

A VIDA É BELA, DE ROBERTO BENIGNI: UM OLHAR SOBRE A POTÊNCIA DOS ENCONTROS

Joslan Santos Sampaio¹
Milene de Cássia Silveira Gusmão²

Resumo: O escopo deste trabalho é tentar compreender a produção do filme *A vida é bela* articulada com a trajetória cinematográfica de Roberto Benigni. A partir de uma pesquisa multifacetada sobre a sociologia configuracional, Norbert Elias sugere, com toda a sua maestria, a interação entre os acúmulos de conhecimento adquiridos na rede de interdependências e a confecção de uma expressão cultural. Em sua sofisticada reflexão sobre a teoria do conhecimento, elaborada no livro *Teoria simbólica* (2002), o sociólogo alemão desenvolveu uma crítica ao campo do conhecimento que pretendia encontrar a origem de fatos sociais e expressões culturais e explicá-los em termos de ações individuais, autônomos e independentes do contexto social. De encontro a essa forma de enxergar as ações socioculturais, Elias centrou o olhar na busca por uma compreensão dos processos relacionais estabelecidos e transmitidos pelos indivíduos na longa linha temporal que possibilitaram a criação de determinadas formações sociais, expressões culturais. Por isso mesmo, os encontros estabelecidos por Roberto Benigni, no fluxo do tempo, têm cadeira cativa em nossa análise. É com esse olhar cuidadoso para a transmissão interpessoal e intergeracional, que se torna decisivo tirar Roberto Benigni do completo isolamento para que seja possível compreender a narrativa cinematográfica *A vida é bela* como resultado de uma resignificação das suas experiências.

Palavras-chave: A vida é bela, Interdependência, Norbert Elias, Roberto Benigni.

O filme *A vida é bela*, lançado no natal de 1997, produzido por Elda Ferri e Gianluigi Braschi, filmado em Arezzo e dirigido por Roberto Benigni, que também foi o roteirista ao lado de Vincenzo Cerami, foi protagonizado, dentre outros, por Roberto Benigni (Guido), Nicoletta Braschi (Dora) e Giorgio Cantarini (Giosuè). A equipe fílmica foi complementada com o diretor de fotografia Tonino Delli Colli e o cenógrafo Danilo Donati. A música do filme ficou a cargo de Nicola Piovani, vencedor do Oscar de melhor trilha sonora original de 1999. O objeto fílmico em tela, contou com a consultoria de Marcello Pezzetti – diretor do Centro de Documentações Hebraica Contemporânea de Milão – e Scholmo Venezia – o único italiano sobrevivente que trabalhou como Sonderkommando³.

A história é dividida em duas partes: a primeira, uma narrativa cômica e romântica; a segunda, o drama de uma família, traumaticamente separada pelos nazistas, tentando sobreviver

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). johistoria@yahoo.com.br

² Professora Adjunta do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da (UESB) e docente pesquisadora do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). mcsgusmao@yahoo.com.br

³ A história de Scholmo Venezia é narrada no filme documentário *Memoria* (1997) de Marcello Pezzetti Liliana Picciotto e dirigido por Ruggero Gabbai.

ao holocausto. No instante em que o filme passou a ser projetado nas salas de cinema, tornou-se evidente o sentimento de discórdia em torno do filme. Políticos, críticos e produtores de cinema, jornalistas e personalidades religiosas manifestaram seus sentimentos díspares diante do longa-metragem, transformando-o em um dos mais controversos e polêmicos filmes da história do cinema mundial⁴. A polêmica, reside, dentre outras coisas, no tema abordado pelo filme e no gênero narrativo adotado pelos diretores, quais sejam: o holocausto e o gênero narrativo tragicômico.

Sem dúvida alguma, mergulhar na confrontação entre o holocausto e a comédia não deixa de ser, certamente, algo interessante. No entanto, ela torna-se insuficiente, para alguém, como nos, que quer compreender de forma mais ampla e sistemática a estruturação das condições de possibilidades que permitiu a confecção de uma obra cômica sobre um evento trágico.

O delineamento desse olhar, isto é, a disposição de tentar compreender o processo de formação de um objeto cultural, buscando não ficar na superficialidade da imagem, exige uma articulação investigativa que não negligencie sua atividade inventiva, que não o transforme em mero testemunho ou documento ideológico. Isto, por seu turno, exige um olhar retrospectivo que extrapole as percepções sensíveis da realidade concreta e nos permita visualizar um objeto artístico integrado com a formação cultural do artista, sua historicidade e seus desejos.

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

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

A alusão a essa citação nos mostra a natureza indispensável de fazermos uma digressão que nos permita reconhecer os aspectos essenciais das interações sociais durante a trajetória de uma pessoa. Por isso, tomando como base o esquema figuracional e histórico-processual de

⁴ Ver Celli, 2001, p. 97.

Norbert Elias, acolheremos Roberto Benigni na condição de criador cinematográfico, delineado por uma memória tributária das suas redes relacionais e interdependências funcionais. Em outros termos, somente podemos compreender a urdidura do filme *A vida é bela*, se construirmos um caminho que plasme todo o arcabouço de memória do seu criador: estética, pessoal, sócio biográfica, afetiva, etc., e que venha culminar na expressão fílmica mais famosa de Roberto Benigni.

Roberto Benigni nasceu em 27 de outubro de 1952 em Misericórdia, posteriormente migrou com toda a família, para Vergaio, província vizinha à cidade industrial de Prato, cerca de 150 quilômetros de Misericórdia. Roberto teve uma infância pobre e bastante ligada ao mundo campesino. Em Prato, por influência do pai, Benigni teve contato com a poesia improvisacional⁵.

Na adolescência, Benigni mergulhou no mundo do teatro. O jovem se destacou na peça *O rei nú*⁶, no teatro Metastasio. Como decorrência do sucesso na peça, Benigni, ao lado de um grupo de atores, migrou para a cidade de Roma com o intuito de alcançar o sucesso teatral na maior cidade da Itália. Na capital italiana, o grupo teve contato com o Teatro de *avanguardia* ou *avant-garde*⁷. Orientados pela lógica reflexiva eliasiana que define a necessidade de compreender o jogo de relações entre indivíduo e sociedade, devemos destacar que esse ambiente possibilitou o encontro da tradição da poesia improvisacional da Toscana e a experimentação intelectual do teatro *avant-garde* (CELLI, 2001).

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

“Lá eu vi tudo de Chaplin no pequeno clube de cinema na Via Garibaldi e eu descobri outros filmes que são frequentemente mostrados nesses círculos. Eu lembro de Dreyer em particular, que são dramas, mas também comédias, porque eu estava interessado em tentar ver Dreyer de um ponto de comédia. Dreyer realmente me fascinava, junto com Chaplin”⁸ (CELLI, op. cit., p. 135).

⁵ Essa tradição oral secular era bastante utilizada no interior da Itália, incluindo a região rural da Toscana. Como decorrência da atuação nos festivais de poesias improvisacionais, os poetas – muitas vezes analfabetos – sabiam de memória versos de artistas canônicos como Dante, Ovídio, Homero, Virgílio e Ariosto (KEZICH, 1986).

⁶ *Il re nudo* de Evgenij L. Schwartz. Direção de Paolo Magelli, 1971.

⁷ O teatro de *avant-garde*, consiste em um teatro que buscava novos experimentos, não ortodoxos, livres de concepções pré-estabelecidas. (GIANNACHI; KAYE, 2002).

⁸ I saw everything by Chaplin at a small film club in Via Garibaldi and I discovered other films that are often shown in those circles. I remember Dreyer in particular, which are dramas but also comedies, because I was interested in trying to look at Dreyer from a comedic standpoint. Dreyer really fascinated me, along with Chaplin. Ibid.

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

Em Roma, Benigni foi apresentado ao diretor e roteirista Giuseppe Bertolucci. Foi através da indicação de Bertolucci que Benigni teve contato com a literatura de Schopenhauer e Rabelais. Essa consideração aparentemente simples encontra um lugar confortável numa análise que toma um indivíduo integrado em um universo de conhecimento resultante das experiências de muitos outros indivíduos.

Ao escutar as histórias da vida de Roberto Benigni, Giuseppe Bertolucci resolveu escrever e produzir, em parceria com Benigni, um monólogo sobre as histórias da infância e adolescência do jovem toscano. O monólogo biográfico e autobiográfico, intitulado *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*⁹ foi um grande sucesso na Itália.

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

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

⁹ *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* texto de Roberto Benigni e Giuseppe Bertolucci e direção de Giuseppe Bertolucci. A peça foi lançada no Teatro *Alberichino* em 18 de dezembro de 1975 (PARIGI, op. cit., p. 118).

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

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

Se te ocorresse um câncer, te ocorresse um acidente, se você explodisse, você não compreende nada. (...) acidenta a tua mãe, a tua raça e teus irmãos (...) que você encontre os fascistas sozinho à meia noite, eles te confundissem com Togliatti¹⁰ e te enchessem de pancada! Que percebessem o erro e dissessem: nos desculpe! (BENIGNI; BERTOLUCCI, p 144-145)¹¹.

Há aqui uma observação importante sobre o monólogo: a promoção do estabelecimento de referências constantes e progressivas aos excrementos e ao baixo corporal. Como sustenta Baktin (2013), essas referências compõe o sistema de imagens da cultura cômica popular vinculado aos camponeses medievais, cujo qual ele denomina “realismo grotesco” e que vai constituir a persona artística de Roberto Benigni.

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

Apesar da expressão cultural *A vida é bela* ser oriunda da segunda fase da comicidade de Benigni, marcada pela parceria com Vincenzo Cerami, ela porta um saber apreendido da primeira fase, consequentemente, da parceria com Giuseppe Bertolucci. Um exemplo importante, tanto do ponto de vista do legado de um saber intergeracional constituído quanto dos resultados de uma reelaboração desses saberes produzidos a luz de uma condição de se adequar a uma comicidade pura, é a cena de Guido, usando o próprio corpo, para explicar aos alunos da Escola Francesco Petrarca a superioridade da raça Ariana:

¹⁰ Palmiro Togliatti (1893-1964), político e dirigente do Partido Comunista Italiano (*Corriere della sera*. 22 de agosto 1964).

¹¹ O babbo allora” O che vien’ fuori? Tu fai schifo sempre chiuso lí dentro di già lo diceva anche la mamma (...) ma perché tu non vai all’inferno tu t’affitti un gabinetto e ci stai quanto tu voi, dico a te che m’hai sentito guarda caco qui in cucina (...)

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

Frame 01 – Guido enfatizando o seu umbigo como superioridade ariana.



Fonte: Fotograma extraído do filme *La vita è bella*.

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

Nas interpretações propostas, aqui, Guido, sobre a mesa, seminu, é o resgate simbólico, em forma de síntese e ressignificada – para adaptar-se a uma comicidade não mais ácida, mas agora pura¹² – dos seus fundos sociais de conhecimento. A ênfase no seu próprio corpo para mostrar a superioridade da raça ariana é o resultado direto de um condensamento de uma memória de várias gerações. Entregar o próprio corpo a fim de colocar em questão a cultura oficial, é o exemplo mais acabado de um percurso iniciado com os artistas da praça do período medieval. Como Benigni definiu, em entrevista a Vanina Pezzetti (2001, p. 150), seu próprio corpo já é antifascista. A referência ao corpóreo, definitivamente cristalizada na imagem analisada, é o resgate da fisicalidade de Cioni, enraizada pelo humor da parte de baixo do corpo, essência do imaginário grotesco rabelaisiano.

No entanto, na fase em parceria com Cerami, as referências ao corpóreo sofreu mudanças notáveis no grau de aproximação com o “baixo corporal”, especialmente, da zona dos órgãos genitais. Se, como já mencionamos, na fase com Bertolucci a comicidade de Benigni portava o eco de uma cultura popular do riso localizado no período medieval, a sua comicidade na fase com Cerami estava condizente com os códigos estabelecidos pela configuração que o envolvia no tempo presente. Ao diminuir a obscenidade cômica de matriz rabelaisiana, Benigni

¹² É lícito ressaltar que o uso da palavra “pura”, não significa uma opinião, nossa, sobre o que é puro ou impuro dentro do cômico. Ou melhor, esse conceito de purificação não é um posicionamento moral nosso acerca da obra de Roberto Benigni, mas é um conceito maturado a partir da primeira obra sobre Roberto Benigni (Parigi, 1988), e a obra de Vazzaz (2017).

ressignificou suas memórias sobre a fisicalidade corpórea, característica da sua primeira fase, integrando-as a novos fatores que urdiram sua nova fase cômica, mais pura e ingênua.

Um outro saber-fazer cinematográfico apreendido por Roberto Benigni na relação com Giuseppe Bertolucci é a estratégia de criar personagens e expressões culturais a partir de referências biográficas e autobiográficas. A rigor, à luz de uma lógica mimética, o elemento biográfico é um ponto de partida para várias produções de Benigni após o contato com Bertolucci. Como sustenta Vazzaz (2017, p. 26), o nome de Giuditta, o diabo interpretado por Benigni em *O pequeno diabo*¹³ (1988), é uma homenagem a sua tia que o salvou a vida quando ele estava se afogando em um poço nos anos cinquenta.

Numa leitura que leva em consideração a tentativa de reconhecer e compreender o processo de internalização do social na forma de atos miméticos revelados em uma expressão cultural, apresentar nosso entendimento de *mímesis*, mesmo que de forma apressada, pois não é nosso interesse aprofundarmos no âmago da discussão, torna-se tarefa necessária. Uma das mais interessantes abordagens que tem a *mímesis* como objeto de estudo são *Vida e mimesis* (1995) e *História. Ficção. Literatura.* (2006), desenvolvidas por Luis Costa Lima. Tal perspectiva de abordagem se alicerça enquanto oposição a visão da *mímesis* enquanto imitação.

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

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

“(...) meu pai esteve em um campo de trabalho, não um campo de concentração¹⁴. Em suas histórias ele não tentou me fazer reviver isso

¹³ *Il piccolo diavolo* (1988), direção de Roberto Benigni e roteiro de Roberto Benigni e Vincenzo Cerami. Embora o nome de Giuseppe Bertolucci apareça no *soggetto*, seu nome não aparece como roteirista do filme.

¹⁴ Luigi Benigni fez parte do exército de ocupação italiano na Albânia. Após o armistício assinado pela Itália com os Aliados, mais de 600 mil soldados italianos foram levados para Alemanha como internos militares, e não como prisioneiros de guerra, pelos alemães. Essa definição, imposta pelos alemães, significou que os italianos não tinham

como um trauma. Ele sempre me contou essa história gentilmente e essa maneira sempre ficou guardada comigo. Quando eu estava procurando uma história esse bicho papão veio à tona, mesmo que meu pai tentou fazer com que eu não o visse. De qualquer forma, eu falo sobre isso de minha própria maneira, não como um menestrel ou um palhaço, porque eu também tenho um certo nível de sensibilidade. Você sabe, o que mais me assusta sobre o holocausto é a falta de explicação¹⁵.

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

O processo de sedimentação da estratégia de um saber-fazer alicerçado na evocação de experiências vividas na infância e adolescência do comico toscano pode ser identificado, também, no discurso proferido, por ele, no Oscar. No espaço da celebração, no momento mais emblemático de sua carreira, ele agradeceu aos pais por terem lhes dado o melhor presente, a pobreza¹⁶.

Um traço cinematográfico interessante de Roberto Benigni é a profusão de referências e homenagens a Charles Chaplin em seus filmes. Seguramente, essa técnica deve-se as visitas ao clube de cinema na Via Garibaldi. Um breve exemplo talvez ajude a deixar mais clara essa afirmação.

Ao retornar da Sicília, Dante – um dos personagens interpretados por Roberto Benigni em *Johnny Stecchino*¹⁷ (1991) – ofereceu ao amigo Lillo, cocaína, acreditando se tratar de um medicamento para diabetes. Ao inalar o pó, o comportamento de Lillo muda consideravelmente. Para Minnini, essa cena se relaciona com uma cena do filme *Tempos Modernos* (1936)¹⁸. Carlitos, o famoso personagem criado por Charles Chaplin desde seus primeiros curtas, ao

direito a assistência da cruz vermelha. Luigi virou prisioneiro no campo de trabalho de Erfurt e somente retornou a Itália com o fim do conflito na Europa. Em seu retorno, Luigi voltou pesando 36 kg (GHIAT, 2001).

¹⁵ (...) my father was in a work camp, not a concentration camp. In his stories he did not make me relive it as a trauma. He Always told me about it gently and that stayed with me. When I was looking for a story this ogre came out who existed, even if my father did not let me see it. Anyway, I speak about it in my own way, not like a clown or minstrel, because I too have a certain degree of sensitivity. You know, what scares me the most about the Holocaust is the lack of na explanation (PEZZETTI, 2001, p. 150) (Tradução livre).

¹⁶ “Grazie ai miei genitori per avermi dato il dono più grande, la povertà” (*La república*, 24 de março de 1999 e *La Stampa*, 23 de março de 1999).

¹⁷ Direção de Roberto Benigni e Roteiro de Roberto Benigni e Vincenzo Cerami.

¹⁸ *Modern Times*. Direção e roteiro de Charles Chaplin.

ingerir cocaína, acreditando se tratar de sal para temperar sua comida na cadeia, teve o seu comportamento alterado e transformou-se em um inusitado valentão.

Frame 02 – Lillo inalando o pó.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Johnny Stecchino*.

Frame 03 – Charlot inalando o pó.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Tempos Modernos*.

Dessa maneira, não nos causa estranheza a forma que Benigni faz citações à outras referências cinematográficas no seu filme mais famoso. O filme nos mostra na verdade um número interessante de referências e homenagens a Charles Chaplin. A cena que Guido saldou as moças levantando o chapéu com o bastão que tinha às costas é, sem dúvida, uma clara homenagem ao personagem Carlitos.

Frame 04 – Guido saudando Dora.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Johnny Stecchino*.

Um outro saber-fazer cinematográfico apreendido na relação intergeracional por Roberto Benigni e que caracterizou o seu fazer artístico é a recorrência da veia fantástica. O que vemos de potente nessa característica de Benigni, a saber, a introdução da dimensão da fábula no filme, é a possibilidade de tratar questões importantes do constructo sócio histórico sem perder a intensidade cômica.

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

“(...) Então: o homem sem pênis perguntou ao papai: desculpe, onde é que vende pênis? E o papai disse: no país dos enrabados. E para onde eu vou? Vá, siga em frente, você encontrará uma parede toda de fichas, não olhe para elas, depois você vire para o mar e encontrará o jardim das árvores das bolas...”¹⁹

A julgar pelos padrões habituais da trajetória artística e expressa nas obras de Roberto Benigni na sua fase cômica inicial, a fabulação, tal como os outros arcabouços de memória mobilizados por ele, segue em geral uma narrativa constituída dos temas do corpo, dos temas religiosos, do evangelho, de críticas sociais e políticas.

Por esse motivo, esses temas foram desenvolvidos nas fantasias em *TuttoBenigni*²⁰, *Você me incomoda*²¹ e *Só nos resta chorar*²². No entanto, o movimento em direção a uma limpeza gradual do linguajar e dos gestos na segunda fase de sua comicidade também foi acompanhado no modo em que Benigni expressou a sua função fabuladora.

Dessa maneira, seus personagens, na segunda fase, não possuem mais a ênfase primitiva na fisicalidade escancarada. A aprendizagem dos autocontroles, vai tornando o seu mundo fantástico mais inocente, mais leve, delicado e harmônico.

¹⁹ (...) Allora: l'omo senza il cazzo gli domando al babbo: scusi, dov'è che vendono i cazzi? E il babbo disse: nel paese dei culi rotti. E da che parte vo? Vai, vai a dritto, tu troverai una muraglia tutta di fiche, non le guardare, poi tu giri verso il mare e lì troverai il giardino degli alberi dele palle... (Roteiro de *Berlinguer ti voglio bene* in <http://www.geocities.ws/anjaqantina/berlinguer.html>).

²⁰ O espetáculo teatral foi adaptado, em espécie de documentário, para o cinema (1986).

²¹ *Tu mi turbi*, roteiro de Roberto Benigni e Giuseppe Bertolucci e direção de Roberto Benigni (1983). Segundo Carlo Celli, o filme foi criticado por basear-se, em demasia, nas performances do monólogo *Cioni Mario di Gaspere fu Giulia*.

²² *Non ci resta che piangere* tem roteiro de Roberto Benigni, Massimo Troisi e Giuseppe Bertolucci e direção de Roberto Benigni e Massimo Troisi (1984). O filme consiste em uma comédia fabulista onde o professor Savério, interpretado por Benigni, e Mário, interpretado por Troisi, de forma indesejável e inexplicável, voltam ao ano de 1942. Savério, na tentativa de erradicar o sofrimento de sua irmã Gabriellina – grávida e abandonada pelo ex-namorado, um soldado norte-americano que passou férias na Itália – tenta sem sucesso, devido ao fato do livro de História utilizado pelo professor Savério apresentar a data errada com relação a partida do navegador genovês, impedir Cristovão Colombo de descobrir a América. Razão primordial do sofrimento de sua irmã.

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

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

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

Muito exemplar é o trecho da entrevista dada por Benigni à revista *Indie* e discutida por Rita Bem-Ghiat. Como nos aponta Ghiat, ele afirma: “fiz o filme menos como um historiador do que como um diretor. Cujas obrigação é inventar histórias, e então eu inventei isso completamente. É uma fábula mas inventada da realidade”²³.

Esse processo de fabulação é uma tradição da literatura toscana e italiana, basta tomarmos, a título de exemplo, as novelas de Boccaccio. No entanto, a função fabuladora também está presente em todos os encontros estabelecidos por Benigni durante sua trajetória cinematográfica, indicando uma disposição ativa que será recorrente em suas obras.

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

²³ that he made the movie less as an historian than as a director whose duty is to invent stories, so I invented this completely. It is a fable but invented from the truth (GHIAT, 2001, p. 254).

o fato de Guido ter sido assassinado fora da câmera, por sugestão do sobrevivente do holocausto Scholmo Venezia, tem a função de preservar a estética de fábula.

Partindo desse pressuposto, a estratégia era não mostrar, mas ao contrário, evocar a tragédia do holocausto. Recorrentemente, essa função fabuladora foi acionada nos filmes de Federico Fellini²⁴, Cesare Zavattini²⁵ e Paolo Pasolini²⁶. Portanto, estabelecida essa conexão, conjecturando que uma certa maturação da função fabuladora mobilizada por Benigni em seus filmes está vinculada a um *habitus* apreendido e reelaborado na relação com esses outros produtores cinematográficos, é que compreendemos a produção de *A vida é bela* como parte de um processo sócio cultural contatado por Benigni a partir das relações estabelecidas por ele durante sua trajetória.

Portanto, devido aos feixes enunciativos aqui arrolados, acreditamos ter esquadrihado, além de pôr a lume, ao longo dessas páginas, uma das condições de possibilidades que permitiram a criação da expressão cultural *A vida é bela*, a saber, um modo de fazer cinematográfico que foi possível através das redes de relações independentes estabelecidas por Roberto Benigni durante a sua trajetória e que incidiu na criação do filme em tela.

Referências

BACKTIN, Michail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.

BENIGNI, Roberto. *A Vida é Bela: roteiro*. Tradução de Manuel Olívio. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENIGNI, Roberto; BERTOLUCCI, Giuseppe. *Berlinguer ti voglio bene, Tutto Benigni e Cioni Mario di Gaspare Fu Giulia*. Edizioni Theoria: Roma-Napoli, 1992.

²⁴ *Amarcord* (1973) é um exemplo de narrativa fílmica em que Fellini reconstituiu a memória por meio de uma função fabuladora. Muito embora, não sabemos se essa memória é uma memória inventada. Mas, sob essa narrativa fantasiosa, Fellini fez uma caricatura da sociedade fascista. Benigni trabalhou com Fellini no filme *La voce della luna*

²⁵ Como argumenta Celli (2001, p. 46), Zavattini compartilha a coragem em abordar temas trágicos no formato de uma narrativa fabulista. São exemplos, dessa abordagem: *Miracolo a Milano* (1951) e *Il Giudizio Universale* (1961). Benigni acompanhou Zavattini por seis meses durante a confecção do tratamento do filme *La veritaaa*

²⁶ Como Zavattini, os filmes de Pasolini e de seus discípulos: Citti, os irmãos Bertolucci e Cerami, exploravam temas fabulistas (CELLI, op. cit., p. 48).

CELLI, Carlo. *The divine comic: the cinema of Roberto Benigni*. Lanhan, Maryland, and London: The Scarecrow Press, Inc, 2001.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *Teoria Simbólica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GHIAT, Ruth Bem. *The Secret Histories of Roberto Benigni's Life is Beautiful*. In: *The Yale Journal os Criticism*, Volume 14, Number 1, Spring 2001, pp. 253-266. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/36867>.

KEZICH, Giovanni. *I Poetti Contadini: introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico: immaginario poetico e paesaggio sociale*. Roma: Bulzoni Editore, 1986.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

_____. *Historia. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PARIGI, Stefania. *Roberto Benigni*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

PEZZETTI, Vanina. *Benigni on La Vita è Bella*. In: *The Divine Comic*. Lanhan, Maryland, and London: The Scarecrow Press, Inc, 2001.

VAZZAZ, Igor. *Cioni Mario...di Bertolucci-Benigni per Roberto Benigni*. Pisa: Edizioni ETS, 2017.