COMMEDIA ALL' ITALIANA: A 1ª GUERRA MUNDIAL NA FICÇÃO

Celina Vivian Lima Augusto[1]
Roberta Barni[2]

Resumo: o mote para este artigo foi aliar a temática "Cinema e História" ao gênero cinematográfico *commedia all'italiana*. Para tal, primeiramente, discorre-se em linhas gerais sobre o gênero que, surgido na cinematografia italiana a partir da segunda metade do século XX, teve grande destaque nos anos 1960 e 1970. Mais especificamente, a segunda parte do artigo trata da representação histórica na *commedia all' italiana*, abordando uma obra bastante polêmica, a saber, o filme *La Grande Guerra*. Do ano de 1959, a obra é do diretor Mario Monicelli, grande mestre italiano que se propôs, de modo crítico, a representar nas telas a Primeira Grande Guerra Mundial.

Palavras-chave: Cinematografia Contemporânea;

1. Mestranda vinculada ao Programa de Pós-Graduação na Área de Língua, Literatura e Cultura Italianas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo - FFLCH/USP. Bolsista da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, com pesquisa sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Roberta Barni. Contato: celina.augusto@usp.br.

2. Professora do Programa de Pós-Graduação na Área de Língua, Literatura e Cultura Italianas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo – FFLCH, da Universidade de São Paulo.

História e Crítica; Cinema Italiano; Cultura italiana; Gênero Cinematográfico *Commedia all'italiana*; Filmes.

Resumen: el tema de este artículo es "Cine e Historia" en el género cinematográfico *commedia all'italiana*. En primer lugar, hay un abordaje más general sobre el género que surgió en el cine italiano en la segunda mitad del siglo XX, tuvo gran éxito en los años 60 y 70. Más específicamente, la segunda parte del artículo trata de la representación histórica en la *commedia all'italiana*, es decir, realiza un análisis de la película *La Grande Guerra*, una obra de 1959 muy controvertida, trabajo del director Mario Monicelli. El gran maestro italiano ha hecho criticamente una gran representación de la Primera Guerra Mundial.
Palabras clave: Cine Contemporáneo; Historia y Crítica; El cine italiano; Cultura Italiana; Género *commedia all'italiana*, Películas.

1 Introdução

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

André Bazin

A *commedia all' italiana* surgiu na Itália a partir da década de 1950, tendo seu auge nos anos entre 1960 e 1970, para em seguida conhecer seu ocaso; o gênero figura como um dos mais importantes da cinegrafia italiana após o neorrealismo. Costuma-se delimitar o gênero, no que se refere à cronologia, com início correspondente ao ano de 1958, com a obra *I soliti ignoti* ("Os eternos desconhecidos") de Mario Monicelli, e em 1980 encerra-se com *La Terrazza* ("O terraço") de Ettore Scola. Não menos importantes foram as atrizes que figuravam no elenco das *commedie*, só para citar alguns exemplos temos Sophia Loren, Stefania Sandrelli, Claudia Cardinale, Monica Vitti, Virna Lisi e Catherine Spaak, entre outras. Entre os atores, aqueles que se distinguiram no cenário cinematográfico da *commedia* e criaram uma identidade com o público foram, entre outros, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Totò (Antonio de Curtis) e Alberto Sordi, que contribuíram com suas atuações para que a *commedia all'italiana* se consolidasse. Como afirma Bondanella, "*the popular appeal of film comedy depended upon a star system, and directors were fortunate to have at their disposal exceptional comic actors* [...]. *The mere presence of one or more of these stars was often sufficient for a film to turn a profit*". (BONDANELLA, 2001, p. 144).

No que toca à direção, a maior visibilidade é de Mario Monicelli que, juntamente com Dino Risi, foram os grandes responsáveis pelo sucesso do gênero. O já então conhecido

Vittorio De Sica fez algumas incursões na *commedia all'italiana*; outros diretores como Ettore Scola, Luigi Comencini e Pietro Germi também contribuíram para o desenvolvimento e consolidação do gênero. As obras produzidas neste período (1958-80), que tiveram maior êxito e significância são: "*I soliti ignoti*" (1958), "*La grande guerra*" (1959), "*Divorzio all'italiana*" (1962), "*I mostri*" (1963), "*Ieri, oggi, domani*" (1963), "*Matrimonio all'italiana*" (1964), "*L'armata Brancaleone*" (1966), "*Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca*" (1970), "*Polvere di stelle*" (1973), "*C'eravamo tanto amati*" (1974) e "*Amici miei*" (1975), entre outros expressivos da extensa produção.

A característica principal que diferencia a *commedia all'italiana* cinematográfica das demais comédias tradicionais é o tratamento cômico dado a elementos dramáticos da narrativa, os quais devem constar invariavelmente[3]; nesse período das *commedie all'italiana* aquele otimismo das comédias do período conhecido como neorrealismo rosa assume caráter mais sombrio; nas palavras de Bondanella (2001):

3. Nas palavras do diretor Mario Monicelli, a definição de commedia all'italiana: "Ebbene la commedia all'italiana è proprio questo: tratta argomenti che sono drammatici, qualche volta tragici, con umorismo, con satira. Usa la satira e il grottesco, ma gli argomenti sono sempre drammatici: è la maniera di trattarli che provoca questa "comicità" che sappiamo fare solo in Italia". (Entrevista concedida a Daniela Basso, acessada no portal http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=242 no dia 30 de outubro de 2010).

> the commedia all'italiana lays bare an undercurrent of social malaise and the painful contradictions of a culture. Moreover, the sometimes facile optimistic humanitarianism typical of neorealist comedy is replaced by a darker, more ironic and cynical vision of Italian life. (BONDANELLA, 2001, p.145).

Por retratar com comicidade os problemas sociais italianos, de modo diametralmente oposto ao das películas do cinema da era fascista[4], o gênero foi sendo malvisto e depreciado pelos críticos à época:

> Consistently undervalued by film critics, especially those on the left who belived that comedy's popularity deflects attention from more "serious" social problems, the italian comic film nevertheless treated such questions quite courageously and ran afoul of the censors as often as films in a strictly dramatic vein (BONDANELLA, 2001, p. 145).

4. Os filmes da época de 1937 a 1943 ficaram conhecidos pela expressão telefoni bianchi, uma designação para as obras de cunho melodramático e romântico da era fascista. Tratava-se de comédias que retratavam a burguesia, sem referências aos problemas sociais. Esses filmes tinham como cenários, luxuosos halls de hotéis ou internos residenciais com decorações suntuosas, bem distantes da realidade do italiano médio, e sempre aparecia em cena um telefone branco, em contraste com os aparelhos comuns que eram pretos. Assim, o cinema era totalmente alheio às tensões sociais do período.

Se a crítica menosprezava o gênero, a *commedia all'italiana,* no entanto, encontrou seu grande reconhecimento no público. Entre os espectadores, de fato, o gênero foi se tornando cada vez mais popular, já que o público desta vez se reconhecia nas telas:

> tipicamente italiana è per definizione la commedia, genere che riapre il cuore e il riso del pubblico popolare italiano definendosi contestualmente come prodotto di possibile esportazione: un genere, che verso la metà degli anni cinquanta sostituisce progressivamente e poi definitivamente il melodramma (BRUNETTA, 1996, p. 384).

Outro fator de suma importância para o crescimento desta popularidade foi o fato de o gênero ter surgido em momento oportuno para a cinematografia italiana, a chamada "era dourada", pois a crise econômica na indústria fílmica americana ajudou a "década decisiva" (1958-68) do cinema da península. As estatísticas demonstram que o público americano estava abandonando o cinema e a renda dos vários setores da indústria interna estava em rápida queda. Conforme o mercado dos Estados Unidos diminuía, aquele da Europa continental crescia. (BRUNETTA, 1996, p. 147).

2 O filme "*La Grande Guerra*"

"Quando os ricos fazem a guerra,
são sempre os pobres que morrem."

Jean-Paul Sartre

Sabemos que o panorama da época da Primeira Grande Guerra Mundial era complexo, as nações se encontravam cada qual em circunstâncias particulares, onde nacionalismos, disputas coloniais e militarismos geravam grandes tensões entre as potências europeias; naquele contexto, várias causas contribuíram para o início do combate. Não é nosso objetivo levantar uma discussão sobre o primeiro grande conflito que inaugura a era dos massacres, mas nos interessa especificamente a Campanha Italiana no conflito.

A Itália, que estava ligada à Alemanha e à Áustria-Hungria por um acordo firmado em 1882, nos anos imediatamente anteriores ao conflito se aproximou ao Reino Unido e à França, particularmente por se dar conta de que a participação da Tríplice Aliança não lhe garantiria, como pensava, os territórios italianos de fronteira, ao norte, ainda separados da nação. Além disso, a anexação da Bósnia-Herzegovina pela Áustria-Hungria em 1908 foi entendida pela Itália como uma violação do tratado. Assim que a guerra eclodiu, a Itália declarou sua condição de

neutralidade, mas acabou assinando o Pacto de Londres, que lhe garantia os territórios de fronteira do norte, para depois entrar no conflito em 1915, lutando ao lado da França e da Inglaterra.

A Campanha Italiana na Primeira Guerra durou de maio de 1915 a novembro de 1918, em combate contra o exército áustro-húngaro e posteriormente também o alemão. O governo italiano buscava o ganho de territórios ao norte, onde se situa a região de Trentino (geograficamente, a região dos Alpes dificultou as tropas italianas, pois suas altas montanhas exigiam muito mais esforço). Para esta guerra, foram mobilizados cerca de 2 milhões de soldados italianos; as consequências, para além dos mortos que haviam se engajado na desastrosa guerra de trincheiras, não foram positivas para a Itália que, apesar de estar do lado vencedor da guerra, não se sentia satisfeita:

> [...] a Itália saíra da guerra com consideráveis ganhos territoriais nos Alpes, no Adriático e até mesmo no mar Egeu, mas não era aquele butim prometido ao Estado pelos aliados em troca da entrada ao lado deles em 1915. (HOBSBAWM, 2002, p. 44)

Para além de todo o horror da guerra (os italianos haviam perdido por volta de 460.000 *figli*[5], excetuando-se os inválidos

5. "Os mortos eram renovados apenas aumentando-se os efetivos, o que revela o estilo do chefe do Estado Maior, o general Luigi Cadorna, e a tendência de muitos oficiais italianos

que retornaram ao país), a impressão geral para a maioria dos italianos era de que aquelas baixas poderiam ter sido evitadas, pois, além de tudo, as ações italianas foram mal planejadas. Ficara patente que as Forças Armadas Italianas assumiram tarefas para as quais não estavam preparadas; a Itália havia tentado uma política de grande potência econômica e militar sem sê-lo, impondo, deste modo, um sacrifício impossível para uma nação atrasada e pobre. Sintomático da falta de preparação e planejamento foi a convocação por parte do governo da Itália - devido ao enorme número de baixas ao longo do conflito - daqueles que ficaram conhecidos como *Ragazzi del 99* (Meninos de 99), ou seja, todos os nascidos no ano de 1899 que haviam acabado de completar dezoito anos.

Foi tarefa do cinema fascista criar uma imagem positiva para a Primeira Grande Guerra Mundial, retratada de modo heróico, fabuloso e mítico, na qual os soldados italianos eram vistos sempre como vencedores e corajosos, dispostos a sacrificar-se pela pátria, sem titubear ao defender a honra italiana. Era uma espécie de legitimização da guerra que passava por uma romantização do horror bélico, tão fundamental ao regime fascista e sua retórica patriótica, que consolidava assim

a ver em seus soldados de origem camponesa, mera carne de canhão a ser consumida". Cf. BERTONHA, João Fábio. Os italianos. História da Itália. São Paulo: Contexto, 2005, pág. 165.

a afirmação nacional e nacionalista fundamentada na moderna disciplina militar, agora necessária ao regime. Além disso, é fundamental sublinhar que nestas películas as mortes ocorriam somente nas fileiras do exército adversário, uma visão que será contrastada na obra de Monicelli. O cinema, como sabemos, historicamente foi utilizado como instrumento de propaganda de regimes políticos, como forma de convencimento da população e no caso da ultradireita italiana não foi diferente.

Mais adiante, houve a experiência do neorrealismo, pela qual Mario Monicelli e seus colaboradores não passaram incólumes; foi neste movimento que se viu um modo diferente de se registrar a realidade vigente. No imaginário coletivo italiano havia este heroísmo enfático em relação à Primeira Guerra, Mario Monicelli foi o primeiro diretor italiano a ousar tratar o tema em chave diferente, em representação diversa daquela da propaganda propalada pelo discurso fascista. Neste ponto reside uma característica fundamental da *commedia all'italiana*, que expõe e traduz criticamente - com a comicidade que o gênero propõe - os problemas e tabus inerentes à realidade social italiana.

Rompe-se a retórica estabelecida pelo fascismo com relação a este tema. A obra - e este é um dos pontos altos do filme **La grande guerra** - se estabelece como uma ruptura, como a quebra de um padrão até então consolidado. Como seu tom crítico e anti-heróico causou polêmica desde o processo

de produção das filmagens, os nacionalistas se manifestaram e se fizeram ouvir e, quando do lançamento do filme, ele foi censurado e proibido em alguns circuitos. No entanto, o sucesso de público o consagraria. A constituição de uma identidade nacional gloriosa por meio da visão patriótica e romântica elaborada pelo fascismo dá agora lugar a uma visão mais realista daquele conflito, das condições miseráveis de sobrevivência do exército e da carnificina que varreu os soldados italianos. A partir desses dados, salta aos olhos a importância de se retratar na tela um tema como a Primeira Guerra Mundial, e podemos compreender o registro proposto, o olhar lançado por Monicelli. Em 1959, na memória italiana ainda ecoava a destruição causada pela Segunda Grande Guerra, ou seja, a guerra ainda era um tema delicado na Itália que acabara de sair de uma fase de reconstrução e adentrava em uma era de milagre econômico, decorrente precisamente da destruição causada pela própria Guerra e do subsequente plano Marshall.

O filme inicia com imagens em close sobre momentos de vida no exército[6]: o coturno, a sopa (um caldo ralo) sendo servida, o pão repartido, o cantil de água, o fumo picado, a felicitação de aniversário vinda do front, o coser da farda. O

6. Tais momentos são aqueles nunca registrados, pois as guerras, para a historiografia clássica anterior àquela proposta pela École des Annales, em geral são feitos heróicos, nos moldes do cinema fascista. Aqui, Monicelli retrata, logo de início, aspectos do cotidiano, propondo uma nova abordagem, mais real, mais pobre, no entanto, mais humana.

acompanhamento sonoro dos closes já nos direciona a um tom melancólico, que logo em seguida dá lugar à *canzonetta* (com os dizeres: "*Ho lasciato la mamma mia per venire a fare il soldà*") que abre o primeiro episódio. Essas *canzonette* trazem em si uma divisão como que em capítulos, como veremos ao longo do filme, onde cada canção já anuncia o suceder, resume o tema a ser tratado nas cenas seguintes. E aqui se insere outra ironia do diretor: as canções do exército sempre valorizam a coragem, a valentia e/ou feitos épicos; Monicelli, contudo, os utiliza como um prenúncio das desgraças, um arauto dos infortúnios que antecipa o desfecho da narrativa.

Então entram em cena os dois personagens principais, primeiramente Giovanni Busacca (Gassman) que, na fila para o alistamento militar, em sua primeira fala deixa clara sua opinião com relação à guerra, quando então a câmera, em rápido movimento, registra a presença do soldado Oreste Jacovacci (Sordi).

O encontro entre os dois reflete claramente as diferenças que havia dentro do exército, entre os seus componentes. Diferenças estas constituídas não apenas pela proveniência dos soldados, com a presença dos respectivos regionalismos, mas que se reproduziam também nas relações de poder (embora hierarquicamente os dois se equiparassem na baixa patente): quem de fato vai ao front são os italianos pobres, ao passo que as instituições de comando e de poder do país (que mais tarde

foram vistas como as principais responsáveis pelo desastre da guerra) não lutaram nas trincheiras, mas tomavam as decisões, as impunham de cima, daí a fala de Busacca: *L'italiano in fanteria e il romano in fureria*.[7] A esse respeito, há outro elemento a ser notado: em contraposição à rebeldia de Busacca, configurada na tentativa de forjar uma reforma por motivos médicos, há a obediência ao exército do personagem Jacovacci, anunciando que "*Io uso ubbedire tacendo e tacendo morire*".

O soldado Giovanni Busacca, um valentão, um anarquista que cita Bakunin[8] em seus discursos, em contraposição ao soldado Oreste Jacovacci, covarde, mas ao mesmo tempo ingênuo e obediente aos preceitos da caserna. Ambos representam um personagem coletivo[9], toda a tropa italiana. Esta é outra característica do gênero, um personagem é todo

7. O filme é repleto de expressões irônicas, essa fala satiriza a Roma do governo central, administradora, enfim, os poderosos da política, e o resto do país que vá à luta. É uma ironia sobre o romano.

8. Mikhail Bakunin foi um pensador anarquista russo e que com Marx, teve grande influência o pensamento sobre o trabalho no século XX.

9. Em geral, os personagens da commedia all'italiana têm essa função de representar todo um grupo da população. Por exemplo, no filme I soliti ignoti (Os eternos desconhecidos) de Mario Monicelli (1958), os personagens retratam uma parcela dos que viviam à margem da sociedade, sobrevivendo à base de pequenos furtos, ou da venda ilegal de cigarros, etc. Ainda, os personagens da obra Brutti, sporchi e cattivi (Feios, sujos e malvados) de Ettore Scola, (1976), retratam os moradores dos subúrbios de Roma sufocados de ambições pequeno-burguês, induzidas pela publicidade e pela sociedade do bem-estar social. Esse ideário de ambições varreu a sociedade italiana durante o boom do milagre econômico.

um coletivo, o retrato de uma história individual que ao mesmo tempo representa toda uma parcela da sociedade.

Ainda na primeira cena entre os protagonistas, Busacca tenta um adiamento de seu alistamento com o auxílio do soldado Jacovacci (que ocupava um cargo insignificante junto ao departamento médico do exército, mas que Busacca, com certa inocência, julgava ser capaz de decisões), ou seja, uma dispensa, alegando estar com a saúde comprometida; diz ainda que, com os ladrões, o governo havia sido *manica larga*, ou seja, indulgente, tolerante, concedendo anistia àqueles que se encontravam presos em troca de servirem a pátria na guerra - mais um aspecto de relevância explicitado por Monicelli: como podem ser transformados em heróis aqueles a quem outrora se imputou a pecha de inimigos da sociedade? Negociam um preço para essa dispensa; no entanto, Jacovacci lhe prega uma peça e o equívoco causa o primeiro efeito cômico da película: ao ver Jacovacci dialogar com um superior e apontar em sua direção (na verdade Jacovacci aponta para uma janela), enquanto esperava na fila do exame médico, Busacca (e o espectador) acredita ser ele o alvo daquela conversa, e se cria a expectativa da dispensa.

A seguir Jacovacci passa a seu lado, e lhe diz: *sei a cavallo*[10], reforçando assim a expectativa. A cena é cortada para em

10. essere a cavallo: (fig.) aver superato la parte più ardua; essere certo di raggiungere lo scopo desiderato. Fonte: Dizionario Garzanti Linguistica (versão on line).

seguida mostrar Busacca em uma situação oposta à esperada: ele está em pleno campo de treinamento (e o som tem cadência militar). Este é um dos modos de obtenção do efeito cômico, cria-se uma expectativa e a cena posterior mostra justamente o resultado oposto. Busacca treina juntamente com o restante da tropa e ao dialogar com seu colega de exército que era de origem siciliana (*provincia di Catania*), diz: *da Parma in giù, tutti romani e camorristi*. Monicelli introduz aqui um elemento da realidade, o preconceito nortista em relação ao sul do país; mas o faz com um comentário irônico, pois enquanto Busacca faz essa afirmação, vai roubando um cigarro da mochila do colega distraído. Em outro momento ele diz: *quello che vi frega, a voi popoli non ancora emancipati che mangiate il sapone, è il fatalismo rinunciatario*. Havia, para piorar as adversidades de convivência dos soldados, a chamada *Questione Meridionale*[11], o contraste socioeconômico e político, historicamente constituído, entre o norte e o sul da península; era pungente essa oposição entre norte industrializado e sul agrário, entre operários e camponeses. Agora

11. Antonio Gramsci tratou do tema em sua obra La questione Meridionale: "Il Mezzogiorno non ha bisogno di leggi speciali e di trattamenti speciali. Ha bisogno di una politica generale, estera ed interna, che sia ispirata al rispetto dei bisogni generali del paese, e non di particolari tendenze politiche o regionali. [...] Bisogna impedire che la guerra per la così ddetta libertà política abbia per risultato la tirannia economica aduggiatrice delle forze produttive, e che non colpisca quella parte d'Italia che a parole si dice sempre di voler redimere e sollevare". Cf. GRAMSCI, Antonio. La Questione Meridionale. A cura di Stefania Calledda. Cagliari: Davide Zedda Editore, 2008.

a guerra obrigava à convivência esses diferentes regionalismos e provincialismos. A despeito da economia de guerra requisitar a potencialidade produtiva de toda a nação, o sul agrícola foi quem mais sentiu o impacto do escoamento de sua riqueza para o norte.

A Itália, que teve sua unificação tardiamente, só em 1861, com o *Risorgimento*, agora convocava cidadãos de toda parte da nação para combater naquele conflito. Outro fator correlacionado, que se nota em toda sua evidência no filme, é a questão da língua italiana. Àquela época ainda praticamente inexistente entre o povo, são muitas as situações mostradas pelo filme em que os soldados não se compreendem, pois cada qual fala em seu dialeto. O italiano *standard* só passará a ser realidade com o advento dos meios de comunicação de massa - o cinema falado, o rádio e principalmente a televisão -, e naquele momento o analfabetismo[12] grassava entre as camadas subalternas. A este respeito, é simbólico no filme o personagem soldado Giacomazzi, que sempre solicita ao tenente Gallina que leia e responda às cartas escritas por sua amada Tereza que, por

12. É Monicelli quem declara que: "Alcuni milioni di giovani, di ragazzi analfabeti – perché l'Italia del 1915 era per il 70% fatta di analfabeti – furono trascinati sotto la neve, sotto la pioggia, sotto il sole cocente, sotto le bombe, malnutriti, male armati, mal equipaggiati, mal guidati e sono rimasti lì. Ebbene, quando milioni di giovani stanno insieme, anche se c'è la guerra, nascono delle cose: o giocano o pensano alle fidanzate... ma comunque nascono delle cose che sono divertenti e tenere. È così che volevo raccontare la guerra e così, alla peggio, siamo riusciti a fare." (Entrevista concedida a Daniela Basso, acessada no portal http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=242 no dia 30 de outubro de 2010).

sua vez, pede ao pároco do vilarejo que leia e escreva por ela. No front se misturam soldados vindos do *Vêneto*, da *Sicília*, da *Emília Romanha*, da *Lombardia*, do *Lácio*, da *Toscana* etc:

> o plano da Itália de abrir outra frente contra a Áustria-Hungria nos Alpes falhou, sobretudo porque muitos soldados italianos não viam motivos para lutar pelo governo de um Estado que não consideravam seu e *cuja língua poucos sabiam falar*. (HOBSBAWM: 2002, 34, grifo nosso).

Busacca demonstra sua ousadia ao tratar o coronel com o pronome *tu* (você) e não com *Lei* (senhor, modo de tratamento formal), mostrando assim que não considera a autoridade militar digna de respeito. É nesta mesma cena que ele recomenda aos demais soldados a leitura de Bakunin: *ragazzi, leggete il Bakunin e prendete esempio da Busacca Giovanni*. Depois completa com o provérbio*: se non capisci niente, o fai l'avvocato o fai il sergente*. Veja que Busacca, como nortista, diz: "il" Bakunin, e não simplesmente Bakunin. Fato este que, além de ser um regionalismo, também denota certa 'intimidade' com o escritor.

Estamos no segundo capítulo: "*Non ti ricordi quel mese d'aprile, quel lungo treno che andava al confine*". O registro sonoro se torna mais funesto, vemos as cenas de despedida dos soldados que se dirigem ao front e os protagonistas, separados desde a

tentaviva de "deserção" de Busacca, vão se reencontrar em um comboio em direção à fronteira. Após um estranhamento, os dois se dão conta de que estão na mesma situação, eis o diálogo:

> Busacca: (...) *potresti rompere un braccio o una gamba.*
> Jacovacci: *E certo!*
> Busacca: *Sì, sarebbe poco! Ti rimanderebbero a casa. Se la faccio io questa porca guerra, vacca Eva, la devi fare anche te!*
> Jacovacci: *Tutti la dovemo fa' la guera, tutti dovemo fa'- er sacro dovere.*
> *Busacca: Sì, e te com'è che lo facevi il sacro dovere? Stando imboscato al distretto, no?*
> *Jacovacci: Sì, e che sto a fa' io qua, ahò? Volontario ce so' venuto io, sa'?*
> Busacca: *Senti bene bambino, con me, il discorso patriottico lo devi lasciare proprio da parte perché non funziona mica. Hai capito? Tanto per cominciare, guarda, questa guerra non è mica la guerra mia.*
> Jacovacci: *No?*
> Busacca: *No, la mia guerra è contro i pescecani imboscati figli di una vacca, e quelli non stanno mica soltanto in Germania o in Austria, stanno dappertutto. E io bambino mio, di morire per loro, non ce n'ho mica tanta voglia, sai?*
> Jacovacci: E *certo, la patria ha bisogno di opere, mica di morti.*
> *(...)*

Segue a cena da chegada de um trem que difere dos demais por ser branco e possuir uma cruz, ou seja, trata-se de um "trem hospital", que, pressupomos, trazia feridos, inválidos e até cadáveres, cadáveres dos quais, como Jacovacci acabara de salientar, a pátria não necessitava. E se tratava de um trem inteiro, não um vagão de enfermaria. Os protagonistas se entreolham em silêncio, e a próxima cena contrapõe os dois trens: à esquerda os mortos, chegados do front e à direita, o trem lotado de soldados que contemplam em silêncio - como num ritual fúnebre - o trem branco, do qual possivelmente farão parte em breve, pois logo partirão para a guerra.

O batalhão dos protagonistas já está em um vilarejo quando outros soldados italianos, vindos da frente de batalha, se juntam a ele. Ao chegarem, são tomados pelos próprios camaradas por prisioneiros de guerra e são insultados de feios, de sujos; desfeita a confusão, Jacovacci pergunta o motivo pelo qual retornaram do front e outro soldado responde que voltaram para se desinfestar dos piolhos (*si spidocchiano*) e para se unirem ao contingente novo, ou seja, para que novos soldados reponham as baixas do front. Aqui podemos verificar também que cada um possui um sotaque diferente em sua fala.

No funcionamento de todo o aparato beligerante italiano, incluía-se a tradicional estrutura burocrático-administrativa. Prova disto é a necessidade de um documento carimbado para poder retirar do depósito do regimento as vassouras para a

limpeza – e o encarregado explica que mesmo para retirar um botão, seria necessário tal documento, com carimbo e assinatura; ou ainda, a prostituta do lugar, Costantina, necessitar de uma licença com carimbo para poder trabalhar, caso contrário, ela não poderá exercer sua atividade nem no lugarejo, nem em nenhuma outra localidade que seja zona de guerra. Hobsbawm (op. cit.) faz um apontamento referindo-se ao exército americano na Segunda Guerra (um contexto diferente, mas de possível aproximação), que caberia também ao exército italiano neste primeiro grande conflito; diz ele: "fiéis à tradição burocrática, num único ano (1943), encomendou 4,4 milhões de tesouras e 6,2 milhões de almofadas de carimbos para os departamentos militares". (HOBSBAWM, 2002, p. 52)

"*Il terzo giorno ci fu l'avanzata e la colonna dovette partir*" é o terceiro episódio. Aqui, na marcha do destacamento em direção ao front, já se ouvem os tiros dos canhões e os bombardeamentos. É neste episódio que há a primeira morte, a execução de um espião austríaco: a cena é crua e a tônica vai se tornando dramática; há ainda o close de uma mão semienterrada, igualmente funesta. As imagens reiteram que, como foi observado anteriormente, na comédia se inserem elementos dramáticos, como nessas cenas em que a guerra é mostrada em toda sua crueza e violência, apesar de toda a autocrítica de que essas cenas estão imbuídas.

Ao personagem Giuseppe Bordin é dado maior destaque neste episódio. Ele sempre se oferece, em troca de dinheiro,

para substituir os colegas nas missões delegadas e em qualquer atividade que lhe possa render algum capital (como, por exemplo, em outro momento do filme, deixar Jacovacci, que era barbeiro, cortar seu cabelo em troca de algumas moedas) para ajudar financeiramente sua mulher e cinco filhos. Os soldados eram mal equipados[13], não raro os que se recusavam a ir à linha de frente eram punidos, e isso gerava revoltas e motins. O exército italiano era deficiente em diversos departamentos, entre eles, a artilharia, os transportes e as reservas de munição, como comprova o diálogo:

> Major: *Devo portare i miei uomini al macello senza artiglieria?*
> Coronel: *Basta maggiore. Anche noi abbiamo sperato come lei che ci fosse l'artiglieria. Ma non c'è e bisogna prendere ugualmente il ponte. È per questo che siamo qui.*
> Major: ***Noi** siamo qui, signore.* (grifo nosso)

A sequência é de confronto e nesse momento vemos o horror da guerra e o massacre nefasto. Então o general tenta contatar o major para ter informações, o tenente Gallina informa-o sobre a morte do major, e o general não busca saber

13. A artilharia, já em 1914, tinha canhões obsoletos, aquém das necessidades, além de poucas metralhadoras. Faltavam 7.500 oficiais nos quadros, roupas para os convocados e todo o tipo de suprimentos e os estoques de munição se resumiam a 1.200 tiros por canhão e setecentos cartuchos por fuzil. Também havia falta generalizada de matérias-primas e de capacidade de produção bélica. Cf. BERTONHA, João Fábio. Op. cit., pág.183, nota 23.

das baixas da tropa, apenas se a ponte foi tomada. O tenente responde: *Il ponte? E' nelle nostre mani, completamente destrutto*. Eis que a câmera abre o plano, do tenente até a ponte ao fundo, e mostra em primeiro plano os soldados mortos; não só a ponte está destruída, o exército italiano também, o objetivo fora alcançado, mas com o custo de muitas baixas.

O quarto capítulo "*con la testa pien de peoci senza rancio de consumà*" inicia com os soldados amontoados em uma barraca, se abrigando da chuva, em contraste ao que é retratado no jornal que está em suas mãos. Jacovacci mostra aos outros a imagem da capa e diz:

> Jacovacci: *Lo vedi? Questi siamo noi. Stamo dentro a un villino, siamo tutti contenti. Senti che dice: "Stretti intorno alle stufe da campo, i nostri soldati ingannano con musiche e canti le lunghe ore di attesa in questo periodo di stasi delle... delle operazioni". Ahò, a questi je dispiace che c'è er periodo di stasi.* [...]
> *L'ultima volta che hanno portato er rancio caldo era giovedì.*
> Bordin: *Ecco! Queste xe le cose che dovrebbero scrivere. Noi siamo qua e quei che scrive i sta a casa.*
> Giacomazzi: *Stiano pure a casa, basta che non continua a scrivere balle sui giornali, non parlo per me, ma per quei poveracci che sanno legge.* [...]
> Busacca: *Son secoli che la gente si scanna con le guerre e non è mai servito niente. Un uomo, dico io, c'ha mica il diritto di ordinare a un altro uomo di andare a crepare.*

Fica patente para os soldados o tipo de cobertura feita pelos meios de comunicação à época. E talvez essa tenha sido a imagem que se cristalizou na memória dos italianos que não presenciaram de fato as trincheiras. Para aqueles que lá estavam, no entanto, era óbvio que aquelas matérias sobre a guerra não correspondiam à realidade.

Com relação à alimentação, vê-se que era rala, sem gordura e com pouca massa. Busacca foi escolhido para reclamar com o general, mas, dada sua covardia, acaba por elogiar a comida. O general dá ordens para melhorar o rancho e depois, longe dos soldados, diz saber que não há condições de melhorar a alimentação, mas que por vezes é necessário dar alguma satisfação aos soldados, pois se contentam com pouco.

Quinto episódio: "*Trenta mesi che faccio il soldato 'na letterina me vedo arrivà*". Uma das poucas alegrias dos soldados era a correspondencia recebida dos familiares. A carta de Busacca é uma intimação do tribunal de justiça, informando-o sobre a apelação. Confirma-se assim a informação inicial, de que ele era um infrator e que recebera a anistia em troca do alistamento. Já Bordin Giuseppe havia recebido uma carta com a notícia que seu filho nascido em 1896 também fora convocado para a guerra; a sequência é de uma tristeza absoluta e reveladora: um mensageiro (com pouca idade, como o filho de Bordin), tenta trazer uma mensagem sob uma saraivada de tiros, da qual ele se protege; Bordin pede-lhe que aguarde anoitecer para trazer a

mensagem, pois do contrário acabaria sendo atingido. Contudo o superior repreende Bordin e ordena ao mensageiro que prossiga, mesmo sob o risco de levar um tiro, pois a mensagem poderia ser importante. O garoto obedece, é atingido, e acaba morrendo, em possível prenúncio do destino daqueles jovens soldados como o filho de Bordin. A mensagem, por parte do comando do regimento, era apenas de felicitações de Natal e ordenava a distribuição de chocolate e *grappa*.

É neste capítulo que o soldado Giacomazzi recebe uma carta do pároco que escrevia as correspondências por sua namorada Teresa. O tenente Gallina, que as lia e respondia por Giacomazzi, não tem coragem de lhe dizer o que de fato estava escrito na carta, que ela havia ficado noiva de um velho rico; Teresa, também analfabeta, trocara Giacomazzi por outro homem, mais rico. Ainda neste episódio, é interessante notar que a mediação do relacionamento entre um soldado raso analfabeto e a garota pobre, também analfabeta, se dá entre duas instâncias de poder na sociedade italiana: o padre e o tenente, ou seja, a Igreja e o Exército (Estado).

"*Come porti i capelli bella bionda tu li porti alla bella marinara*" é o penúltimo episódio. Busacca aproveita para reencontrar Costantina, a prostituta do vilarejo, para reaver sua carteira. À noite, retorna ao depósito para ajudar Jacovacci a pegar madeira e arame farpado. De longe, percebem que os austríacos já estão atacando seu alojamento, então postergam propositalmente a

volta e só retornam na manhã seguinte. Esta pequena deserção de ambos, que, ao perceberem o ataque inimigo, resolvem se esconder, expõe o sentimento de pertença que os dois personagens tinham em relação ao exército todo: como uma inserção incompleta, que se realiza de modo insatisfatório, que está lá ao mesmo tempo em que falta; este episódio significativo pode também ser desdobrado para uma associação à relação de pertencimento ao sentimento nacional italiano, materializado naquele campo de batalha. Na manhã seguinte, o cenário é de total destruição e morte, corpos enfileirados, feridos, o registro sonoro é fúnebre. Temos o close nos corpos do tenente Gallina e do soldado Giacomazzi; Rosario Nicotra recebe a foto autografada por Francesca Bertini[14] e a joga fora; Busacca vê a latinha de moedas de Bordin, também morto, e a dramaticidade atinge seu ápice. Até o sargento se pergunta onde está Cristo, e o padre responde: *Sta qua con noi, sergente. Se è vero che ha 33 anni è dell' 84*. Monicelli insere aqui também uma crítica à Igreja, que apóia os interesses do Estado, como pudemos verificar anteriormente, em relação à correspondência entre o soldado raso e sua namorada mantida, na verdade, pelo pároco e pelo tenente.

14. Monicelli realiza metacinema ao introduzir a figura da diva Francesca Bertini (Elena Seracini Vitiello, 1892-1985, atriz da era do cinema silencioso) em diversos momentos no filme. O personagem do soldado Rosario Nicotra era fascinado pela atriz, a mais famosa da era dourada do divismo, juntamente com Pina Menichelli e Lyda Borelli, entre outras.

O último capítulo: "*di qua, di là dal Piave ci stava un'osteria*". O que restou do batalhão se dirige à hospedaria Zanin, onde se encontra o capitão Castelli; este, por sua vez, pede que sejam escolhidos os menos "eficientes" para levar uma mensagem a outro batalhão. Busacca e Jacovacci são designados para a tarefa. No caminho da volta, resolvem parar para descansar, uma vez que "*er dovere nostro l'abbiamo fatto, no*?", diz Jacovacci. Nesta cena vemos mais uma pequena deserção, uma sabotagem em benefício próprio, em contraposição ao ideal de coletividade do combalido exército.

Busacca e Jacovacci adormecem em um estábulo e quando acordam percebem que o exército austríaco estava atacando a estalagem e havia ocupado o casebre onde estavam. Tentam escapulir disfarçados, usando casacos do exército austríaco, no entanto, ambos são capturados pelos austríacos, que os tomam por espiões. Jacovacci, apavorado, deixa escapar, espontânea e inocentemente, sobre a ponte flutuante que o exército italiano está construíndo. Busacca, ao perceber que Jacovacci havia falado demais, articula para dissimular a informação. O general austríaco tenta extrair a informação da localização da ponte, ameaçando-os de fuzilamento, por estarem vestidos com a farda austríaca. Os dois se apartam para tomar uma decisão: Jacovacci se propõe a falar, ao passo que Busacca, de início reticente, acaba aceitando revelar a informação. Novamente diante do oficial, está prestes a falar quando percebe que estavam sendo alvo de

uma aposta entre os oficiais inimigos, céticos quanto à coragem deles. Busacca não fala, e isso lhe custará a vida. Será fuzilado por não aceitar a afronta, o ultraje proferido pelo arrogante oficial austríaco, que despreza os italianos:

> Capitão austríaco: *Mi sono sbagliato, li credevo più di fegato*[15]. *Specie questo qui alto*[16].
> Tenente austríaco: ...*Corage*...
> Capitão: *"Fegato" dicono. Quelli conoscono soltanto fegato alla veneziana con cipolla, e presto mangeremo anche noi quello!*
> Busacca: *(...) e allora, senti un po', visto che parli così, mi te disi proprio un bel nient'. Hai capito? Faccia di merda.*

Jacovacci também morre fuzilado, dizendo: *Io non so niente!* [...] *Io sono un vigliacco, lo sanno tutti*! (*Não sei de nada,* [...], *sou um covarde, todos sabem*!).

Os soldados que, para evitar o front, aceitavam qualquer outra tarefa serão fuzilados, morrerão sem glórias, anonimamente. O final é trágico e abrupto, porém não conclusivo. Suas covardias se transformaram em honra? Será o espírito patriótico que teve vez sobre o egoísmo? Morreram por orgulho ou para não delatar a localização dos companheiros?

15. 2 (fig.) audacia, ardimento, coraggio: avere del fegato; ci vuole un bel fegato!; un uomo di fegato. Fonte: Dizionario Garzanti Linguistica (on line).

16. Esta fala no filme encontra-se em alemão.

De qualquer modo, morrem com dignidade e coragem. O paradoxo é que, nesse cenário trágico, o que desencadeia essa 'nobreza' dos protagonistas (Jacovacci se diz covarde, mas também não conta onde estão os botes) no fundo é uma ofensa pessoal, ou seja, uma questão mínima perante a guerra.

O exército italiano venceu a batalha do rio Piave, no entanto, ninguém terá conhecimento da morte dos protagonistas; são vistos pelo tenente como desertores, mesmo na vitória do exército italiano. O que fica é a dualidade, o ambíguo, o complexo.

3 Considerações finais

"A guerra é um massacre entre gente que não se conhece,
para proveito de pessoas que se conhecem,
mas não se massacram".

Paul Valéry

Mario Monicelli foi pioneiro e corajoso ao tomar frente deste tema tão delicado e polêmico na sociedade italiana. *La grande guerra* não havia sido retratada nessa perspectiva pelo cinema italiano, ainda mais em registro cômico, fundamentando a obra com uma mescla de crítica histórica e de comédia. A temática de guerra, em princípio, é sempre dramática, contudo,

Monicelli a trata com uma alternância de cenas cômicas - especialmente no dia a dia da tropa - e de cenas dramáticas. A obra se situa entre o cômico e a construção de uma visão funesta sobre o massacre, um tragicômico antiheróico. Com bom humor, o filme é definitivamente contrário à guerra, antimilitarista, antinacionalista e, acima de tudo, reflexivo.

A opção de Monicelli por essa temática (e ele estava ciente do que seria tratar do assunto naquele momento) deveu-se à sua inquietude diante de sua representação pela retórica fascista; a imagem tendenciosa sobre o Grande Conflito que o cinema fascista havia criado o incomodava. Mario Monicelli cresceu durante o regime, contudo, sempre teve uma formação antifascista; seu pai, Tommaso Monicelli, foi jornalista, escreveu diversos artigos contra o fascismo quando começou a ser perseguido e acabou expluso injustamente do jornal. Em 1946 se suicidou[17].

As filmagens foram realizadas em locações sempre externas, em um tom que se assemelha ao do estilo neorrealista. Não há

17. Monicelli, em uma de suas entrevistas, falando sobre o suicídio de seu pai: "Ho capito il suo gesto. Era stato tagliato fuori ingiustamente dal suo lavoro, anche la guerra era finita, e sentiva di non avere più niente da fare qua. La vita non è sempre degna di essere vissuta; se smette di essere vera e dignitosa non ne vale la pena. Il cadavere di mio padre lo ho trovato io. Verso le sei del mattino ho sentito un colpo di rivoltella, mi sono alzato e ho forzato la porta del bagno. Tra l'altro un bagno molto modesto". (Artigo acessado no portal http://www.editoriaragazzi.com/dettaglio.php?numerostoricoscrittore=17&pagina=34 no dia 30 de outubro de 2010).

sequências em cores, é todo em preto e branco, não apenas para retratar a época, mas também para dramatizar os momentos da vida beligerante. Com grandes planos-sequências, o filme é de simplicidade no estilo, não usa efeitos ou outros recursos (como fazem as produções de Hollywood quando tratam de temas bélicos) para contar a história de homens simples na guerra, o dia a dia nos acampamentos de soldados: o frio, a fome, a precariedade das condições (piolhos e ratos), a morte iminente etc. Monicelli evita longas cenas de confronto entre os exércitos (não obstante, insere momentos pontuais de fuzilamento), datas ou referências diretas a nomes de coronéis. Contudo, o público italiano sabe, conhece, se identifica, é seu povo, são seus dialetos, são suas memórias e seus traumas não superados. A revisitação dos eventos, mediante a reconstrução histórica, transmite mensagens, sentimentos e denúncia por meio do entretenimento. Uma das reflexões, consoante a afirmação de Hobsbawm (2002) é:

> se um dos grandes ministros ou diplomatas do passado, um Tayllerand ou um Bismarck, se levantasse da cova para observar a Primeira Guerra Mundial, certamente se perguntaria por que estadistas sensatos não tinham decidido resolver a guerra por meio de algum acordo, antes que ela destruísse o mundo de 1914. É o que também devemos nos perguntar. (HOBSBAWM: 2002, 37)

Além da crítica histórica, política, a obra trata de amizade, amor, medo, ou seja, sentimentos comuns naquele momento a italianos de diferentes culturas regionais. Ao tratar o tabu na chave cômica, Monicelli introduz o riso como uma liberação, um exorcismo. E assim "*la comicità diventa il nucleo forte per raccontare la coesistenza di vecchio e nuovo nell'identità dell'italiano. [...] Il riso di fronte a molti di questi film ha un valore liberatorio ed esorcistico*" (BRUNETTA: 1996, 55).

Com *La Grande Guerra*, Monicelli, além de iniciar a renovação do gênero cômico na cinematografia da península, produziu a primeira união entre a *commedia all'italiana* e a História. Não se trata de paródia ou caricatura, mas de uma representação séria das problemáticas caras à sociedade italiana, tratadas com sátira inteligente, mordaz e incisiva, ancoradas em valores verdadeiros, um riso *all'italiana*. A crítica feita de modo irônico torna-se mais contundente, o humor reforça a função crítica, em vez de amainá-la.

***

No dia 29 de novembro de 2010, o último grande *maestro* do cinema italiano e pai da *commedia all'italiana*, Mario Monicelli, suicidou-se atirando-se do quinto andar do hospital *San Giovanni* em Roma. Contava 95 anos de idade e sofria de um tumor na próstata. Não deixou nenhuma carta, mas por suas próprias

palavras a respeito do suicídio do pai, podemos entender o seu gesto: "*Achava que não havia mais nada que fazer aqui. A vida não é sempre digna de ser vivida; se deixa de ser verdadeira e digna, não vale mais a pena viver*".

Referências

BRUNETTA, Gian Piero (Org.). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli. 1996.

BERTONHA, João Fábio. *Os italianos. História da Itália*. São Paulo: Contexto, 2005.

BONDANELLA, Peter. *Italian cinema: from neorealism to the present*. New York - London: The Continuum International Publishing Group, 3rd ed., 2004.

GIACOVELLI, Enrico. *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*. Roma: Gremese Editore, nuova edizione illustrata, riveduta e aggiornata, 1995.

GRAMSCI, Antonio. *La Questione Meridionale*. A cura di Stefania Calledda. Cagliari: Davide Zedda Editore, 2008.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos. O breve século XX, 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LANZONI, Rémi Fournier. *Comedy Italian Style. The golden age of italian film comedies*. New York - London: The Continuum International Publishing Group, 2008.

Sítios:

http://www.cinecitta.com/holding/storia/grandifilm.asp (acessado em 15/04/11)
http://www.comedieitalienne.com (acessado em 15/04/11)
http://www.editoriaragazzi.com/dettaglio.php?numerostoricoscrittore=17&pagina=34 (acessado no dia 30/10/10)
http://www.italica.rai.it/cinema/commedia/index.htm (acessado em 22/04/11)
http://www.mariomonicelli.it (acessado em 07/05/11)
http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=242 (acessado em 30/10/10)