



*Esboço de
Letras*

**A VIDA É BELA, DE ROBERTO BENIGNI: UMA PRESA
DO TEMPO****

LIFE IS BEAUTIFUL, BY ROBERTO BENIGNI: A PREY OF TIME

Joslan Santos Sampaio**

* Recebido em: 19.03.2019.
Aprovado em: 11.06.2019

** ¹ Graduado em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre e doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da UESB. Membro do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB/CNPq). Pesquisador do grupo de pesquisa Núcleo de História Social e Práticas de Ensino (NHIPE/CNPq)... Email: johistoria@yahoo.com.br

Resumo: o artigo pretende analisar uma das condições de possibilidades que permite a consecução do filme *A vida é bela*. Neste sentido, este texto pretende analisar a vinculação do filme de Roberto Benigni com os signos da sua época. A análise resultante deste estudo acusa que *A vida é bela* é plasmada, dentre outras coisas, pelas permissões/coerções do último regime de historicidade.

Palavras-chave: *A vida é bela*; Regimes de historicidade; Roberto Benigni; Tempo.

Abstract: this article aims to analyze one of the conditions of possibilities that allows the achievement of the film *Life is beautiful*. In this sense, this text intends to analyze the link between of the film Roberto Benigni's and the signs of their time. The analysis resulting from this study shows that *Life is beautiful* is shaped, among other things, by the permissions / constraints of the last historicity regime.

Keywords: *Life is beautiful*; Historicity regimes; Roberto Benigni; Time.



¹ A opção do Koselleck em utilizar esses dois termos é propor a ideia de que a presença do passado é diferente da presença do futuro (KOSELLECK, 2006, p. 311).

² Direção de Roberto Benigni e roteiro de Vincenzo Cerami e Roberto Benigni. O filme *A vida é bela*, dirigido por Roberto Benigni e roteirizado por Vincenzo Cerami e Roberto Benigni, a rigor, é dividido em duas partes: a primeira, uma narrativa cômica, leve e romântica; a segunda é o drama de uma família judia – o protagonista Guido (Roberto Benigni), sua esposa Dora (Nicoletta Braschi), seu filho Giosué (Giorgio Cantarini), e seu tio Eliseo (Giustino Durano) – traumáticamente separada pelos nazistas, lutando para sobreviver ao holocausto.

Introdução

Uma pergunta que se coloca e que se mostra fundamental para uma análise que pretende compreender as condições de possibilidades da confecção de uma narrativa cinematográfica remete, dentre outras coisas, à questão do contexto da produção. A especificidade do contexto constitui objeto destacado de investigação deste artigo.

Diante desse quadro, quem busca compreender uma obra relacionada ao mundo social deve, dentre outras coisas, correlacioná-la com a conjuntura da produção. Ante tal proposição, destaquemos que o conceito de *Regimes de historicidade* do François Hartog – que se aproxima das categorias *espaço da experiência e horizonte de expectativa*¹ mobilizadas pelo Reinhart Koselleck – se constitui enquanto mais uma linha de investigação apropriada para o campo das humanidades diminuir a estranheza com relação a uma expressão fílmica e ampliar a compreensão sobre os múltiplos processos que incidiram para a sua confecção. Nesse sentido, um filme não é apenas a simples manifestação de um contexto sócio-histórico de uma época, ao contrário, ele é, assim como o seu criador, também um discurso que constitui e é constituído segundo sua relação com o tempo.

Logo, na esteira desse argumento, o filme *A vida é bela* (1997)² é pensado aqui como expressão portadora de regras de produção do final do século XX. Isso significa dizer que certas escolhas, certos comportamentos, certas ações tomadas por Roberto

Benigni para a confecção do filme supracitado foram possíveis, também, devido ao intercâmbio que o criador tem com os signos de sua época. Por essa razão, esquadrihar e refletir sobre os regimes de historicidade, em especial, a respeito da ordem do tempo em que foi produzido o filme de Roberto Benigni, tornou-se mais um elemento fulcral para o investigador que busca compreender a produção de *A vida é bela*.

A primeira ordem do tempo

A reflexão sobre a conjuntura é uma das tarefas mais difíceis de se realizar em um trabalho que pretende desenvolver uma análise sistemática acerca do processo de confecção de uma narrativa cinematográfica. Em muitos trabalhos, a operacionalização ou naturalização do tempo pelo pesquisador é tamanho, que quase não pensamos nele. A rigor, essa forma de abordagem do próprio objeto cultural e, também, do seu criador, desprovida de contexto são análises que não correspondem a perspectiva do desenvolvimento e das mudanças realizadas na estrutura da personalidade social.

Resulta daí uma conclusão importante apontada por Elias em seu livro *Sobre o tempo* (1998, p. 102): o tempo não pode ser tomado como um dado desvinculado da sucessão dos acontecimentos, como uma espécie de coisa no “espaço-tempo”. Coadunando com essa discussão, no sentido de amplificar a importância da análise da conjuntura, sob uma perspectiva ainda mais profunda do que a habitual, François Hartog sustentou que a



³ No sentido mais amplo, o regime de historicidade pode ser entendido como a forma que uma determinada sociedade ou conjuntura histórica mobiliza as três categorias de tempo – passado, presente e futuro.

percepção e a relação dos sujeitos com as ordens do tempo, e o próprio conceito de tempo variou de acordo os lugares e as épocas.

É precisamente sobre a necessidade de compreender como uma conjuntura ajuda a esclarecer a biografia de uma pessoa ou uma obra, que Hartog cunhou o termo “regime de historicidade”³. Em seu livro *Regimes de Historicidade*, Hartog descreve assim a locução:

“Regime de historicidade podia ser compreendido de dois modos. Em uma acepção restrita, como uma sociedade trata seu passado e trata do seu passado. Em uma acepção mais ampla, regime de historicidade serviria para designar “a modalidade de consciência de uma comunidade humana”” (HARTOG, 2015, p. 28).

Desta maneira, a noção cunhada pelo historiador francês – influenciada pelo estruturalismo da Antropologia de Lévi-Strauss e pela elaboração de uma semântica dos tempos históricos pelo Koselleck por meio das categorias “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” – oferece uma ferramenta que direciona atenção aos diferentes modos de relação com o tempo.

Descortinando esse trajeto, apresentaremos três regimes de historicidade que nos auxiliará a elucidar as diversas maneiras de ser no tempo e, conseqüentemente, a compreender a produção do filme *A vida é bela* por meio do espaço dos possíveis.

Para desenvolvermos tal empresa, inicialmente, mobilizaremos o termo *historia magistra vitae*. Este termo, que na verdade é um *topos*, postula o argumento de que o presente pode ser

explicado pelo passado por meio da exemplaridade. Como sublinha Koselleck:

“Cícero cunhou o emprego da expressão *historia magistra vitae*. A expressão pertence ao contexto da oratória; a diferença é que, nesse caso, o orador é capaz de emprestar um sentido de imortalidade à história como instrução para a vida, de modo a tornar perene o seu valioso conteúdo da experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 43).

A precisa arguição do historiador alemão nos ajuda compreender que o *topos historia magistra vitae* – primeiro regime de historicidade apresentado pelo Hartog – enquanto concepção clássica de história que subsistiu quase ileso até o século XVIII, orientava os seres humanos a permanecerem atrelados ao passado por meio de fornecimento de exemplos. Em outras palavras, o horizonte de expectativa era modulado pelas experiências já feitas, já que a vida era regulada por uma prática pela qual o orador exercia sua influência persuasiva, por meio de uma coleção de exemplos pretéritos, “a fim de que seja possível instruir por meio dela [a história]” (KOSELLECK, 2006, p. 43).

Tendo como modelo de exemplaridade pedagógica, a obra *O Príncipe* (2005) de Nicolau Maquiavel nos ajudará a desnudar ainda mais esse regime de historicidade que busca reconhecer o passado no presente. Em *O Príncipe*, Maquiavel fez uso de uma gama de eventos históricos – espaço da experiência – para exemplarmente sugerir modelos de posturas para o príncipe – horizonte de



expectativa. A referência ao modo como os romanos, habilmente, se relacionava com suas colônias na constituição do seu império é um exemplo, para o escritor italiano, a ser seguido pelo príncipe:

“Na província que conquistaram, os romanos sempre seguiram essa norma: instalaram colônias, apoiaram os menos poderosos – sem aumentar-lhes as forças –, abateram os de maior poder e não permitiram que os Estados estrangeiros exercessem sobre suas colônias sua influência. Darei um só exemplo: a província da Grécia, onde os romanos fizeram amizade com os aqueus e os etólios, derrotaram o reino da Macedônia e expulsaram Antíoco” (MAQUIAVEL, 2005, p. 37).

Parece-nos adequado asseverar que, ao que tudo indica, Nicolau Maquiavel tinha pleno conhecimento da utilização desse *topos*, uma vez que toda a urdidura de *O Príncipe* está esteada na espécie de um *éthos* de “homem político”: a imagem do próprio príncipe. Portanto, em parte como resultado da significativa influência do passado, que possui uma essência prática e um propósito pedagógico, o futuro é construído pela utilização desses exemplos.

Deste modo, o regime de historicidade instaurado pela *historia magistra vitae* aclimatava-se na ideia de que o futuro repetiria o passado. Ou antes, se não repetisse *ipsis litteris* o passado, ao menos não o excederia. É importante registrar que, ao proferir um modelo a ser imitado, que ligava passado e futuro, o regime cristão também se ancorou na relação temporal alicerçada pelo *topos magistra vitae*.

Com efeito, nutridos por todo este pensamento que busca não compartimentar as pessoas e as ordens do tempo, concebemos que o tempo é operador importantíssimo na feitura de saberes, na elaboração de padrões de conduta e controle e, conseqüentemente, elemento fundamental na confecção de uma determinada expressão cultural, já que a arte, enquanto representação de práticas e modelos, está circunscrita às convenções que uma conjuntura permite ao criador. Nesse sentido, o entendimento oferecido pela primeira ordem do tempo nos possibilita pensar que até o final do século XVIII, as produções eram orientadas sob o esquema da *historia magistra vitae*, mobilizando o recurso do *exemplum*, recorrendo constantemente as citações para fundamentar um sentido pedagógico, uma lição de história. Obviamente, que existem formas distintas de relação com o tempo, no entanto, todas estas relações possuem conexões com os signos de sua época.

Contudo, a partir do século XVIII, observa-se uma crise da ordem do tempo e um declínio do regime de historicidade baseado no *exemplum*. Como sustenta Koselleck, um exemplo emblemático deste processo foi o que ocorreu na Alemanha, entre os anos 1760 e 1780, quando ocorreu um deslocamento lexical do conceito de história. Uma análise um pouco mais detalhada deste deslocamento vai nos ajudar a compreender a declinação pelo qual passou o *topos historia magistra vitae* e a ascensão de um novo regime de historicidade.

Uma nova ordem do tempo: o regime moderno



⁴ Koselleck, de forma relativamente segura, fornece dois exemplos de homens do século XVI, a saber, Montaigne e Bodin, que tomaram o termo *historie* como *exempla* (Ver Koselleck, 2006, p. 42-43).

⁵ Ver *A Riqueza das Nações* de Adam Smith (1985).

O termo *historie*, de acordo com Koselleck, configurava-se como uma história que harmonizava exemplaridade e repetição. Em sua forma etimológica, a palavra grega *historie* “significava predominantemente o relato, a narrativa de algo acontecido, designando especialmente as ciências históricas” (KOSELLECK, 2006, p.48)⁴. Por sua vez, entre os anos 1760 e 1780, passou a ser comum o uso do termo alemão *Geschichte*, como conceito de história, que significava “originalmente o acontecimento em si ou, respectivamente, uma série de ações cometidas ou sofridas” (KOSELLECK, 2006, p. 48).

O que se percebe, a princípio, é que o termo *historie* esteve associado a um princípio pedagógico compreendido como relato exemplar, enquanto que o termo *geschichte* passou por um processo temporal de modificação de sua semântica, ganhando um caráter de acontecimento único, e por esta razão, incapaz de instruir.

Concomitantemente a esse deslocamento lexical do conceito de história, ocorreu um processo de aceleração do tempo devido a um grande número de novas experiências. Essas novas experimentações foram denominadas, pelos homens do século XVIII, de *progressus*. Com as transformações nos estilos de vida, oriundas do progresso, as experiências do passado já não conseguiam ser estendidas inteiramente às expectativas. O fosso entre o passado – espaço da experiência – e o futuro – horizonte de expectativa – só aumentava.

Assim, Koselleck ratifica a nossa narrativa:

“A diferença entre experiência e expectativa não para de crescer, ou melhor, que a modernidade só pôde ser concebida como um novo tempo depois que as expectativas se distanciaram de todas as experiências anteriores. Esta diferença, como vimos, encontrou sua expressão na “história em si” e sua qualidade específica de tempo moderno no conceito de “progresso”” (KOSELLECK, 2006, p. 322).

Assim, é possível afirmar que o termo *historie* passou por um declínio em relação ao termo *geschichte*, em plena ascensão. À luz dessa aparente desorientação do tempo, que a Hannah Arendt, em *A crise da cultura* (1972), chamou de brechas no tempo, começou a se constituir um novo regime de historicidade que o Hartog denominou de regime moderno.

Uma das causas do surgimento desse novo regime é óbvia: a alteração das relações do homem no tempo e com o tempo. Essa nova maneira do homem se relacionar no tempo residiu, dentre outras coisas, nas inovações técnicas, tecnológicas e científicas do século XVIII, no progressivo aumento da produção agrícola e populacional, no aumento do número de indústrias, conseqüentemente, impulsionando o processo de urbanização, o surgimento de novas relações de trabalho e de novas relações econômicas, especialmente, com o advento dos pressupostos de Adam Smith, defensor do liberalismo econômico⁵.

Em conformidade com esse processo, o mundo ocidental, ainda no século XVIII, foi palco de uma série de transformações



⁶ Em 1831, Tocqueville viajou aos EUA para compreender o sistema prisional dos Estados Unidos da América. Fruto dos seus relatórios, que tinham registos do sistema político, económico e prisional estadunidense, em 1832, ele escreveu o clássico *A democracia na América* (Ver Furet, 2005).

⁷ É preciso salientar que o próprio Tocqueville argumentou que cada povo e nação possuem e devem considerar as suas especificidades. É necessário, também, ater-se ao fato de que Tocqueville era um descendente da aristocracia francesa, segmento social que havia perdido os privilégios a partir da Revolução Francesa. Muito em razão disso, o autor realizava notáveis críticas aos excessos perpetrados pela Revolução Francesa na construção do processo democrático, afirmando que essa estava recorrendo cotidianamente a práticas antigas.

políticas e sociais oriunda da Revolução Industrial, da Revolução Francesa e do processo de Independência dos Estados Unidos da América. Todos estes movimentos, ideologicamente alicerçados no pensamento iluminista, foram decisivos para a onda de transformações que varreu a Europa a partir do século XVIII e que apresentou um mundo completamente novo. Um mundo rompido com o passado. Como sustenta Koselleck,

“Uma característica do horizonte de expectativa esboçado pelo Iluminismo tardio é que o futuro não apenas modifica a sociedade, mas também a melhora. Seja porque a esperança escapa à experiência [...], seja porque a partir de 1789 a mudança da organização social e política realmente parecia ter rompido todas as experiências tradicionais” (KOSELLECK, 2006, p. 321).

Destarte, podemos perceber que a relação com o tempo no regime moderno é qualitativamente diferente da relação estabelecida no regime da *historia magistra vitae*. Temos aqui, na verdade, o surgimento de uma expectativa para o futuro que é completamente desvinculada do passado, pois as antigas experiências já não eram capazes de servir pedagogicamente as novas experiências. Em outras palavras, o futuro, orientado pelo progresso, não é mais deduzido pela experiência. A história, enquanto *geschichte* – processo único e contínuo – não consegue mais ser ensinada pelo recurso do *exemplum*.

Emblematicamente, o futurismo passou a ser a tônica do regime de historicidade moderno. É sob esta lógica futurista que a

história e as produções culturais passaram a ser pensadas e criadas. “Com o regime moderno, o exemplar como tal desaparece para dar lugar ao que não se repete. O passado é, por princípio ou por posição, ultrapassado” (HARTOG, 2015, p. 137).

Do ponto de vista formal, essa lógica futurista pode ser acessível analisando, mesmo que apressadamente, o trabalho *A Democracia na América* do jurista e sociólogo Alexis de Tocqueville. O sociólogo francês, em seu esforço para compreender as especificidades da democracia estadunidense⁶, apontou a democracia representativa norte-americana, que em seu entendimento era o centro inovador da proteção às liberdades individuais, como um modelo considerável a ser pensado pelos estados burgueses ocidentais, em especial a França⁷.

Com essa questão, a notável arguição de Tocqueville, que buscava na América compreender a democracia estadunidense a partir das relações e sistemas prisionais e políticos, acabou por encontrar nos Estados Unidos o futuro para a Europa. Ela desemboca na seguinte interpretação: a lição da história não vem mais do passado. Essa afirmação tem o seu correspondente na análise de Hartog sobre o livro de Tocqueville:

“O antigo regime de historicidade, que era precisamente esse tempo em que o passado esclarecia o futuro, está definitivamente obsoleto. Para o mundo “inteiramente novo”, é necessário uma “ciência política nova”, justamente a que o livro de Tocqueville esforça-se em elaborar. Posicionando-se, tal como um



vigia, para pensar no futuro” (HARTOG, 2015, p. 129).

Daí a posição particularmente distendida de que desde a Revolução Francesa, passando por todo o século XIX e boa parte do século XX, o homem, e conseqüentemente suas expressões sociais e culturais, foram cegamente orientadas para o futuro. O período supracitado oferece um imenso repertório de trabalhos orientados para o futuro.

O *Manifesto do Partido Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, é um equivalente simbólico dessa lógica orientada pelo regime moderno. O documento, lançado em 1848, foi construído para orientar as ações de um partido específico. O manuscrito descrevia que a ordem capitalista, caracterizada pela ascensão da classe burguesa, não conseguiu dinamitar os antagonismos de classe dos tempos pretéritos. Por consequência, no seu conjunto, Marx e Engels entendiam que os graduais aumentos das contradições inerentes ao sistema capitalista acabariam levando a humanidade, sob a liderança da classe proletária, a classe do futuro, a superar o sistema capitalista e a estabelecer o futuro sistema comunista. O que esse exemplo sugere é que a ordem do tempo moderna passava a ideia de a humanidade viver em um tempo de transição, sempre dirigido para o futuro, sempre olhando para as novas gerações.

Já no século XX, temos no *Manifesto Futurista*, do pintor italiano Filippo Marinetti, um outro exemplo relevante de uma

tentativa de rompimento com as referências do passado e glorificação do futuro. A forma como o manifesto exaltava a velocidade do progresso técnico-científico, inspirando-se no automóvel, foi acompanhada de uma explícita rejeição ao passado e as escolas anteriores, especialmente ao romantismo do século XVIII. Assim, ao se fazer o movimento em direção a romper com o passado, o movimento futurista não excluía nenhuma alternativa, inclusive exaltando a violência e a guerra, pois entendia a paz como uma situação que inibe a potência criadora. É o que observa a historiadora da arte Annateresa Fabris,

“A guerra, velozmente enunciada no primeiro manifesto, torna-se símbolo de renovação absoluta porque destruição total do velho, do que impede a afirmação das novas forças: “é nossa única esperança, nossa razão de viver, nossa única vontade!”. Dela derivam o desprezo pela mulher, entendida como símbolo de sentimentalismo anti-heróico, pelos sedentários, pelos inválidos, pelos doentes, pelos conselheiros prudentes, por todos aqueles que levam uma vida sossegada, à qual o homem futurista contrapõe a morte violenta, “a única digna do homem, animal de presa”” (FABRIS, 1987, p. 65).

Reforçando a divinização do discurso pelo progresso futurista e pelo rompimento com o passado, estimulado pelo manifesto de Marinetti, um surpreendente número de manifestos futuristas eclodiu na Itália e no mundo: o *Manifesto dos pintores futuristas*, o *Manifesto técnico da escultura futurista*, o *Manifesto*



⁸ Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze há determinado nel'umanità mutamenti tanto profondi, da scavare um abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro.

Noi siamo nauseati dalla pigrizia vile che dal Cinquecento in poi fa vivere i nostri artisti d'un incessante sfruttamento delle glorie antiche (Manifesto dei Pittori Futuristi).

técnico da literatura futurista, o Manifesto de Antonio Sant'Elia, entre outros, (Ver HUMPHEREYS, 1999).

Uma descrição sintomática, desses manifestos, parece ser o seguinte:

Companheiros! Nós declaramos que o progresso triunfante das ciências determinou mudanças tão profundas para a humanidade, que um abismo se cavou entre os escravos dóceis do passado e nós livres, temos certeza da magnificência do futuro. Estamos enojados com a preguiça vil que, a partir do século XVI, faz com que nossos artistas vivam incessante exploração de antigas glórias⁸.

Este trecho do manifesto é, aqui, um modo enfático de manifestar como os produtores culturais, muitas vezes de forma cega e não planejada, estão sujeitos aos signos de um dado momento. Em sua essência, a palavra de ordem que resume este regime de historicidade, influenciado pelo iluminismo, é “progresso”. A sentença pode ser facilmente traduzida por “reinado do futuro”.

No entanto, apesar de se relacionarem, progresso e magnificência do futuro, não são ideias correspondentemente complementares. Isto pode ser explicado pela política imperialista – que de maneira geral, associava a conquista das riquezas naturais das colônias à um futuro progressivamente melhor dos países colonizadores – desenvolvida pelas potências capitalistas e que, conseqüentemente, originou uma acentuada competição entre elas.

A acirrada competição, em nome do progresso, fez a humanidade experienciar o máximo do horror nas duas guerras mundiais.

A contestação ao regime moderno e seu impacto nas produções culturais

É evidente que, após as hecatombes da Primeira e Segunda Guerra Mundial, a orientação para o progresso tenha absolutamente se mantido questionável. O cenário de entusiasmo que tomou conta das populações das potências capitalistas no pré-guerra, embebidas por um horizonte de expectativa ávido por um futuro melhor, tornou-se, com o início dos conflitos, uma experiência traumática.

Assim, o historiador Eric Hobsbawn (1995) definiu os sentimentos das pessoas que experienciaram as conseqüências de um rompimento drástico com o passado:

Para os que cresceram antes de 1914, o contraste foi tão impressionante que muitos – inclusive a geração dos pais deste historiador, ou pelo menos de seus membros centro-europeus – se recusaram a ver qualquer continuidade com o passado. “Paz” significava “antes de 1914”: depois disso veio algo que não mais merecia esse nome. Era compreensível. Em 1914 não havia grande guerra fazia um século, quer dizer, uma guerra que envolvesse todas as grandes potências, ou mesmo a maioria delas, sendo que os grandes participantes do jogo internacional eram as seis “grandes potências” europeias (Grã-Bretanha, França, Rússia, Áustria-Hungria, Alemanha, Itália), os EUA e o Japão. [...] Não houvera, em absoluto, guerras mundiais. [...]



Tudo isso mudou em 1914 (HOBBSAWN, 1995, p. 30-31).

Desde então, diversos pensadores esboçaram considerações a respeito do impacto do progresso na vida cotidiana. Walter Benjamin, por exemplo, realizou um esforço sistemático para apresentar como as ações da experiência estavam em baixa desde as transformações possibilitadas pelo acelerado progresso. Sua arguição em *O narrador*, descreve bem como algumas faculdades quase cotidianas as pessoas, a faculdade de narrar, por exemplo, se tornou em vias de extinção com o período moderno. Desta forma, ele descreveu o mecanismo:

“Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

A rigor, a perplexidade com as consequências dessa caminhada inevitável para o futuro, levou, certamente, muitas pessoas a questionarem “o regime moderno estabelecido sobre a evidência da ordem do progresso” (HARTOG, 2015, p. 147). Este fenômeno questionador do progresso, tem como recíproca uma interpretação outra do estilo de vida pretérito. Sem dúvida, o livro *Tristes Trópicos* (1996), de Claude Lévi-Strauss, baseado na experiência do etnólogo belga com índios brasileiros, é um ícone da rejeição aos códigos morais e estéticos da sociedade moderna. Sob a influência do modelo rousseauiano, que não significa diretamente um endeuamento do estado de natureza, a obra levistraussiana apresentou uma considerável reflexão sobre os códigos característicos do regime moderno.

O que se impôs, desde então, foi uma valorização do antigo e uma crítica ao moderno. Como aponta Hartog,

Nos anos 1960, o selvagem entrou na moda. Praticou-se todo tipo de usos selvagens do “pensamento selvagem”, exerceu-se influência sobre o “pensamento mítico”; valorizou-se o Selvagem, em oposição ao Civilizado ou ao Estado, mas houve também retornos ou fugas para os Selvagens (HARTOG, 2015., p. 147).

Estes relatos nos ajudam a perceber que havia uma tendência, após as duas grandes guerras mundiais, a invocar uma narrativa saudosista sobre o mundo pré-industrial, ou antes, havia



⁹ Vale salientar que a sociedade italiana foi impactada pela ordem do progresso, especialmente, com o milagre econômico. Ver: *Breve storia d'Italia ad uso dei perplessi (e non)* de Mario Isnenghi (2012) e *Storia del miracolo italiano* de Guido Crainz (2005).

¹⁰ *Le notti di Cabiria*. Roteiro de Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini et al. Direção de Federico Fellini (1957).

¹¹ *La dolce vita*. Roteiro de Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini et al. Direção de Federico Fellini (1960).

¹² *Rocco e suoi fratelli*. Roteiro de Luchino Visconti et al. Direção de Luchino Visconti (1960).

¹³ *Accattone*. Roteiro e direção de Pier Paolo Pasolini (1961).

¹⁴ No tocante a Pasolini, um elemento fundamental que compõe a sua crítica ao desaparecimento da cultura campestre face ao consumismo é o seu comentário no artigo *O desaparecimento dos vagalumes – La scomparsa delle lucciole* – no jornal *Corriere della sera*, 01 de fevereiro de 1975.

¹⁵ *Mamma Roma*. Roteiro e direção de Pier Paolo Pasolini (1962).

¹⁶ *Il boom*. Roteiro de Cesare Zavattini e direção de Vittorio de Sica (1963). Um relato interessante de Zavattini sobre o efeito crítico da

uma disposição a construção de uma operação narrativa que fosse marcada pela crítica ao mundo moderno.

A percepção dessa transformação sociocultural foi manifestada por várias personalidades, por exemplo, do cinema italiano que testemunharam a dissolução do mundo campesino e comunicaram em suas obras a dificuldade de muitos italianos se adaptarem a sociedade moderna e consumista na Itália em meados do século XX⁹. Alguns expressões culturais podem servir de ilustração: *Noites de Cabiria*¹⁰, por exemplo, apresenta o grande contraste social existente na Itália no período pós Segunda Guerra Mundial e o anseio da maior parcela da população em alcançar um patamar de vida praticamente improvável; *A doce vida*¹¹ (1960), retoma os temas levantados por Federico Fellini em seu filme anterior, evidenciando o forte materialismo da sociedade italiana pós *boom* econômico, ou seja, a decadência dos valores da sociedade italiana; *Rocco e seus irmãos*¹², narra os diferentes sentimentos – alegrias e sofrimentos – dos camponeses nos acampamentos urbanos; *Accattone*¹³, emitiu a visão do diretor Pasolini sobre a condição deplorável da classe proletária na Itália pós-guerra¹⁴; *Mamma Roma*¹⁵, narra a tentativa de uma prostituta (Mamma) gerar as condições para que ela e seu filho (Ettore) possam mudar suas posições no gradiente social; *Il boom*¹⁶, nome bastante simbólico para o momento, narra a dificuldade do jovem Giovanni Alberti, um jovem empreendedor, que se encontra em péssimas condições financeiras devido ao seu alto padrão de vida. Desesperado para se livrar da falência, notícia que se espalhou por

toda a cidade, e para não perder a companhia da interesseira esposa Silvia, Alberti aceitou vender uma córnea do olho para um rico industrial, cego de um olho.

Torna-se, bastante sugestivo, a descrição de De Sica na apresentação do filme:

“Eu conheci há algum tempo um amigo que me pediu mil liras emprestado. Eu sabia que em casa ele tinha uma cozinha eletrônica com um forno infravermelho, uma máquina centrífuga para lavar louça, um moinho elétrico para descascar batatas, mas evidentemente ele nem sequer tinha dinheiro para comprar dois ovos para cozinhar na panela. Bem, esse meu amigo é um personagem típico do “milagre econômico”¹⁷.

Foi esse peso do milagre econômico sobre a sociedade italiana que orientou os produtores culturais à essa percepção crítica a respeito do regime de historicidade moderno.

Neste contexto, é instrutivo apresentar outras produções cinematográficas que também expressaram críticas as condições de vida dos camponeses e proletários italianos, explanando as mudanças de comportamento e sentimento humano na Itália do *boom* econômico. Entretanto, apresentaremos produções realizadas no final da década de 1970, pois estas foram contemporâneas das primeiras produções de Roberto Benigni e, portanto, tornam-se bastante frutíferas para nossa análise.

Estes são alguns exemplos de filmes que nos interessam: *1900*¹⁸, que narra a história de dois amigos de infância que vão se

narrativa filmica *il boom* está no livro *Miracolo e boom* (BALDUINI, 2013, p. 165-176).

¹⁷ Incontrai tempo fa un mio amico che mi chiese in prestito mille lire. Sapevo che a casa aveva una cucina elettronica con forno a raggi infrarossi, una macchina centrifuga per lavare i piatti, un mulino elettrico per pelar ele patate, ma evidentemente non aveva i soldi neppure per comprarsi due uova da cuocere al tegamino. Ebbene questo mio amico è un personaggio típico del “boom”, è il típico risultato del “miracolo economico” (BALDUINI, 2013, p. 170).

¹⁸ *Novecento*. Roteiro de Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci e Giuseppe Bertolucci e direção de Bernardo Bertolucci (1976).

¹⁹ *Padre padrone*. Roteiro e direção de Paolo e Vittorio Taviani (1977).

²⁰ *L'albero degli zoccoli*. Roteiro e direção de Ermanno Olmi (1978).

²¹ A rigor, como sublinha Isnenghi (2012), até o início do *preboom*, a sociedade e cultura campesina ainda estavam intactas.

²² “is a parody of the scientific methods of the new industrial farms that had pushed traditional farmers out of business” (CELLI, 2001, p. 35).

afastando devido a realidade financeira: Alfred, filho de latifundiários e Olmo, filho de camponeses. Os dois, em polos opostos, vão representar a o conturbado cenário cultural, político, econômico e social da Itália no século XX.; *Pai patrão*¹⁹, que representa as dificuldades da juventude campesina em ter acesso à educação básica nos campos italianos; *A árvore dos tamancos*²⁰, que narra as dificuldades de cinco famílias em se adaptar a moderna industrialização.

Esta estética narrativa, a saber, o questionamento sobre as mudanças de comportamento e sentimento humano na Itália do *boom* econômico, que ocupou por vezes várias produções cinematográficas italianas, foram moeda corrente nos trabalhos de Roberto Benigni. Localiza-se uma extraordinária quantidade em suas primeiras produções; por exemplo, na série *Onda Libera*, com o programa musical intitulado *I anni fabulosos del preboom*, já sugerindo um saudosismo com os tempos da sociedade pré-consumista²¹. Num outro momento, Cioni Mario, protagonista do programa, é interrompido por uma música de Giuseppe Verdi, *Va' pensiero*, que consiste em um lamento escravagista. O protagonista justificou que a música é importante para aumentar a produção de leite. Como sustenta Celli, esta passagem “é uma paródia dos métodos científicos das novas fazendas industriais que forçaram os fazendeiros tradicionais a pararem com o negócio”²².

Figura 01: Coral cantando Va'



Fonte: Fotograma extraído do filme Onda

Figura 02: Vaca sendo



Fonte: Fotograma extraído do filme Onda

Ainda em *Onda Libera*, nós observamos uma outra passagem que insinua uma crítica a sociedade industrial moderna. Cioni, em um diálogo com o amigo Monna, explica que Colombo não queria descobrir a América, mas sim a China. Contudo, ele acabou enganado por alguns americanos que se ofereceram para ajudá-lo na empreitada da descoberta da China. No entanto, os americanos o levaram para a direção errada.

Esses exemplos estão completamente dentro dos códigos culturais da segunda metade do século XX. Neste período de intensa

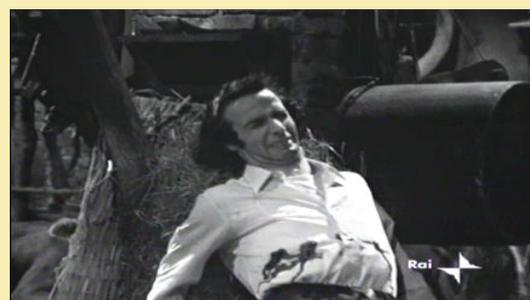
²³ Como argumenta Giuseppe Bertolucci, diretor e roteirista do filme *Berlinguer ti voglio bene*, a crítica a sociedade consumista de Cesare Zavattini, Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini foi um dos elementos norteadores do filme. Devido a isto, Zavattini foi um dos primeiros espectadores do filme de Bertolucci e Benigni (Ver BERTOLUCCI, 2011, p. 39-40; 54-57; 77-80).

crítica ao mundo moderno, os Estados Unidos da América eram vistos como o arauto dessa caminhada ao progresso e principal responsável pela morte da cultura campesina. Simbolicamente, os quatro episódios de *Onda Libera*, terminam com Cioni – representante típico da cultura campestre – sendo assassinado por funcionários da emissora RAI, a tv estatal italiana, simbolizando a morte do fabuloso mundo do *preboom*.

Figura 03: Final do primeiro episódio



Figura 04: Final do segundo episódio



O caráter específico dessa estrutura narrativa, que consiste em apresentar a dificuldade do homem campesino se adaptar ao mundo moderno, provém, como já dito anteriormente, de uma

Figura 05: Final do terceiro episódio



Figura 06: Final do quarto episódio



Fonte: Fotogramas extraídos da série *Onda Libera*

estética cinematográfica que dominou o cinema italiano entre os anos 1960 e 1980²³ e tornou-se presente em várias outras expressões fílmicas produzidas por Roberto Benigni. Isso indica certa consciência dos assuntos, dos modos de organização e valores dados pelo regime de historicidade do tempo da produção.

A modulação de uma nova ordem do tempo: o presentismo

Os aspectos específicos dos imperativos da crise do regime moderno têm origens no abalo que as guerras mundiais provocaram,



no decrescimento econômico experienciado pelas sociedades europeias, nas exigências cada vez maiores da sociedade consumista, sobretudo após a segunda metade do século XX (HARTOG, 2015, p. 148). Tal como analisa o autor citado, o desemprego, penoso e desesperador, passou a ser percebido como uma mazela do progresso. Tal constatação ecoou na ascensão de uma certa valorização do tempo presente. Porém, sua promoção não ocorreu de forma automática.

Em resumo, um editorial produzido por Sartre em 1945 para o primeiro número da revista *Les Temps Modernes* e retomado na revista *Les mots* em 1964, nos dá uma mostra da dimensão de deterioramento pelo qual passou o regime moderno após as guerras mundiais:

“Escrevemos para nossos contemporâneos, não queremos olhar nosso mundo com olhos do futuro, isso seria o modo mais certo de mata-lo, mas com olhos de carne, com nossos verdadeiros olhos perecíveis. Não desejamos ganhar nosso processo com recurso e não temos o que fazer com uma reabilitação póstuma: é aqui mesmo e durante nossa vida que os processos são ganhos ou são perdidos” (SARTRE in: HARTOG, 2015, p. 145-146).

A sucessão vertiginosa de acontecimentos que deteriorou todas as expectativas no futurismo, fez com que os homens desse período histórico confrontassem a aceleração do tempo, cotejassem o efêmero. É na esteira desse processo que alguns pesquisadores, na

segunda metade do século XX, perceberam um gradual expansionismo do presente.

Nora (1993), por exemplo, constatou que esse movimento de alteração do tempo, mais acelerado, provocava uma impressão de hegemonia do efêmero. A consequência desse tempo cada vez mais instantâneo é o alargamento do presente. Já D’Aléssio percebeu a alteração do tempo, argumentando que cada vez mais “a história torna-se eternamente contemporânea!” (D’ALÉSSIO, 1994, p. 97). Aos poucos o passado vai perdendo seu lugar para um presente, maciço, eterno que não possui nenhum horizonte, ao não ser o próprio.

No entanto, na esteira da constituição da hipertrofia do presente, Koselleck observou uma preocupação, dos homens dessa conjuntura, com o passado. O efeito devastador ao passado provocado pela aceleração do tempo foi particularmente visível a um mundo cada vez mais presentista. Ora, o presente, já inquieto com essa dinâmica acelerada do tempo, alimentou uma preocupação com o passado.

O impacto desse afligimento com o esquecimento é uma crescente curiosidade pela memória, ou antes, pelos lugares de memória. Não por acaso, o final do século XX é marcado por um entusiasmo pela criação de arquivos. Nora, introduzindo uma discussão a respeito do que motivou a criação dos lugares de memória, afirmava:



“os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso criar museus, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 13).

Um dos elementos mais significativos da discussão de Nora é o impressionante esforço para não aceitar a cisão entre o passado e o presente. Em outra direção, Nora apresentava uma articulação direta entre os dois tempos. A perspectiva de Nora se voltava principalmente para a ideia de apresentar o historiador do presente, como o profissional responsável por exercer um esforço para “fazer, de forma consciente, o passado manifestar-se no presente” (HARTOG, 2015, p. 160). Isto se evidencia quando Nora apresenta os lugares de memória como um local que possibilita ao indivíduo experienciar um sentimento de identidade e continuidade entre os tempos, mesmo que de forma ligeira e fragmentada. Nas palavras de Nora:

“Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que

só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos” (NORA, 1993., p. 13).

Diferentemente da proposta de Nora que era fazer um “manifesto anti-comemorativo” sobre os lugares de memória, o estudo de Paul Ricoeur (2007) salientou que o trabalho de Nora resultou em um efeito inverso. Como mobilizador de um sentimento de pertencimento, os lugares de memória tornaram-se nessa conjuntura histórica objeto de culto e comemoração:

“Desde 1983, as Jornadas do Patrimônio têm atraído cada vez mais visitantes nos prédios ditos do Patrimônio: mais de onze milhões em setembro de 2002. Esses resultados, devidamente calculados e proclamados a cada ano pela mídia, são como um recorde a ser batido no reinício das atividades do ano seguinte. Quanto mais longas as filas de espera, melhores serão os números. [...] As Jornadas do Patrimônio se difundiram um pouco pelo mundo e se fala atualmente – especialmente por intermédio das iniciativas e convenções da Unesco – de universalização do patrimônio, enquanto aumenta a lista dos sítios do patrimônio universal da humanidade a cada ano” (HARTOG, 2015., p. 194).

Aproximamo-nos, neste ponto, de um aspecto central que marca a importância da onda de preservação e memória nos debates historiográficos, políticos e socioculturais a partir das últimas três décadas do século XX. Ao narrar a ocorrência de uma fenda no regime moderno, tanto pelo descrédito do discurso do progresso quanto pela ascensão de uma preocupação com a memória, Hartog apresentou um novo modo de pensar e se relacionar com o tempo: a



²⁴ Devido à inquietude do filho – diante da situação de estarem presos em um campo de concentração nazista – Guido, com a ajuda do tio, formulou uma fábula para Giosué: os recentes acontecimentos tratavam-se de um jogo, cujo o primeiro prêmio seria um tanque de guerra de verdade. Esta fábula, proporcionou ao filho uma vida mais amena em meio a uma conjuntura dura e cruel.

patrimonialização e memorialização. Simbolicamente, Hartog apresentou a queda do muro de Berlim, 31 de outubro de 1989, como o marco da ascensão de uma nova ordem do tempo e de um novo regime de historicidade.

A ascensão da memória e do patrimônio

Essa nova experiência do tempo, apresentada pelo Hartog em *Regimes de historicidade*, colocou em relevo questões centrais a respeito da nova forma de mobilizar as três categorias do tempo. A ênfase nos lugares de memória evidencia um presente que não pretende se desligar do passado. Ao mesmo tempo, essa patrimonialização explicita a tentativa de reinserir o futuro como horizonte de expectativa.

Contudo, o contraste com o futuro do regime moderno é flagrante. A expectativa do futuro baseado no progresso já não é celebrada. Paradoxalmente, o futuro dessa nova ordem do tempo é cético e derrotista. A sistematização da construção de arquivos ilustra bem a preocupação em distanciar-se ou retificar as mazelas proporcionada pela modernização.

Em outros termos, a esperança no progresso foi sucedida pela apreensão em preservar. Esse percurso provocou um questionamento do Hartog: Mas preservar o que? E quem? O próprio Hartog nos sugere a resposta: “Esse mundo, o nosso, as gerações futuras, nós mesmos” (HARTOG, 2015, p. 238).

Façamos desse questionamento um exercício crítico alicerçado nos pressupostos teóricos de Norbert Elias (1998). O sociólogo alemão sempre buscou em suas análises, articular uma expressão cultural, enquanto dado social, com os códigos de controle e regulação, individuais e sociais, de uma determinada conjuntura.

O que acabamos de dizer explicará porque algumas escolhas de Roberto Benigni, em seu filme *A vida é bela*, se reúnem como um todo orgânico com o regime de historicidade característico da virada de século. Guido, ao transformar em um jogo a situação aterradora em que ele e sua família se encontravam²⁴, comunicou ao espectador uma semente de esperança: seu desejo de salvar a vida do filho e preservar a sua inocência.

Há, na narrativa cinematográfica mais famosa de Benigni, uma sequência bastante sugestiva da sua estratégia discursiva. Trata-se da parte final do filme, quando no dormitório, os prisioneiros foram despertados com o comportamento desesperado dos alemães. Chamadas no alto-falante, militares fugindo, rajadas de tiro era o novo cenário do campo de concentração. O nervosismo tomou conta dos alemães e dos prisioneiros. Guido foi tomado pelo terror e optou por fugir para não ficar encurralado.



Figura 07: Giosué se escondendo no caixote.



Figura 08: Giosué observando o pai



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*.

Figura 09: Guido marchando para a morte.



Fonte: Fotograma extraído de *A vida é bela*

O protagonista, cuidadoso ao evitar que ele e o filho caíssem nas mãos dos alemães, alertou Giosué da necessidade dele se esconder para ganhar o primeiro prêmio. A criança se escondeu em um caixote, sob a orientação de só deixar o caixote quando houver silêncio absoluto. Enquanto isso, seu pai percorreu o campo, de um lado para o outro, na tentativa de encontrar Dora e livrá-la da morte quase certa.

Uma saia foi improvisada às pressas por Guido, simulando uma indumentária feminina. Ele percorreu o dormitório feminino e examinou alguns caminhões, procurando sinais de Dora. Continuou a busca pela amada num tom cada vez mais desesperador. Mas, no entanto, ele que procurava a esposa, acabou encontrado pelos soldados nazistas.

Sob a mira de uma metralhadora, Guido fitou a situação e percebeu a dificuldade de burlar a morte iminente. Caminhando para o seu fim, ele se deu conta de que estava próximo do caixote onde o Giosué se escondia. Instantaneamente, ele interviu fazendo uso de suas ideias engenhosas e fantasiosas. Percebendo que o garoto estava o observando, ele ensaiou um passo militaresco bem conhecido por Giosué.

Alguns segundos depois, o soldado e o prisioneiro dobraram a esquina. Tiros de metralhadoras são ouvidos. Na esteira da fuga alemã, os últimos prisioneiros atravessaram o portão de entrada. Aparentemente sozinho no campo de concentração, Giosué saiu do seu esconderijo.

O garoto deparou-se com o campo vazio. O silêncio era tal que era possível ouvir o som do vento. Então, como em um passo de mágica, o silêncio foi quebrado por um barulho alto e estranho: caminhando lentamente na direção do garoto, se aproximava um tanque de guerra norte-americano. Para o deleite de Giosué, ele foi convidado pelo soldado norte-americano, a bordo do tanque, para subir no gigante de ferro.

Figura 10: O exército libertador encontrando Giosué.



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

A bordo do tanque de guerra, Giosué encontrou sua mãe em uma estrada rural e a saudou comemorando os mil pontos, consequentemente, a vitória no jogo. O esforço indelével de Guido em salvar a vida de Giosué e preservar a sua inocência depõe claramente a vinculação do filme *A vida é bela* com a perspectiva

do regime de historicidade contemporâneo que se preocupa em preservar as gerações futuras. Esse modelo coaduna com a frase de Trotski que inspirou o título do filme de Benigni: "A vida é bela. Que as gerações futuras a libertem de todo o mal, da opressão e da violência, e a apreciem em toda a sua glória".

Um aspecto interessante de mencionarmos a respeito da estratégia de lançar o olhar para as novas gerações é que este é um expediente bastante mobilizado pelo cinema italiano. Na realidade, representar as novas gerações como protagonistas foi uma tendência profundamente utilizada pelo neorealismo cinematográfico italiano. Como descreve o pesquisador Euclides Santos Mendes:

“Uma das peculiaridades do Neorealismo Cinematográfico Italiano é a maneira como deu visibilidade e protagonismo à infância, sobretudo num contexto social instável e desagregador, que atingiu a Europa durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Parte significativa das filmografias neorrealistas dos cineastas italianos Roberto Rossellini, Vittorio De Sica/Cesare Zavattini e Luchino Visconti mostram o empenho do cinema italiano do pós-guerra em narrar o mundo com a sensibilidade ótica e sonora das crianças. As experiências cinematográficas neorrealistas italianas pautadas nas representações da infância apontam para a perda da inocência num contexto trágico, bem como para o aparecimento de novos olhares, menos ingênuos e mais aptos a revelar o mundo como espaço de conflitos e contradições” (MENDES, E. S.) (No prelo).



²⁵ *Roma città aperta*. Roteiro de Federico Fellini et al. Direção de Roberto Rossellini (1945).

²⁶ *Paisà*. Roteiro de Federico Fellini et al. Direção de Roberto Rossellini (1946).

²⁷ *Germania anno zero*. Direção e roteiro de Roberto Rossellini (1948).

²⁸ O artigo foi publicado em *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 20 de dezembro de 1997.

O que é característico na passagem que citamos, é o direcionamento dos filmes neorrealistas para um questionamento, em todas as expectativas, do mundo orientado pelo progresso. Tomemos, por exemplo, as produções cinematográficas de Rossellini. Em sua trilogia da guerra – *Roma, cidade aberta*²⁵; *Paisà*²⁶ *Alemanha, ano zero*²⁷ – as crianças protagonistas dos filmes comportam uma imagem complexa sobre a dimensão moral e social do mundo contemporâneo.

Primeiramente, como sugere Mendes, E. S., em *Roma, cidade aberta*, Rossellini converteu a cena final do filme – as crianças dispostas a lutar ao lado dos *partizans* – em uma esperança no combate, pelas futuras gerações, aos regimes totalitários. Já no segundo filme, *Paisà*, a esperança vai se deteriorando com um mundo cada vez mais intolerante e desigual. Esse sentimento é sustentado pela cena da criança chorando em meio aos mortos da guerra. Por fim, em *Alemanha, ano zero*, o desapontamento com o resultado do progresso e a perda da inocência foi expressada com o suicídio de Edmund, um garoto de doze anos. Para o pesquisador Mendes, o suicídio de Edmund “revela a amplitude da crise moral da Europa no pós-guerra” (MENDES, E. S.) (No prelo).

Esse esforço profundo de apresentar os desencantamentos com o mundo contemporâneo por meio da história de crianças é sustentado por outras produções neorrealistas. São exemplos dessas produções: *Vítimas da tormenta* (1946) de De Sica e Zavattini; *Ladrões de bicicleta* (1948) de De Sica e Zavattini; *Belíssima* (1951) de Luchino Visconti; *Europa '51* (1952) de Rossellini.

Apesar das suas peculiaridades, a perspectiva do filme de Benigni em proteger a inocência da criança e a aposta em um mundo melhor pelas novas gerações colocou *A vida é bela* em congruência com o trabalho de Roberto Rossellini. Não por acaso, o artigo *Bravo, Roberto!*²⁸ de Oscar Iarussi explorou esse quadro de referências. Para Iarussi, a mensagem da aposta nas novas gerações é um advento comum ao filme de Roberto Benigni e ao filme *Roma, cidade aberta* de Rossellini. Ao apresentar os norte-americanos como libertadores do campo de concentração, encontramos, também, elementos de integração do filme de Benigni com o filme *Paisà* de Rossellini.

Contudo, estamos tentando levar em consideração o papel relevante de um aspecto na produção de *A vida é bela*, qual seja: a dialética com a conjuntura. Nesse sentido, preservar as novas gerações, presente no filme do cômico toscano, está em consonância com os signos cultural do regime de historicidade da virada de século.

Porém, é significativo registrar que a preocupação em retificar as mazelas proporcionada pela modernização, característico do regime de patrimonialização, produz outros efeitos sobre a consecução do filme de Benigni.

Nesse processo de reconhecimento da responsabilidade para com o passado, particularmente sob o medo de repetir no futuro os estragos provocados pelo passado, as tragédias provocadas pela grande guerra foram perscrutadas por novos ângulos, novos olhares, novas perspectivas. Tudo isso manifestou-se de maneira



²⁹ O Tratado de Versalhes foi o tratado de paz que encerrou a Primeira Guerra Mundial. A rigor, o tratado responsabilizou a Alemanha pela guerra, impondo-lhe uma série de punições como reparação de guerra. A atitude que se tornou visível posteriormente em relação ao tratado é que alemães e italianos saíram com o sentimento de traição por parte dos países vencedores. A Alemanha devido as punições e a Itália por não ter recebido as indenizações de guerra prometidas pela Entente.

³⁰ Para compreender a construção do estereótipo do povo italiano como sinônimo de solidário, ver: Bidussa (1994), Focardi (2013), Mercuri (1983), Nenni (1978), Isnenghi (2012), Nello (1993), Fabris (1996).

especialmente nítida com as pesquisas sobre o holocausto. Deste modo, nas últimas décadas do século XX, buscou-se, incansavelmente, compreender o holocausto e responsabilizar os responsáveis.

A articulação do regime de patrimonialização e *A vida é bela*

Para compreender a articulação do regime de patrimonialização com a expressão fílmica mais famosa de Roberto Benigni, em suas peculiaridades, é necessária uma imagem da construção da narrativa sobre a experiência italiana na Segunda Guerra Mundial. Como argumentou o historiador Tony Judt (2000), as memórias do pós-guerra na Europa foram estruturadas sob dois pilares: a culpabilidade restrita da Alemanha e seu povo pela grande guerra e suas barbáries; e o mito da resistência de todos os povos contra a tirania alemã.

Essa arquitetura enunciativa serviu para encobrir o caráter colaboracionista de diversas nações, incluindo a Itália e boa parte dos italianos. A princípio, o que vemos ao dirigir o olhar para essa estrutura enunciativa é a estratégia de jogar nos ombros alemães toda a responsabilidade pela guerra e, da mesma forma, pelos crimes de guerra. É sempre importante observar que essa memória construída no pós-guerra, de certa forma, atestava a inocência dos outros povos da Europa.

Não obstante, o que mais salta aos olhos nessa memória pública é o caso da Itália. O país peninsular não apenas foi o criador

do fascismo, como foi o principal fiador das maquinações de Hitler e da Alemanha nazista para dismantelar as regras estipuladas pelo Tratado de Versalhes²⁹. Contudo, o tipo de memória pública que ficou no imaginário coletivo italiano foi: o “bom italiano”, sempre disposto a solidarizar e ajudar as minorias perseguidas; e o “alemão ruim”, pensado como um colaborador do Terceiro Reich³⁰.

Vale a pena examinar com mais detalhe, em um outro momento, o mecanismo de construção desse mito, pois é justamente nesse contexto que compreenderemos algumas escolhas de Roberto Benigni em seu filme mais famoso. Nesse cenário, o estereótipo do italiano vítima da guerra e portador de uma alma solidária e gentil – orquestrado pela propaganda aliada, pelas forças antifascistas, pela diplomacia, imprensa e produtores culturais italianos – ficou sedimentado no imaginário coletivo italiano e estrangeiro por muito tempo.

Filmes italianos como *Tutti a casa* (1960) de Luigi Comencini, *Italiani brava gente* (1965) de Giuseppe de Santis, *Cari fottutissimi amici* (1994) de Mario Monicelli e, até mesmo, filmes estrangeiros como *O Capitão Corelli* (2001) do diretor estadunidense Jonh Madden, retomaram uma série de clichês: solidariedade entre soldados italianos e as populações perseguidas, repúdio italiano a guerra de Mussolini, reprovação ao comportamento dos soldados alemães e a sedimentação de uma narrativa que fortalecia a condição de vítima do povo italiano.

É precisamente um desses estereótipos presente no imaginário coletivo, o italiano vítima da guerra, que norteia uma das

³¹ The inclusion of a self-sacrificing Christian wife in the narrative affirms that Jews have no monopoly in Italy on the state of victimhood, even as they remain the the most acceptable public symbols of fascism's inhumanity (GHIAT, 2001, p. 263).

cenar de *A vida é bela*. Quando Dora foi a estação ferroviária local, onde a sua família, juntamente a outros judeus, aguardava em um trem de carga bovina a partida para um campo de concentração, ela exigiu seu ingresso na composição de vagões de gado, mesmo não sendo judia, o que foi atendido pelo oficial alemão.

Figura 11: Dora negociando seu ingresso no trem



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

Figura 12: Giosué observando a chegada da mãe



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

No campo de concentração, observando o desmantelamento de sua família e experienciando os atos horrendos do holocausto, o sofrimento de Dora é consideravelmente simbólico. Como argumenta GHIAT (2001), “a inclusão de uma esposa cristã que se auto sacrifica, na narrativa, afirma que os judeus não têm o

monopólio na Itália do estado de vítima, mesmo que eles permaneçam sendo os símbolos públicos mais aceitáveis que representam a desumanidade fascista”³¹.

Nesse sentido, o filme de Benigni encontra-se de certo modo investido de uma memória coletiva construída no pós-guerra – envolvida pelo clima da guerra-fria que potencializou a não criminalização da maior parte dos criminosos de guerra italianos já que a culpa, dos crimes de guerra, recaiu sobre os ombros do povo alemão – e que se mantém presente ainda hoje.

No entanto, com as informações que acumulamos, sabemos que decorrente do final da guerra-fria e da ascensão do regime de historicidade contemporâneo, cingido pela patrimonialização e memorialização, ganhou força no mundo ocidental a elaboração de uma narrativa sobre o passado que pretendia prestar contas da própria culpa, ou antes, retificar as mazelas cometidas em um tempo pretérito.

Esses códigos normativos, segundo Focardi (2013, p. 192), encontraram eco, na Alemanha, já no final dos anos 1960. Contudo, essa onda de revisionismo, na Itália, só frutificou a partir do final dos anos 1980 (FOCARDI, 2013, p. 184). Vittorio Foa, em seu livro *Questo novecento* (1996), coadunando com a elucubração supracitada do Ricoeur, alertou sobre a necessidade de os italianos recordarem o mal feito no passado se não quiserem abandonar ao acaso o próprio amanhã (FOA, 1996, p. 145).

Perante esse enredo, a participação e a responsabilidade de cidadãos italianos na grande guerra e no holocausto voltaram ao



³² Se insere nesse processo de questionamento do mito do “bom italiano”, produções como as de: DEL BOCA (1965) e (2005); DI FIORE (2004); FOCARDI (2013); DI SANTE (2005); SULLAM (2015); MAIDA (2013).

³³ polizia, carabinieri, finanzieri, membri della Milizia o della Guardia nazionale repubblicana (GNR) e volontari fascisti; ma di coloro che compilarono le liste delle vittime: dagli impiegati comunali e statali dell'anagrafe razzista, ai funzionari di polizia che trasformarono i nomi degli elenchi in mandati de arresto; dal prefetto e dal questore che firmarono gli ordini di cattura, giù giù lungo la scala gerarchica fino alle dattilografe che ne compilarono i documenti. Partecipe e complice fu anche chi sequestrò e confiscò beni ebraici, spendendo ore, talora intere giornate, a descrivere nei più minuti dettagli i patrimoni requisiti, mettendoli sotto chiave oppure trasportandoli e consegnandoli ad altro ufficio o autorità, o - caso non insolito - accaparrandoseli per uso proprio, oppure per lucro attraverso la vendita. Vi furono inoltre le responsabilità dei delatori: di chi segnalò, denunciò, consegnò, tradì le vittime ebrei, cioè i propri concittadini, talora i propri vicini e persino i propri amici (SULLAM, 2015, p. 12).

debate público. Nesse último caso, o mito do “bom italiano”, aquele que salvou vários judeus e que sofreu demasiadamente na guerra, foi posto à prova. Os anos seguintes assistiram a ascensão de uma historiografia, filmografia e outras produções culturais que procuraram dar luz as páginas obscuras do passado italiano³².

Nessa lógica, instado a identificar a colaboração italiana ao extermínio judaico, devido ao intercâmbio com o regime de patrimonialização, Simon Levis Sullam (2015), escreveu que a participação ativa dos italianos não ficou circunscrita à ação exclusiva do ditador Mussolini e seu séquito. Ao contrário, o historiador apontou que a engrenagem genocida contou com a colaboração de vários setores da sociedade italiana. Inclui-se nessa engrenagem:

polícia, carabinieri, financistas, membros da milícia ou da Guarda Nacional da República (GNR) e voluntários fascistas; mas também aqueles que compilaram as listas de vítimas: dos funcionários municipais e estaduais do registro racista, aos policiais que transformaram os nomes das listas em mandados de prisão; do prefeito e do comissário que assinaram as ordens de detenção, do mais alto cargo da hierarquia até os datilógrafos que compilaram os documentos. Partícipe e cúmplice também foi aquele que passou horas, às vezes dias a fio, para descrever detalhadamente os ativos judaicos, guardando-os a sete chaves, ou transportando e entregando para outras autoridades, ou - se não é incomum – adquirindo para uso próprio, ou com fins lucrativos através da venda. Havia também as responsabilidades dos informantes: que denunciaram, entregaram, traíram as vítimas

judeus, isto é, seus concidadãos, às vezes seus vizinhos e até mesmo seus amigos³³.

A interpretação proposta por Sullam para mostrar como se deu o genocídio hebraico na Itália sugere uma coerência com a conjuntura histórica de prestar contas da própria culpa italiana. Pode-se intuir, naturalmente, que muitos italianos comuns também foram responsáveis pelo genocídio judaico, seja pelo desejo de enriquecer com a espoliação dos bens judaicos, seja pela aspiração em tirar um judeu de uma competição profissional ou por um ódio privado. Em seu livro, Sullam, apresentou dois casos de delações contra judeus motivados pelo ódio privado, são eles: o caso do professor de música Roberto Valabrega, denunciado pelo seu aluno de classe; e o caso do estudante Umberto Spizzichino, que pretendia fugir para a Suíça e acabou traído pelo seu colega de classe (SULLAM, 2015, p. 107).

A análise de Bruno Maida, historiador italiano, sobre a perseguição as crianças judias na Itália, tem como conclusão uma perspectiva aproximada de Sullam. Em seu livro *La shoah dei bambini* (2013), Maida expõe que um número significativo de crianças hebraicas foram encontradas e deportadas da Itália, a partir da delação, traição cumplicidade e omissão de muitos italianos comuns.

É em consonância com essa “poética cultural” na qual, cada vez mais é possível realizar uma narrativa questionando o mito do *bravo* italiano, que o filme de Roberto Benigni apresentou cenas do italiano como partícipe do holocausto. Uma cena que corresponde a



influência dessa conjuntura é o momento que Guido foi convidado, por outro garçom, a ir nos fundos do hotel encontrar o seu tio. No local, o tio estava apreensivamente assustado com o que fizeram com o seu cavalo, Robin Hood: pintado de verde, maquiado e com a inscrição “Achtung!! cavallo ebreo” (Atenção!! cavalo de judeu).

Figura 13: Guido acalmando o tio após o atentado contra *Robin Hood*



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

É, portanto, realmente significativo que o elemento central dessa cena tenha sido a proposta de apresentar os abusos que os judeus sofreram na Itália em iniciativas tomadas por pessoas comuns, isoladas ou em pequenos grupos. Em *Persecuzioni*

antiebraiche a Firenze (2007), Marta Baiardi, apresenta um quadro da perseguição aos judeus na Toscana, em que as vítimas sofreram todos os tipos de abusos por parte dos italianos comuns: prisões, deportações, traições, delações, violência psicológica e física, tornaram-se práticas rotineiras na Itália fascista.

Se a cena supracitada revela uma violência psicológica implementada por cidadãos comuns, a cena em que Guido e o amigo Ferruccio, poeta e tapeceiro, chegaram tarde da noite na casa do tio de Guido, Eliseo, um intelectual judeu assimilado a cultura italiana, que os acomodaria durante o tempo que estivessem na cidade, revela a violência física sofrida pelas vítimas.

Já na casa, eles encontraram o tio ao chão, sem fôlego e cheio de dor, após ter sofrido uma brincadeira violenta de três jovens italianos. Enquanto ajudava Eliseo a se levantar, Guido indagou ao tio o porquê ele não reagiu.

Na intensidade de mostrar-se incólume a situação, Eliseo respondeu: o silêncio é o grito mais poderoso. Aqui, temos uma cena que insinua como as atitudes de italianos comuns contribuíram para a realização de uma política de perseguição culminando com a deportação e extermínio de mais de 6000 judeus italianos para os campos alemães.

Figura 14: Guido auxiliando o tio a se reerguer

Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

No entanto, o fim da cena é ainda mais interessante: ela faz o filme de Benigni conjugar-se com outro elemento dos signos culturais da virada de século. Ao propor uma visão mais prospectiva sobre o holocausto, o regime contemporâneo viu, também, a apropriação de um discurso que responsabilizava a omissão judia pelo genocídio hebraico (Ver GHIAT, 2001).

Como sustenta Friedlander, esse argumento reside, dentre outras coisas, na quietude da comunidade judaica aos primeiros ataques antisemitas. A declaração pública emitida pelo conselho da Associação Central de Cidadãos Alemães de Fé Judaica, sugerindo: “Em geral, hoje mais do que nunca devemos seguir a diretriz: esperar calmamente” (FRIEDLÄNDER, 2012, p. 44), foi tomada

como um indicativo de como a calmaria judaica frente as investidas de Hitler e, posteriormente, de Mussolini, tornou-se responsável pelo holocausto.

Contudo, a cena mais fértil em mostrar a complacência da boa sociedade italiana com as ideias racistas do regime, ocorreu em um diálogo, na noite do noivado de Dora, entre o senhor Galardini, filho de um ex-combatente do *Risorgimento* que lutou ao lado de Garibaldi, e a diretora da Escola Francesco Petrarca – escola que Dora lecionava – a respeito do nível avançado da educação alemã.

Ao analisarem um problema de matemática alemão, destinado às crianças do terceiro ano primário que enunciava os custos que doentes mentais, aleijados e epiléticos geravam a Alemanha e quanto a nação economizaria eliminando todos esses indivíduos, eles ficaram impressionados com a complexidade do problema.

Figura 15: Mesa composta por representantes da boa sociedade italiana

Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*



³⁴ Esse argumento se harmoniza com a situação experienciada pelo escritor Renzo Renzi e o crítico cinematográfico Guido Aristarco. Os dois produtores, foram processados, condenados e presos, em 1953, sob a acusação de difamação das forças armadas, por proporem na revista *Cinema Nuovo*, um projeto de filme, *L'armata Sagapò*, que revelaria aspectos poucos éticos dos soldados italianos na campanha da Grécia na Segunda Guerra Mundial (FOCARDI, 2013, p. 184).

Já o documentário *Fascist Legacy*, produzido pela BBC – dedicado a apresentar os crimes italianos na Etiópia e nos Balcãs, bem como exprimir a estratégia dos italianos, com o apoio das forças britânicas, para garantir a impunidade aos responsáveis – foi comprado pela emissora italiana RAI. No entanto, por pressões políticas, ele nunca foi exibido na Itália (ibid., p. 184-185).

Para nós, tendo em vista a perspectiva de articular algumas práticas presente no filme com a conjuntura do tempo da produção, torna-se necessário apresentar mais detalhadamente a cena:

Diretora: E nem falo de Berlim... estou falando da província, de Grafeneck, de uma classe do terceiro ano elementar. Escutem só este problema, lembro-me dele porque me impressionou. Um louco custa ao Estado quatro marcos por dia. Um aleijado 4,50, um epilético 3,50. Visto que a quota média é de quatro marcos por dia e o número total de pacientes é de 300 000, qual seria a economia total caso todos estes indivíduos fossem eliminados?

Perplexa e angustiada com a explanação fria e a tranquilidade da diretora, para com a situação, Dora reagiu:

Dora: Meu Deus, não é possível!

Diretora: Eu tive a mesma reação, Dora! “Meu Deus, não é possível!” Não é possível que uma criança de sete anos resolva um problema deste gênero. O cálculo é complexo, as proporções, as porcentagens... é preciso um mínimo de familiaridade algébrica. Seria um problema para a escola secundária para nós.

Galardini: Não, basta uma multiplicação! Esses aleijados todos são 300 000, você disse?

Diretora: Sim!

Galardini: 300 000 vezes 4: se matarmos todos, economizamos 1 200 000 marcos por dia. Fácil!

Diretora: Exato, muito bem... mas você tem 50 anos, Galardini. Na Alemanha dão esse problema para crianças de sete anos, são realmente uma outra raça.

Esse curto diálogo de dois representantes da boa sociedade italiana, a diretora e o senhor Galardini, ajuda-nos a compreender a vinculação do filme de Roberto Benigni com o regime de historicidade contemporâneo. Ao se restringirem a discutir qual a idade ideal para se resolver o problema matemático, os dois personagens reverberam, simbolicamente, que o malogro dos judeus italianos só foi possível porque existiu uma parcela significativa da população que acolheu, as vezes até com grande satisfação, as ordens fascistas.

Desse modo, podemos observar como os elementos apresentados pelo regime da memorialização e patrimonialização tornou-se um fio possibilitador do filme *A vida é bela*. Se como afirma Del Boca (2005, p. 258), o tema dos estragos realizados pelos italianos é delicado e, por muito tempo, foi silenciado e alijado das expressões culturais³⁴, na virada de século as narrativas que revelaram aspectos pouco positivo dos italianos, tornou-se possível.

Portanto, a expressão cinematográfica *A vida é bela* é resultado, também, dos códigos culturais do seu tempo. Roberto Benigni não lançou mão de nada que estivesse fora do tempo da produção. Assim, a narrativa cinematográfica em tela é fruto, dentre outras coisas, do regime de historicidade que o atravessava na virada de século.

Considerações Finais

O percurso realizado até aqui, devido aos feixes enunciativos arrolados, buscou evidenciar que o filme *A vida é bela* está sujeita



ao intercâmbio com o regime de historicidade de seu tempo da produção. Isto posto, o regime de patrimonialização torna-se um ator que viabiliza uma série de práticas na narrativa cinematográfica de Roberto Benigni.

Em outros termos, o filme supracitado, enquanto dado social, é pensada e articulada com os códigos de controle e regulação, individuais e sociais, de um determinado regime de historicidade.

Referências

ARENDDT, Hannah. A Crise da Cultura: sua importância social e política. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

BAIARDI, Martta. Persecuzioni antiebraiche a Firenze: razzie, arresti, delazioni. In: *Ebrei in Toscana tra occupazione tedesca e RSI*. Roma: Carocci-Regione Toscana, 2007.

BALDUINI, Consuelo. *Miracolo e Boom*: l'Italia dal dopoguerra al boom economico nell'opera di Cesare Zavattini. Regio Emilia: Aliberti Editore, 2013.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIDUSSA, David. *Il mito del bravo italiano*. Milano: Il Saggiatore, 1994.

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

D'ALÉSSIO, M.B.M. *Memória*: Leituras de M. Halbwachs e P. Nora. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.1, n.25, p. 97-107, 1994.

DEL BOCA, Angelo. *La guerra s'Abissinia (1935-1941)*. Milano: Feltrinelli, 1965.

DEL BOCA, Angelo. *Italiani, brava gente? Le pagine buie della mostra storia nel racconto "del più illustre fra gli storici del colonialismo italiano"*. Vicenza: Beat, 2005.

DI FIORE, Gigi. *I vinti del Risorgimento: storia e storie di chi combatté per i Borbone di Napoli*. Torino: UTET, 2004.

DI SANTE, Constantino. *Italiani senza onore. I crimini in Jugoslavia e i processi negati, 1941-1951*. Verona: Ombre Corte, 2005.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva: Edusc, 1987.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Edusc, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo Cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FOA, Vittorio. *Questo novecento*. Torino: Einaudi, 1996.

FOCARDI, Filippo. *Il cativo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*. Bari: Editori Laterza, 2013.

FRIEDLÄNDER, Saul. *A Alemanha Nazista e os Judeus, volume I: os anos de perseguição, 1933-1939*. Tradução de Fany Kon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FURET, François. Prefácio: O Sistema Conceptual da Democracia na América, Bibliografia e Cronologia. In: *A Democracia na*



América: Leis e Costumes de Certas Leis e Certos Costumes Políticos que Foram Naturalmente Sugeridos aos Americanos por seu Estado Social Democrático. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GHIAT, Ruth Bem. *The Secret Histories of Roberto Benigni's Life is Beautiful. In: The Yale Journal of Criticism*, Volume 14, Number 1, Spring 2001, pp. 253-266. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/article/36867>>. Acesso em: 15 maio 2016.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991).* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUMPHREYS, Richard. *Futurismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ISNENGI, Mario. *Breve storia d'Italia ad uso dei perplessi (e non).* Bari: Gius. Laterza & Figli, 2012.

JUDT, Tony. The Past is another Country: Myth and Memory in Postwar Europe. In: *The politics of Retribution in Europe. World War II and its Aftermath.* Princeton: Princeton University Press, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.* Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUG-Rio, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MAIDA, Bruno. *La Shoah dei bambini. La persecuzione dell'infanzia hebraica in Italia, 1938-1945.* Torino: Einaudi, 2013.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe.* Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.

MARX, K e Engels, F. *O Manifesto do Partido Comunista.* Porto Alegre: L&PM, 2001.

MENDES, Euclides Santos. *(Cadernos do Procine).* No prelo.

MERCURI, L. *Guerra Psicologica. La propaganda anglo-americana in Italia 1942-1946.* Roma: Archivio Trimestale, 1983.

NELLO, Paolo. *Um fedele disobediente, Dino Grandi. Da palazzo Chigi al 25 luglio.* Bologna: Il Mulino, 1993.

NENNI, Pietro. *Vento del Nord.* Torino: Einaudi, 1978.

NORA, Pierre. *Entre a Memória e a História: a problemática dos lugares.* Projeto História, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SMITH, A. *A Riqueza das Nações: investigação sobre sua natureza e suas causas.* São Paulo: Nova Cultural, 1985.

SULLAM, Simon Levis. *I carnefici italiani. Scene dal genocidio ebrei, 1943-1945.* Milano: Feltrinelli, 2015.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América: leis e costumes de certas leis e certos costumes políticos que foram naturalmente sugeridos aos americanos por seu estado social democrático.* Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Referências Audiovisuais

A vida é bela. Direção: Roberto Benigni. Itália. 1997. 115 minutos. Colorido. DVD.

Accattone. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália. 1961. 96 minutos. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VZoyJvqpw0o>>.

La dolce vita. Direção: Federico Fellini. Itália/França. 1960. 175 min. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EVZe7Ym_y3c&pbjreload=10>.

Le notti di Cabiria. Direção: Federico Fellini. Itália. 1957. 110 minutos. P&B.



Mamma Roma. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália. 1962. 106 minutos. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yNbE5X2jmJ8>>.

Onda libera. Direção: Beppe Recchia. Itália. 1976. Vol. 1. 67 minutos. Colorido. DVD.

Roma città aperta. Direção: Roberto Rossellini. Itália. 1945. 100 minutos. P&B.

Paisà. Direção: Roberto Rossellini. Itália. 1946. 125 minutos. P&B.

Germania anno zero. Direção: Roberto Rossellini. Itália/França/Alemanha. 1948. 72 minutos. P&B.