

E O CINEMA ITALIANO RIU DO FASCISMO

Rosane Barguil Pavam¹
ORCID: 0009-0004-4533-8950

Resumo: Uma década e meia depois da expulsão de Benito Mussolini do poder, a *commedia all'italiana* investiu contra o fascismo por meio do humor. Esse cinema masculino, presente nos filmes *Tutti a casa* (Retorno ao lar, 1960), *Il federale* (O fascista, 1961), *Gli Anni Ruggenti* (Os anos loucos, 1962) e *La marcia su Roma* (A Marcha sobre Roma, 1962), tudo fará para expressar não uma sátira aos personagens oficiais da farsa nacional-socialista, mas o reflexo humorístico de sua ação sobre uma população de enganados.

93

Palavras chave: Comédia italiana. Fascismo. Humor.

¹ Doutora em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP com a tese *Retratos do Épico Cômico - De Sica, Totò e a commedia all'italiana*. Mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo (2011) e doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2017). Tem experiência na área de História. rpavam@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9171037827775903>.

Abstract: A decade and a half after Benito Mussolini's expulsion from power, the *commedia all'italiana* attacked fascism through humor. This masculine cinema, present in the films *Tutti a casa* (1960), *Il federale* (1961), *Gli anni ruggenti* (1962) and *La marcia su Roma* (1962), will do everything to express not a satire on the official characters of the national-socialist farce, but the humorous reflection of its action on a population of deceived people.

94

Keywords: *commedia all'italiana*. fascism. humor.

Resumen: Una década y media después de la expulsión del poder de Benito Mussolini, la *commedia all'italiana* atacó al fascismo a través del humor. Este cine masculino, presente en las películas *Tutti a casa* (*Homecoming*, 1960), *Il federale* (*El fascista*, 1961), *Gli Anni Ruggenti* (*Los años rugientes*, 1962) y *La marcia su Roma* (*La marcha sobre Roma*, 1962), hará todo lo posible para expresar no una sátira sobre los personajes oficiales de la farsa nacionalsocialista, sino el reflejo humorístico de su acción sobre una población de personas engañadas.

Palabras-clave: *commedia all'italiana*. fascismo. humor.

Na linha do humor frio

Rir para transbordar de alívio. Rir para mudar o mundo. Para destruir. Ou mesmo nem rir. Juntos, esses intuitos aparentemente conflitantes resultaram em uma revolução cinematográfica que produziu sentido e público na Itália por três décadas do século XX. “O humorismo nasce da liberdade e a liberdade, do humorismo”, disse um personagem do diretor italiano Luigi Comencini no filme *A cavallo della tigre* (*Montando o tigre*, 1961), o que de certa forma sintetiza a motivação da corrente conhecida por *commedia all'italiana*.

A designação fora imputada ao grupo de realizadores pela imprensa, de modo a inferiorizá-lo diante de outros produtores de comicidade do mundo. Aos poucos, contudo, seus integrantes a assimilaram de maneira distintiva, e o que havia de deletério no rótulo se diluiu. Mais preocupada em perturbar criticamente do que em provocar gargalhadas, essa comédia à moda italiana seguiu os ensinamentos de Luigi Pirandello (1867-1936), que no ensaio *O humorismo* (1908) distinguiu a comicidade do humor.

O cômico, para o dramaturgo italiano, é um advertimento do contrário, isto é, acende o espectador para uma situação paradoxal que o faz rir de forma imediata. Uma escorregada em casca de banana, por exemplo, produz um riso caloroso restaurador, resultando em comicidade. Mas o mesmo não se pode dizer do que causa no espectador o rosto de uma mulher velha maquiada para parecer jovem. Neste exemplo citado por Pirandello, o efeito não é quente, antes se parece com o fogo quando termina em água gelada. É um chiado. Não rimos dessa mulher, antes raciocinamos melancólicos sobre a história que a trouxe até ali. Eis o humorismo em ação, por sua qualidade de refletir sem provocar risada solta. É um sentimento do contrário, não um advertimento. Mais do que alertar, esse humor nos faz sentir - porém, o sentir é um pensar que mata a comicidade.

Diminuirei essa temperatura em alguns graus e chamarei de “humor frio” o que a *commedia all'italiana* produz em essência. A frieza está não apenas no efeito duradouro obtido por esse humor, mas no modo de produzi-lo, indiferente ao aplauso imediato, penetrante como um dia de inverno. Não se entende esta comédia, cuja perspectiva contra o poder eclesiástico, político e econômico foi no mais das vezes inabalável, sem a compreensão de seu raciocínio deliberado e desse gélido efeito demolidor resultante.

Transcorrido entre 1958 e 1977, o movimento baseou-se na representação neorrealista, no cinema mudo e na *commedia dell'arte* para retratar a Itália durante o boom econômico iniciado a partir do pós-guerra, nos anos 1950. Para sua gênese, concorreram outros ambientes, como o do teatro de revista satírico, o do teatro de variedades e da rádio. O intuito era o de combate. Mas o que a comédia à italiana pretendia destruir?

No final dos anos 1950, havia o que celebrar no país. A Segunda Guerra Mundial acabara e os italianos não passavam fome como antes. Por conta de um boom econômico, até compravam geladeiras e automóveis. Em cada casa poderia haver uma vitrola e em cada fim de semana, uma viagem à praia lotada. De essencialmente agrário e analfabeto, o país se modernizava. Os camponeses do sul buscavam empregos no norte, que começava a se industrializar. E o setentrional impunha sua língua, por meio da nascente televisão, a uma nação dividida em variantes linguísticas. No país das auto estradas, só se pensava em ultrapassar os menos velozes e consumir mais.

Não apenas Benito Mussolini, morto em 1945, fora descartado como um exemplo a ser seguido. Igualmente cessaram as restrições que ele impusera, desde sua posse como primeiro-ministro, em 1922, à circulação do cinema estadunidense.

A partir de 1934, uma política governamental tornara a indústria cinematográfica italiana a mais importante da Europa. Os aparatos fascistas haviam criado a Direção Geral para a Cinematografia, que consolidara a estrutura estatal para a realização de filmes. Naquele período nasceram a empresa de distribuição Enic, um centro de produção de filmes (a Cinecittà) e os laboratórios de revelação do Instituto Luce. A disposição da Enic em obter o monopólio de distribuição dos filmes estadunidenses de quatro companhias (Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Warner Bros. e 20th Century Fox) provocou um forte conflito diplomático entre a indústria hollywoodiana e as instituições cinematográficas fascistas. As majors abandonaram o mercado italiano em 13 de fevereiro de 1939, já que não aceitavam sua política de distribuição.

Ainda assim, para comunicar seu ideário nacionalista, a indústria fascista se inspirava na produção hollywoodiana. A Itália, acreditava Mussolini, tinha de parecer forte nas películas, erradicada da pobreza, ao contrário do que se apresentava na realidade. Além disso, deveria ser puritana, familiar e respeitosa dos ditames por ele estabelecidos, que incluíam até mesmo interferências na

gramática. O governante havia determinado a substituição do pronome do caso reto em terceira pessoa, o Lei (ou “senhor/senhora”, que escrito em letra minúscula tinha a mesma pronúncia de “ela”), por Voi (“vós” ou “vocês”), de modo a que os tratamentos formais não fossem “diminuídos” por sua aproximação ambígua com a figura da mulher.

Para concretizar sua cinematografia, Mussolini jogara rios de dinheiro em comédias escapistas, copiadas daquelas produzidas nos Estados Unidos dos anos 1930. “O erro talvez fosse imaginar que, naqueles filmes hollywoodianos de tal modo delicados e perfeitos, a sofisticação fosse tão-somente uma questão de ambientes luxuosos e belos vestidos, e não, pelo contrário, uma questão de estilo.”²

Tais comédias fascistas, impedidas de espelhar o público italiano em sua representação realista, emulavam nos cenários os telefones brancos das salas burguesas, conforme representadas em filmes onde havia Fred Astaire. Daí a intitular tal cinema italiano do período de *telefoni bianchi* (telefones brancos) foi um pulo. Entre os cerca de 750 filmes produzidos na Itália do início do cinema sonoro ao fim do fascismo, são cerca de 300 os que se podem definir cômicos: pouco menos da metade, ainda assim em proporção maior do que se daria em qualquer outro período do cinema no país. Durante a vigência da *commedia all'italiana*, a relação seria de um filme cômico a cada quatro realizados.³

Para criticar o genocídio consumista

Na nova sociedade italiana que supostamente erradicara o fascismo, o modo de ser burguês ou pequeno-burguês passava a ser tomado como o único a ser seguido, embora o país mal tivesse ultrapassado o estágio agrário. Mais tarde, na década de 1970, o diretor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), que também realizou comédias, irá se referir a esse fenômeno como “genocídio”, ou seja, a eliminação sumária do velho mundo popular e de sua diversidade cultural, substituídos por uma cultura única de massa.

Para Pasolini, nos anos 1960, “a sociedade italiana tomou um rumo profundamente lamentável e irreversível: em lugar da diversidade - cultural, linguística, comportamental -, ocorre um empobrecimento generalizado que torna

² GIACOVELLI, Enrico. *Breve Storia del Cinema Comico in Italia*. Turim: Lindau, 2006, p. 27 e 28.

³ Idem

os italianos medíocres e ridículos, na ânsia obsessiva de se igualarem a padrões que não eram os da sua tradição e que nascem com a consolidação dos valores da cultura e do dinheiro. O novo homem italiano está obcecado em adquirir bens e status.”⁴

A partir de 1931, o jornal humorístico semanal *Marc'Aurelio* exerce a sátira à política e aos costumes italianos, em substituição a revistas como *Il Becco Giallo* (O Bico Amarelo), fechada pelo regime fascista. Depois de enfrentar a censura governamental e os muitos processos jurídicos, *Marc'Aurelio* aponta o humor para outros temas que não os políticos, especialmente os comportamentais. Com o fechamento da publicação, em 1958, importantes colaboradores, à maneira dos futuros diretores Federico Fellini, Steno e Ettore Scola, e dos roteiristas Age Incrocci, Furio Scarpelli e Ruggero Maccari, ampliaram sua atividade ao cinema, em um cenário explorado por Scola na ficção *Che strano chiamarsi Federico* (*Que estranho chamar-se Federico*, 2013).

Foi a dupla de humoristas Age & Scarpelli a responsável pelo roteiro do filme de estreia da *commedia all'italiana*, *I soliti ignoti* (*Os eternos desconhecidos*, 1958), de Mario Monicelli, lançado no mesmo ano em que *Marc'Aurelio* fechava as portas. Ao filme, como às dezenas de outras ficções de sua autoria, a dupla providenciaria o ritmo de seus antigos cartuns e histórias sequenciais. Seus roteiros são filmes “desenhados” na máquina de escrever. A cada pequena unidade narrativa, corresponde uma gag, um diálogo que encerra com uma tirada, máscaras de personagens que se confrontam umas com as outras, um cenário realista no qual se encaixam caracterizações dos perdedores sociais, aqueles que não haviam se integrado sem perdas à transfiguração consumista. Esses roteiristas eram capacitados à tarefa por conhecerem bem o passado do humor, como explica o diretor Mario Monicelli (1915-2010).

“O fato é que a *commedia all'italiana* não nasceu no pós-guerra, não foi inventada em minha geração, nasceu muitíssimo tempo atrás. Nasceu para fazer rir, divertir, sobre a fome, sobre a miséria, sobre a indigência. Nasceu com Maquiavel, com *A Mandrágora*, com Boccaccio. Um divertimento originado de coisas que, em si, não são divertidas.”⁵

⁴ AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. Cosac & Naify. São Paulo, 2002, p. 45-46.

⁵ MONDADORI, Sebastiano. *La commedia umana - Conversazioni con Mario Monicelli*. Milão: Gruppo Editoriale il Saggiatore: 2005, p. 103-104.

Para este cineasta-símbolo do movimento, a verdadeira escola da *commedia all'italiana* foi a *commedia dell'arte*, iniciada no século XVI. “Sua vitalidade se manteve pelos séculos por meio de personagens com características fixas, arquetípicos, metidos em situações que, para serem reproduzidas a contento, requeriam a maestria de seus intérpretes. Os protagonistas da *commedia dell'arte* eram pobres, velhos, mestres na arte de se virar, condenados ao escárnio, à pancadaria, ao abuso. (...) Um componente fundamental da interpretação é apegar-se à comicidade gestual dos assim ditos vagabundos, de quem descendem as gags modernas.”⁶

A morte como ingrediente para o humor

Vertiginoso ao explorar os diálogos e a comédia física, *Os eternos desconhecidos*, em torno de um golpe fracassado a uma joalheria, encenou a primeira morte na história da comédia italiana. Em razão do imenso sucesso do filme, a morte passava a constituir regra de ouro a ser reproduzida em toda comédia desse tipo. A ocorrência trágica em cenário humorístico realista ou neorrealista pareceu novamente necessária ao diretor já no ano seguinte, em 1959, quando seu filme se tornou um dos vencedores (junto ao longa-metragem de Roberto Rossellini *Il generale Della Rovere*, aqui intitulado *De Crápula a Herói*) do Festival Internacional de Cinema de Veneza. *La grande guerra* (*A grande guerra*), comédia-tabu sobre a Primeira Guerra Mundial, tinha os mesmos Age & Scarpelli como roteiristas, além do próprio Monicelli e de Luciano Vincenzoni. Os atores Vittorio Gassman e Alberto Sordi, que interpretavam a dupla protagonista, haviam participado de sucessos cômicos anteriores.

Apesar do fim da censura fascista, o governo e a imprensa se inflamavam no final dos anos 1950 com a possibilidade de sátira a um tema tão dramático e difícil, e o filme sofreu com a interferência desse ambiente contrário durante sua produção. Contudo, com Monicelli à frente, não haveria nada a temer, exceto a explanação da miséria sofrida em campo pelos soldados italianos durante a Primeira Guerra. O diretor estava farto de ouvir os mesmos relatos de combates que excluía o descaso com que o país tratou seu Exército levado a combate.

⁶ Idem

O fascismo havia sido derrotado, e com ele a censura, mas nem tanto assim. Um político da vencedora Democracia Cristã, Giulio Andreotti (sete vezes primeiro-ministro da Itália, alçado ao poder em 1947 como adjunto do primeiro-ministro Alcide De Gasperi), escondera do circuito comercial, invisibilizando-a, a obra-prima de Vittorio de Sica *Umberto D*, em 1952, por julgá-la socialmente pessimista e deletéria ao governo. Alçada à condução do país no pós-guerra, a Democracia Cristã dificultou o empréstimo de veículos, uniformes e armamentos do Exército para a produção de *A grande guerra*.

Os homens do poder calculavam que, como toda representação respeitável de comédia, Monicelli falaria do presente ao encenar o passado. E o passado fascista, eles sabiam, parecia nunca ter-se encerrado devidamente no país. Já em dezembro de 1946, um ano após o fim da Segunda Guerra, veteranos da República Social Italiana, a República de Saló, fundavam ao lado de antigos integrantes do governo fascista predecessor o Movimento Social Italiano (MSI), partido que a partir de 1972, e até seu encerramento em 1995, seria denominado Movimento Social Italiano-Direita Nacional. Esse espectro dava suas cartas dentro da administração corrompida da DC. Nos anos 1960, como consequência, a luta entre as extremas direita e esquerda resultou em ações terroristas constantes.

A Primeira Guerra de Monicelli era o evento real, lutado por famintos que, mesmo depois de muitos momentos de covardia, encerravam a história do conflito, em 1918, como heróis trágicos. “Afinado com o modo que tenho de ver a vida, meu cinema nunca mostra diretamente o drama, o fato histórico preciso. Me agrada debruçar sobre os reflexos provocados por este drama ou pelo fato em questão.”⁷

Entre 1959 e 1960, *A grande guerra* foi o filme italiano mais visto em seu país depois de *La dolce vita* (*A doce vida*, 1960), de Federico Fellini. O sucesso de público incentivou roteiristas, diretores e produtores a caminhar rumo à comédia de tom político, tematizando até mesmo o trauma recente da Segunda Guerra. O longa-metragem ficcional *Tutti a casa* (*Regresso ao lar*, 1960), roteirizado pela mesma dupla e dirigido por Luigi Comencini (1916-2007), mostraria a face humorística dos conflitos encerrados uma década e meia antes. Tornou-se um dos três filmes da *commedia* entre os mais apreciados pelo público - além dele, *Crimen* (*Crime*) e *Il vigile* (*Vigilante trapalhão*) em 1960.

⁷ Ibidem

O filão da Segunda Guerra

Como explorar o filão da guerra contra os nazistas de modo a torná-lo humorístico? A representação exigia dos realizadores que absorvessem a ideia do insucesso heróico dos subjugados. As tramas se sucediam segundo a concretude das leis físicas e humanas, eram então “realistas”, pois nada que acontecesse nos filmes seria impossível de ocorrer na vida. Ciente desses princípios, Comencini se propôs a encenar com humor realista as situações, acrescentando a colaboração de Marcello Fondato e dele próprio à escrita de Age & Scarpelli.

Em *Regresso ao lar*, os eventos ilustrados dão-se em torno do armistício em 8 de setembro de 1943. Naquele momento, em tese, os soldados do país não mais seriam obrigados a seguir ao lado dos alemães, que, de todo modo, já desprezavam sua capacidade de combate. Mas o armistício apenas confundira mais os combatentes e a população. O filme trafega por este momento, mas “não tem uma tese precedente, nem fácil ideologismo, nem moralismo”, como acredita o crítico italiano Gian Piero Brunetta.⁸

O argumento de *Regresso ao Lar* nasceu de uma conversa entre Age e Comencini numa viagem de trem a trabalho, com destino a Milão. Durante o percurso os dois trocaram recordações sobre essa incrível data até então inexplorada pelo cinema. Aqueles acontecimentos dariam um filme humorístico, concluíram. O projeto ganhou forma com a adesão de Scarpelli.

A ideia foi contar a história da viagem, do norte ao sul da Itália, empreendida por um militar de mentalidade simplista, orgulhoso de sua pequena autoridade como oficial, e que não sabe como comandar o destacamento diante da indeterminação superior. Em sua tentativa de regresso ao lar, ele encontra obstáculos e rejeições. Vive pelo retorno que nunca se efetiva, algo insinuado já na tipografia do título, a imitar uma pichação na qual a palavra “casa” vem escrita com um “S” ao contrário.

O filme, com o qual Andreotti impediu o Exército de colaborar, começa no Vêneto. O subtenente Innocenzi, interpretado por Alberto Sordi, é um oficial italiano empenhado em cumprir o dever. Chamado ao quartel para comandar um exercício da tropa, vê-se colhido pelo boletim radialístico: um armistício

⁸ BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano vol. 2 - Dal 1945 ai giorni nostri*. Bari: Editori Laterza, 2010, p. 152.

cessa o estado de beligerância da Itália contra os Aliados. Innocenzi encontra o quartel abandonado e descobre com estupor que os alemães disparam contra ele. Os alemães se uniram aos americanos? Quem é o inimigo? A quem os italianos devem obedecer?

Seus superiores não lhe fornecem instruções precisas, a ecoar a ambiguidade na intenção do marechal Pietro Badoglio em propor o armistício. Badoglio passou a comandar o governo italiano em 25 de julho de 1943, quando tropas aliadas desembarcaram na Sicília, sul do país. Naquele julho, um conselho do partido fascista havia decidido prender e tirar Mussolini do poder em razão de suas constantes derrotas bélicas. Contudo, em 12 de setembro, paraquedistas alemães o resgataram para reempossá-lo em uma “república” ao norte da Itália, formada para atender aos interesses dos nazistas. Os italianos continuaram a resistir aos Aliados no centro e norte do país.

Com a derrota final alemã, em abril de 1945, Mussolini tentou a fuga para a Espanha, mas viu-se reconhecido por resistentes italianos, os *partigiani*. Preso em 27 de abril e levado a um tribunal militar que o condenou sumariamente, foi fuzilado dois dias depois na companhia da amante Claretta Petacci. No dia 29, seus corpos foram levados a Milão, onde permaneceram expostos em um posto de gasolina da praça de Loreto. A multidão chutou, baleou, cuspiu e urinou nos corpos, posteriormente pendurados de cabeça para baixo a partir de uma viga de metal.

Regresso ao lar transcorre entre 8 de setembro de 1943, data do armistício, e 28 de setembro do mesmo ano, quando inicia a investida napolitana de quatro dias contra os nazistas (em 1 de outubro, tropas dos Estados Unidos e do Reino Unido tomaram Nápoles). Mussolini não é representado no filme, nem Badoglio, embora ambos se vejam mencionados na trama. Trata-se de uma ficção sobre aqueles dias durante os quais nenhum italiano sabia a quem obedecer ou para onde fugir. A ambiência do caos favorecia o paradoxo, o deslocamento de sentidos de que é feito o humor.

No filme, Innocenzi (um nome a remeter à inaudita inocência do subtenente) vê-se invalidado em sua autoridade, aquela que construíra por meio da total submissão aos superiores. Pouco a pouco, os comandados o abandonam. Em uma sequência, enquanto a tropa caminha por um túnel, a tela do cinema torna-se escura. Ouve-se uma flatulência e segue-se uma correria. Quando Innocenzi alcança a luz, do outro lado, anuncia estar disposto a perdoar seus rapazes que

vinham atrás, mas logo se dá conta de que apenas um soldado permanece diante dele. O frágil Assunto Ceccarelli, interpretado pelo francês Serge Reggiani, não havia fugido como os outros. Ele anda com uma maleta de víveres na mão, louco para desfrutar o tesouro de queijos e salames em casa.

De porte de uma licença-saúde, que àquela altura de nada valia, Ceccarelli pede ali mesmo que Innocenzi a efetive, para que possa regressar a Nápoles. É o único subordinado a restar, mas um Innocenzi perdido não sabe liberá-lo. Formam, a partir dali, uma dupla humorística central, calcada em torno da ingenuidade de Ceccarelli - mecânica e repetida, portanto risível - e do grotesco despreparo de Innocenzi, convencido de que deveria “desertar” e rumar ao sul apenas depois de ver passar pela estrada um caminhão nazista cheio de prisioneiros italianos.

O filme informa sobre aqueles vinte dias de setembro a partir de suas vítimas. A fome grassa, a ponto de um caminhão dirigido por Innocenzi, abarrotado de farinha, ser atacado pela multidão. O pó branco se espalha por seu corpo derrotado, uma imagem a evocar o cinema mudo.

O vácuo de autoridade se expressa na movimentação psicológica dos personagens do filme. Como entende o crítico Maurizio Grande sobre os protagonistas, eles passam as horas “na incompletude de sua ação vital, na desintegração progressiva da sua existência entre um ‘distúrbio’ e uma bem arquitetada falência de desejo e de projetos, porque não se pode ir a fundo das coisas, senão sob traição: uma traição do destino, da sorte, ou proveniente da própria realidade inconsistente de homens divididos, incompletos”.⁹

A peripécia humorística desses protagonistas, diz Grande, tem êxito trágico, porque são sujeitos que sofrem a fatalidade épica da história, à qual querem dar sua contribuição. Na forma, trata-se ainda de um longa de inspiração dramática neorrealista, filmado em preto e branco com vastas paisagens de ruínas a embasar os planos-sequência, responsáveis por recuperar a grandeza em movimento, quase involuntária, do protagonista.

O ator Alberto Sordi discordava inicialmente das intenções do diretor em relação ao personagem, por entender inverossímil sua recuperação ficcional em combate. O mesmo acontecia com o intérprete de seu pai, Eduardo De Filippo: o ator e dramaturgo não julgava compreensível que o músico vivido por ele tivesse

⁹ GRANDE, Maurizio. *La commedia all'Italiana*. Bulzoni Editore: Roma, 2003, p. 239.

desejado ver o filho reintegrar-se a um Exército desmantelado ou enfileirar-se entre os alemães.

Não se trata de obra a seguir estritamente a corrente da *commedia all'italiana*, embora as gags funcionem muito bem e a direção jamais perca o pulso das contradições, entre risíveis e melancólicas. O filme, contudo, deixa de utilizar o humor frio para acentuar a vileza, o grotesco ou a perdição de seus protagonistas, como ocorrera em outros clássicos da corrente, a exemplo do antecessor *A grande guerra*, e a narrativa finda em heroísmo altivo.

“Na realidade, o fascismo não faz rir. Era uma farsa perigosa e cruel”, raciocinou Monicelli. “Mussolini era ridículo em tudo: nos gestos e nas mímicas, nos discursos e na retórica. Nenhum ator soube refazê-lo. E depois havia os hierarcas, os rituais de massa, os lemas idiotas, as invenções mistificadoras. Os fascistas eram esquetes inimitáveis e dramáticos. Essas atmosferas dificilmente se viram recriadas. *Il federale (O fascista, 1961)* é bastante bem-sucedido, *La marcia su Roma (A Marcha sobre Roma, 1962)* é um pouco, também. *Os anos loucos (Gli anni ruggenti, 1962)* baseia-se mais no mal-entendido subjacente à trama e em algumas situações. Mas a questão é que não se reconhece o fascismo nesses filmes, especialmente para aqueles que o vivenciaram.”¹⁰

Máscara de gesso

Se quem o vivenciou não o reconhece nesses filmes, pode-se encenar o fascismo para que não seja esquecido por quem o sucedeu. Uma das maneiras de fazer isso é conceber os personagens como alegorias e o enredo, como ilustração histórica humorística. A encenação mais eficiente, no caso da *commedia all'italiana*, será a mais caricatural, reflexiva, até grotesca, de modo a promover uma espécie de desvelamento das máscaras em público. É o que acontece com *O fascista*, terceiro longa-metragem de Luciano Salce (1922-1989), um cineasta que dirigiu seus dois primeiros filmes, entre eles *Uma pulga na balança* (1953), no Brasil.

Salce começou no cinema por meio da atuação, e participa do elenco deste filme como um tenente nazista. Ele conhecia Ugo Tognazzi por sua participação como intérprete na dupla cômica com Raimondo Vianello, que andou da televisão ao cinema. Tognazzi, bem-sucedido ator cômico, sugeriu Salce como diretor, e

¹⁰ MONDADORI. 2005, p. 141.

usou a oportunidade para protagonizar um desejado primeiro papel dramático. O filme marca também a estreia no cinema da atriz Stefania Sandrelli e do compositor de trilhas sonoras Ennio Morricone.

O roteiro de Franco Castellano, Giuseppe Moccia e do próprio Salce transcorre no final da Segunda Guerra. A abertura do filme não está calcada em colagem de imagens a evocar documentários ou mesmo a citá-los, como nos dois filmes anteriores. A ação tem início diante de um muro onde se refugiam os parentes dos resistentes que vão visitá-los secretamente em um convento. Os resistentes se travestem de frades e se escondem ali à espera da chegada do futuro líder. Mas como discutir entre si a necessária limitação de poderes da Igreja Católica dentro do partido da Democracia Cristã enquanto se está no intervalo das orações, fingindo religiosidade? Os *partigiani* escolheram o professor Erminio Bonafé (vivido pelo ator francês George Wilson) como seu líder na resistência, mas Bonafé (o nome diz bastante sobre seu saber, bondade, equilíbrio) despreza a ação tática expressa pelo uniforme militar.

Ele se depara com o camisa-negra Primo Arcovazzi durante uma batida policial. Miliciano fascista obcecado em se tornar um “federale”, cargo que lhe possibilitaria o comando da segurança local, Arcovazzi não reconhecerá Bonafé de início, mas logo seus superiores acenarão com a possibilidade de ele ocupar o alto posto ambicionado se capturar o professor. É o começo de sua trajetória pela Itália, ora em um sidecar (uma moto com garupa lateral), ora em ônibus, no trem ou no anfíbio alemão que afunda no rio, para levar o prisioneiro ao encarceramento em Roma.

Novamente, trata-se de uma dupla humorística assemelhada àquelas do cinema mudo. Ela se vê diante dos obstáculos de uso - os buracos, a água, a lama, os disparos inimigos - enquanto trafega pela estrada a bordo do sidecar ou de outros veículos ainda mais frágeis. O par exerce uma comédia de fundo existencialista, com questionamentos filosóficos (“Sua liberdade não me agrada”, diz Arcovazzi ao professor, para que ele responda com uma pergunta: “Como pode dizer isso, se nunca a experimentou?”). Bonafé carrega no bolso um minúsculo livro de poemas de Giacomo Leopardi, que lê em voz alta no decorrer da trama. A certa altura, Arcovazzi pede a publicação emprestada, e o professor supõe tê-lo conquistado pelas palavras. Mas o miliciano fascista só precisará de uma página do livro, aquela que arrancará para enrolar um cigarro.

O intuito irremovível do filho de ferreiro Arcovazzi está expresso em seu corpo rígido, de reações mecânicas, em tudo propenso à liberação do espectador pelo riso. A atuação de Tognazzi impressiona pelo contraste com seu duplo, o contido professor. Arcovazzi é baixo, cabelo esticado a cobrir metade da testa, indicando pouca inteligência, e tem o corpo compacto. Bonafé, atrapalhado com seus óculos e os cabelos brancos, é alto, corre pouco e mal, e se desmancha em incredulidade, ao contrário do que acontece com o ignorante e impassível Arcovazzi. O corpo de intérprete de Tognazzi, segundo Maurizio Grande, transforma-se em uma “máscara-apêndice”, uma estátua de gesso em volta de seu personagem enquanto atua neste filme.

“Na comédia italiana são inúmeros os monstros, as almas disformes, os corpos desfeitos, as máscaras grotescas, sempre no limite entre a tipificação maníaca e a caricatura. Tognazzi teve o privilégio de restituir a caricatura a suas origens: não a deformação aberrante da face e do corpo, mas um retrato alto, semelhança em excesso e duplicação hiper real do original. Pode-se dizer até que, em certo sentido, Tognazzi elaborou a ‘oclusão da caricatura’: exibiu a monstruosidade de seus personagens como cristalizações das qualidades anímicas na face-corpo de gesso.”¹¹

107

O filme faz pouco da coragem do fascista, incapaz, como o professor, de matar uma galinha, esta que somente uma carroceira de 15 anos (vivida por Stefania Sandrelli) consegue sacrificar. As palavras de ordem de Mussolini, pintadas nos muros de toda essa cinematografia, funcionam em *O fascista* como gritos de frieza humorística, a exemplo de “Sem casa, sem pátria”, especialmente situada em região miserável e devastada, durante o desfecho dramático da trama.

Alguns momentos do filme têm humor catártico e liberador. Em uma sequência, obrigado pelos nazistas a recolher os escombros pela estrada, Arcovazzi confunde o apito das bombas que caem com a campainha para o almoço: “Comida, enfim!”, grita. No tom geral, trata-se de obra fundada no drama neorrealista. Depois de finalmente vestir um uniforme de Federale que adquiriu irregularmente da carroceira, Arcovazzi se sente “condecorado”. Contudo, como a guerra terminou, ao vê-lo com os trajes do inimigo, os resistentes querem linchá-lo, à moda do que foi feito com o corpo de Mussolini em Milão. Salvo por Bonafé,

¹¹ GRANDE. 2003, p. 268.

o miliciano é solto na estrada, mas a percorre para trás, enquanto o professor segue em um pequeno carro, para a frente.

Em uma comédia que ousara ridicularizar o fascismo por meio da ação de seus heróis de circunstância (e até Arcovazzi demonstra ser um, ao salvar duas crianças durante um bombardeio na estrada), está expressa uma constatação feita pelo filósofo francês Michel Foucault acerca da permanência do fascismo, conforme *Dits et écrits (Dito e escrito, 1994)*: “O adversário estratégico é o fascismo [...] o fascismo que está dentro de cada um de nós, em nossas cabeças e em nosso comportamento de todos os dias; o fascismo, que nos faz amar o poder e desejar verdadeiramente o que nos oprime e nos explora.”¹²

Se nada se conhece acerca da liberdade, como será possível prezá-la? O que diz Bonafé a Arcovazzi subjaz a toda tarefa de desvelamento dos princípios nazistas a mover a política e a sociedade. Nas comédias italianas que lidaram com o assunto “ao masculino” (sem o protagonismo feminino), nas situações de guerra, há sempre uma porção de reconhecimento a operar na consciência dos envolvidos/iludidos pelo nacional-socialismo. Naturalmente, um reconhecimento tardio.

Inspirado em Gogol

Um filme como *Os anos loucos*, a remeter à década de 1920, de transformações sociais no Ocidente, mas também o período em que o fascismo subiu ao poder no país, encena um grande equívoco. Com roteiro de outros dois egressos do jornal humorístico *Marc’Aurelio*, Scola e Maccari, o diretor Luigi Zampa (1905-1991) parodia *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol. O autor russo publicou sua peça em 1836, durante o reinado do czar Nicolau I, marcado por guerras, péssima administração, perseguições políticas e censura.

No texto russo, o governador local aguarda a chegada de um inspetor federal. O governador o teme, pois imagina que ele poderá denunciar a ação corrompida das instituições sob sua administração. Ansiosos por identificar o inspetor incógnito, de modo a bajulá-lo, os homens do governo consideram tê-lo encontrado na pessoa de um fidalgo (na verdade, um nobre falido e vigarista) que se hospedou na cidade. Enchem-no de mimos e, em retribuição, ele propõe

¹² LOLLO, Paolo. *Psicanálise e fascismo: Do mito da torre de Babel à diferença entre Real, Simbólico e Imaginário*, in *Revista Estudos de Psicanálise* n. 48, trad. Solange Mendes da Fonseca. Editora Círculo Brasileiro de Psicanálise (CBP), Belo Horizonte, dezembro de 2017, pág. 16.

casamento à filha do governador, não sem antes cortejar sua mulher. O falso inspetor golpeia financeiramente quem o bajula até fugir.

Em *Os anos loucos*, o engano persiste, mas o inspetor, aqui, é um perdedor. Ele se hospeda na cidade para ali garantir a venda penosa de seus seguros. Por se vestir bem, os cabelos penteados com goma para trás e o lenço de seda sob o casaco de lã, o Omero Battifiori interpretado por Nino Manfredi engana a percepção do *podestà* (cargo que no fascismo italiano correspondia ao de prefeito) e dos chefes de polícia, educação, transportes, saúde. Tais personagens, alegorias do poder, temem que sua ampla prática de corrupção seja revelada àquele que julgam ser o funcionário incógnito. Por exemplo, o aeroporto cujas verbas de construção foram desviadas para fins particulares, tais como a compra de joias, não passa de um charco, e é preciso esconder o fato do “inspetor”.

Ao contrário dos filmes anteriores, em que amplos contextos visuais ao ar livre, de características neorrealistas, embasaram a ação, aqui é importante caracterizar de perto as figuras do poder nos ambientes internos. Em uma sequência inicial, o secretário da segurança interpretado por Gastone Moschin está na poltrona do cinema, sem abandonar o quepe, a assistir a um documentário no qual Mussolini aparece sem camisa, enxada na mão, inaugurando uma temporada de trabalhos no campo. A visão de um Mussolini desnudado na tela transfere-se de imediato à caracterização do personagem que tem tanto a esconder, e à ambiência farsesca do enredo.

De modo a bem receber Battifiori, o prefeito e seus asseclas o fazem percorrer as localidades municipais, disfarçadas de seu mau estado. Uma perturbadora sequência-chave se dá na inspeção do secretário de educação a uma escola do ensino fundamental. Lá, as crianças enfileiradas usam máscaras de gás e fuzis, que investem contra bonecos de pano. Em uma parede do ginásio, está escrito um lema rubricado com o “M” de Mussolini em letra cursiva: *Libro e boschetto, fascista perfetto* (Livro e fuzil, fascista varonil).

Desejoso de impressionar as autoridades para lhes vender apólices, e também de olho na bela professora filha do prefeito, Battifiori decide então ensinar a um jovem como equilibrar-se na barra paralela. Ela se encanta pelo homem, forte como Mussolini: “O Duce tem sempre razão”. Segue-se então a incredulidade de Battifiori em relação aos locais inspecionados e aos homens que têm dez filhos para ganhar o incentivo fascista à natalidade. Faz questionamentos

contábeis que apavoram os secretários e se sente acolhido pelo poder sem entender a razão. Em sua trajetória pelas localidades municipais, lemas estão inscritos nos muros: “Este será o século do fascismo. Se avanço, sigam-me. Se recuo, me matem”; “Prefiro menos obras de arte e mais bandeiras arrancadas do inimigo”; “A guerra é a higiene do mundo”; “Os seguros são o pão do amanhã”. Um cartaz traz uma chacota, “A lã do coelho é a lã do italiano”, e é preciso retirá-lo...

O filme caminha por esse inventário do ridículo a ponto de parodiar dois versos de *Giovinezza* (*Juventude*), canção-símbolo dos fascistas italianos do período, entoada por passantes. *Giovinezza, giovinezza/Primavera di bellezza* (Juventude, juventude, primavera de beleza) vira *Che schifezza, che schifezza, tutto pieno de monnezza* (Que nojeira, que nojeira, toda essa lixeira).

Battifiori perceberá o engano de que foi vítima depois de conversar com um não-fascista da região e receber um apelo dos mais pobres da cidade por uma melhoria de vida, expresso em carta. Ele a abrirá ao sair da cidade, ao fim do corredor de um trem do qual a câmera se distancia poeticamente.

Do acampamento ao golpe

O longa-metragem de 1962 *A marcha sobre Roma* funciona como um manual didático sobre o fascismo, uma ideologia que se desenvolve por meio da mentira e da ilusão. O filme de Dino Risi (1916-2008) reconstitui a arregimentação de militantes fascistas desde 1919 até sua grande caminhada de apoio ao nacional-socialismo em 1922, com nova e bem-sucedida dupla de protagonistas, os atores Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman. O roteiro é feito a muitas mãos, aquelas de Age, Scarpelli, Maccari, Scola, Ghigo de Chiara e Sandro Continenza.

Risi não investiga as causas do fascismo em *A marcha sobre Roma*, mas a maneira pela qual se dão a formação e a cooptação dos milicianos de direita. Por meio da militância, eles encontram para si o lugar social de predestinados. Engrossam as fileiras da marcha à capital italiana em 1922, inicialmente, por acreditarem que o fascismo eliminará as diferenças sociais e proclamará a república. Logo, contudo, importará apenas que sejam fascistas e que cheguem ao poder pela força, alinhados às forças reacionárias. O fascismo preencheu nos desvalidos, de súbito, uma perda, uma carência, uma fome de justiça.

O diretor classifica a marcha como “trágica bufoneria que nos levou para onde sabemos”.¹³ Ele reconstitui as badernas de rua por militantes que, armados de revólveres e bastões, creem-se protagonistas da história, contra os democratas. Em uma sequência do filme, o personagem de Gassman começa a dizer por que ama o fascismo, para que o homem vivido por Tognazzi o interrompa: “Porque no fascismo até mesmo um tolo pode se sentir poderoso”.

O filme abre e termina com as imagens documentais de populares nas movimentações fascistas, a reforçar a ideia de que, naquele filme ficcional, fala-se da história real. Durante a narrativa, o recurso da dupla humorística aproveita-se dos embates de máscaras. O filme é uma sucessão de gags com ritmo, a mostrar que os fascistas brincaram irresponsavelmente com as palavras. O miliciano Mitraglia (Mario Brega) chega a dizer: “Este é um país de subversivos. É preciso conquistar o poder pela porrada, não pela palavra.”

Domenico Rochetti (Vittorio Gassman) é um ex-combatente da Primeira Guerra que esmola ao exibir uma falsa medalha de honra de veterano. Em Milão, 1920, encontra pela rua o capitão Paolinelli (Roger Hanin), que o identifica por ter frequentado o mesmo batalhão durante o conflito mundial. Ele vê no malandro um potencial militante do *fascio*.

Paolinelli leva-o a comer, de modo a convencê-lo de uma doutrina da qual Rochetti jamais ouvira falar. Mas, no restaurante chique, o pobre diabo só terá direito a um ensopado no qual a carne será substituída por ossos, já que o capitão avisa ao dono do estabelecimento que seu antigo subordinado não tem como pagar a conta. Rochetti, portanto, está ali não para ver satisfeita a fome física, mas para digerir a doutrinação de Paolinelli, que apresenta o programa fascista em um papel confundido pelo miserável com um cardápio do restaurante, numa gag genial. Paolinelli lhe diz que assim será: o menu dos fascistas será indigesto “a quem explorar o trabalhador”.

A lista das promessas fascistas é continuamente lida durante o filme. A encenação prevê que sejam sempre riscadas, até o momento de o papel ser rasgado. Proclamação da república, abolição do serviço militar obrigatório, fim dos títulos nobiliárquicos, terra aos lavradores (com possibilidade de cultivo), confisco das terras improdutivas, liberdade de imprensa. Eis as promessas que os dirigentes fascistas jamais estiveram dispostos a cumprir.

¹³ PINTUS, Pietro (org). *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Roma: Gangemi Editore, 1985, p. 163.

Paolinelli diz que deseja vencer pela eleição, mas, como o partido não consegue votos, a orientação da militância muda: em lugar do pleito, é hora de “ação”. Agir significa adotar recursos baixos para interromper a democracia em curso. Durante uma confusão de rua, Rochetti precisa fugir. Esconde-se em um estábulo da casa onde mora Umberto Gavazza (Ugo Tognazzi), um ex-colega de pelotão que o reconhece e decide acolhê-lo. Gavazza vive de favor, e embora seja socialista na raiz, aventura-se pelo caminho de Rochetti.

O filme se volta à pequenez, sem deixar de mostrar um concerto ideológico golpista que incluirá a participação de juízes, militares, políticos, donos de terras. A dupla de protagonistas trava um embate farsesco, enquanto Dino Risi busca firmar o acovardamento dos princípios da democracia cometidos pelo rei italiano. Vittorio Emanuele III permite a entrada dos fascistas em Roma quando justamente pareciam prontos à dispersão, após dias acampados sob a chuva diante da sede do poder.. (E as semelhanças com uma fase recente da história brasileira parecem não ter fim: o fascismo muda um pouco para nunca mudar.)

Desde o início do filme, a corrente a agregar os enganados não é um conjunto de ideias, mas de delitos, patrocinados por grandes mentirosos e descidos à prática por arruaceiros cooptados em falsas bases. Para Risi, aquelas ideias não tinham poder de convencimento exceto pela delinquência, e só se estabeleceram como realidade pela leniência de quem governava o país.

O crítico Piero Brunetta vê no diretor Dino Risi alguém que “narra de modo nervoso, elíptico, caminhando progressivamente de modo a desvelar personagens sob cuja máscara há um rosto. (...) Entre os mestres da *commedia*, Dino Risi trabalha o gênero para lhe dilatar as coordenadas e modificar-lhe a morfologia, tipologias, ritmos e sintaxes. Move-se com igual desenvoltura pelo presente ou passado, pode acompanhar um personagem em tempo real ou observá-lo por um arco de tempo significativo. É o autor que concede menos espaço aos bons sentimentos e aquele que, com maior nitidez, constrói personagens nos quais coexistem o velho e o novo, em cujos gestos se detecta o desencontro entre a civilidade camponesa e a operária e nos quais se assinalam os traumas e denunciam-se as marcas das passagens de época, de uma condição histórica a outra. O seu estilo alcança momentos de essencialidade e capacidade de juízo aforístico não comparável àquela de seus companheiros de estrada.”¹⁴

¹⁴ BRUNETTA, 2010, p. 322.

Uma consideração final

Implacáveis pelo humor tantas vezes frio, estes filmes essenciais raramente tiveram discípulos na história do cinema no país. Pode-se argumentar que vinte anos após o fim da *commedia all'italiana* o diretor italiano Roberto Benigni, autor, junto a Vincenzo Cerami, do roteiro de seu filme em torno do cotidiano em um campo de concentração, *La vita è bella* (*A vida é bela*, 1997), tenha alcançado uma temperatura equilibrada entre o que se tem por bom humor e tragédia, entre o adocicado e o amargor. Em um programa de televisão, Benigni esclareceu seu intuito com este longa-metragem que ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro.

“Não se pode talvez, às vezes, escolher o nosso destino, algo que foi compreendido por essas pessoas ali [aponta para uma tela que exhibe fotos de prisioneiros em campos de concentração]. Porém, não existe no mundo nenhum poder, nenhuma força que possa triunfar sobre nossa vitalidade e nosso amor. Depois que fiz *A vida é bela*, recebi centenas de cartas com testemunhos de sobreviventes. Eles me disseram que, enquanto acompanhavam os filhos às câmaras de gás, suas mães cantavam e brincavam com essas crianças, para distraí-las. Agora, digo a vocês, às vezes não podemos escolher nossos destinos, mas podemos dar um sentido a nossa vida e a nossa morte, e não há poder que triunfe sobre isto.”¹⁵

Contudo, todo ser humano conseguirá exercer esse triunfo? A diferença essencial entre o filme de Benigni e os outros aqui relacionados, à parte aquelas naturais, inerentes à época de produção, ao estilo e ao ritmo de condução da trama, está em quem exerce o protagonismo da narrativa, e como o faz. Na bela obra de Benigni, os protagonistas são vítimas bondosas de um algoz, enquanto nos filmes da *commedia all'italiana* os protagonistas se tornam vitimados por si próprios, por sua incapacidade de suportar sem falhas um mundo em deterioração, até por sua vilania desajeitada, decorrente da lida com esse mundo.

São obras sobre rejeitados, ressuscitados apenas em pequenos momentos da narrativa pela coragem eventual, esta que é incapaz de virar o jogo a seu favor. Eles estão sós, elos quebradiços de uma cadeia, sem que os condutores da narrativa possam defendê-los. Eis que a ordem política é destrutiva da vitalidade desses inábeis e, sim, de sua capacidade de amar. Naqueles filmes que denunciam o

¹⁵ Link acessado no youtube em 20 de abril de 2024: <https://youtube.com/shorts/E8JsUSxmr3k?si=wEMxz6ZJ276w6787>

fascismo por meio do humor, como se disse antes, inexistiu a encenação de uma circunstância para além das leis da física e das possibilidades humanas. Tudo é máscara no transcorrer desse épico da dissolução.

Referências

- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*. 2 vol. Roma-Bari: Editori Laterza, 2010.
- GIACOVELLI, Enrico. *Breve storia del cinema comico in Italia*. Turim: Lindau, 2002.
- GILI, Jean A. *Le cinéma italien. Paris: Éditions de la Martinière*, 2011.
- GRANDE, Maurizio. *La commedia all'italiana - A cura di Orio Caldiron*. Bulzoni Editore. Roma: 2003.
- MONDADORI, Sebastiano. *La commedia umana - Conversazioni con Mario Monicelli*. Milão: Gruppo Editoriale il Saggiatore, 2005.
- PINTUS, Pietro. *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Roma: Gangemi Editore, 1985.
- PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. In: *Do Teatro no Teatro*, org. e trad. de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- QUINTANA, Ángel. *El Cine Italiano, 1942-1961 (Del neorrealismo a la Modernidad)*, Barcelona: Paidós, 1997.