

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios**

**Uma Viagem Brancaleônica
pela Idade Média**

João André Brito Garboggini

Campinas – 2003

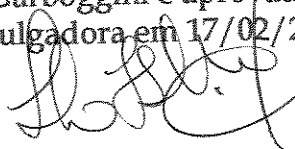
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÕES

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios**

Uma Viagem Brancaleônica pela Idade Média

João André Brito Garboggini

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. João
André Brito Garboggini e aprovada pela
Comissão Julgadora em 17/02/2004



Prof. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto
Orientadora

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Multimeios sob a Orientação da Prof.
Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto

Campinas – 2003

NIDADE	82
º CHAMADA	
	T/VN:amp
	G163v
	EX
OMBO BC/	60495
ROC.	16-117-04
C	☐
D	☒
REÇO	11.08
DATA	19-12-04
º CPD	

Bib Id 330166

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP**

G163v

Garboggini, João André Brito

Uma viagem brancaleônica pela Idade Média /João André Brito
Garboggini. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Iara Lis Franco Schiavinatto.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Cinema italiano – História e crítica. 2. Cinema – Itália –
Idade Média. 3. Comédia italiana. 4. Literatura medieval.

I. Schiavinatto, Iara Lis Franco. II Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

2014-2015

Em memória de meus pais.

Agradecimentos

Desejo expressar minha gratidão àqueles que, de diferentes formas, muito contribuíram para o desenvolvimento dessa dissertação de mestrado.

Antes de mais nada, quero agradecer especialmente à Professora Dra. Iara Lis Schiavinatto pela disposição, pelo estímulo e pela precisa orientação que ajudaram-me a produzir mais do que uma análise e a encarar a vida acadêmica de uma forma muito enriquecedora.

ao Sr. Mario Monicelli por sua simpatia e receptividade para esclarecer e confirmar pontos importantes para a finalização do trabalho.

aos professores do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, por sua atenção e disponibilidade para indicar as melhores saídas para o desenvolvimento da pesquisa.

à Flávia agradeço de todo o meu coração a paciência e o apoio, que foram fundamentais para a superação dos momentos mais delicados e dos problemas difíceis de serem solucionados.

à Fláida, minha irmã, pelo acompanhamento final na entrevista realizada com o Sr. Mario Monicelli

à Professora Raquel Rodrigues Caldas pelas aulas de italiano.

à Traço Publicações, à Fabiana Grassano Jorge, à Maria Cecília Campos e a Zandra Miranda pela amizade e pelos socorros.

à Professora Dra. Mariarosaria Fabris, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e ao Professor Dr. Massimo de Felice da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo pelas entrevistas concedidas, que foram de grande utilidade para a elaboração do trabalho.

à Sra. Gioia Donati e à Sra. Marília D'Addio, pela gentileza de possibilitar o contato com o Sr. Mario Monicelli.

“- Paréceme que vuesa merced ha cursado las escuelas: ¿qué ciencias ha oído?
- La de la caballería andante - respondió don Quijote -,
- que es tan buena como la de la poesía, y aun dos deditos más.”

El Ingenioso Hidalgo D. Quixote de la Mancha.

Miguel de Cervantes Saavedra.

Capítulo XVIII – Livro II

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise fílmica de "*L'Armata Brancaleone*" de Mário Monicelli, produzido entre os anos 1965 e 1966.

Na dissertação procuro, inicialmente realizar um mapeamento da *commedia all'italiana*, género cinematográfico que se desenvolveu a partir do final da década de 1950 e atingiu seu auge em meados de 1970. Aí destacam-se alguns importantes filmes (*Pane, Amore e Fantasia* – 1953, *Il Sorpasso* – 1962, *Divorzio all'Italiana* – 1961, por exemplo) e cineastas (Luigi Comencini, Pietro Germi, Dino Risi, entre outros) para a elaboração da perspectiva cinematográfica de Mario Monicelli. Este procedimento permite perceber de que maneira *L'Armata Brancaleone* se diferencia dos demais, por recuperar um período histórico, no caso a Idade Média, de uma forma cômica.

Em um segundo momento, o objetivo é notar como "*L'Armata Brancaleone*", à medida em que constrói uma ficção histórica no que se refere à Idade Média, dialoga com alguns géneros literários relacionadas à figura do "cavaleiro andante", tais como a Canção de Gesta, os Romances de Cavalaria, o D. Quixote de la Mancha de Cervantes, e também à figura da personagem *Capitano* da *Commedia dell'Arte*, além de insinuar uma crítica à figura do *Condottiero* renascentista, presente na cinematografia italiana do período fascista.

A última etapa consiste numa espécie de análise do filme; um ensaio a partir da "Morfologia do Conto Maravilhoso" de Wladimir Propp (1984), a fim de estudar o percurso das personagens dentro da narrativa fílmica, num diálogo das personagens entre si e com o ambiente aonde se desenrola sua trajetória e onde se constrói a noção de um período histórico especificado como medieval.

ABSTRACT

The present work proposes an analysis of Mario Monicelli's film "*L' Armata Brancaleone*", produced between 1965 and 1966.

In the dissertation I try, at first, to map the *commedia all'italiana* as a movie genre that started to be developed at the end of the 1950's and reached its heights around the 1970's. At this point some films (*Pane, Amore e Fantasia* – 1953, *Il Sorpasso* – 1962 and *Divorzio all'Italiana* – 1961, for example) and filmmakers (Luigi Comencini, Pietro Germi, Dino Risi, among others) are important for us to trace Mario Monicelli's perspective as a movie maker. This will allow us to perceive in which ways "*L'Armata Brancaleone*" is different from other films, reconstructing the Middle Ages as a historic period in a comic way.

In a second instance, the objective is to pinpoint how "*L'Armata Brancaleone*" builds a piece of historic fiction referring to the Middle Ages at the same time it establishes a dialogue with certain literary categories related to the figure of the knight, like Cervante's D. Quixote della Mancha, the Chanson de Geste or the Cilvary Romances, also characters like *Capitano* from the *Commedia dell'Arte*. At the same time, the filmmaker hints to a critic of the renaissance's *Condotiero* as a character of the fascist period in the Italian Cinema.

The last part of the work contains an analysis of the film in the form of an essay, that was built having as a starting point Vladimir Propp's "Morphology of the Folktale" (1984), so we could study each character's trajectory inside the narrative, their interaction with each other and their setting, where an identification with a medieval period is constructed.

SUMÁRIO

Introdução	12
I – O Cômico e o Histórico: duas linhas constantes do cinema italiano	19
1. Mapeamento da Comédia Cinematográfica Italiana	21
2. Uma Leitura Cinematográfica da História	33
2.1. O Filme sobre a História da Itália	34
2.2. De Mussolini a Brancaleone	38
2.3. Do Literário ao Fílmico	46
II – Mario Monicelli: uma visão da comédia cinematográfica italiana	51
1. Os Eternos Desconhecidos da Idade Média	60
2. Personagens e Narrativa: dois elementos entrelaçados	61
2.1. Análise das Personagens e da Narrativa	66
III – <i>L'Armata Brancaleone</i> : uma comédia cinematográfica de cavalaria	70
Abertura: a história contada antes do começo	70
Episódio 1. O Assalto à Vila	72
1.1. A Formação do Exército	75
1.2. Pecoro, Taccone e Mangoldo	76
1.3. Arnulfo-Mão-de-Ferro, Vassalo do Príncipe Otton, o Topa Briga, Príncipe do Sacro Império Romano Germânico, Sabichão da Saxônia, Duque de Battemberg e Pomerânia	79
1.4. O Encontro com o Mercador Abacuc	83
Episódio 2. O Encontro com o Cavaleiro Ideal no Torneio de Civita	84
Episódio 3. A Saída do Exército de Brancaleone e a Justa com o Cavaleiro de Bizâncio	92
Episódio 4. A Viúva Alegre da Cidade Empestada	98
Episódio 5. Os Peregrinos de Zenone	101
Episódio 6. Matelda, a Infanta Virgem	106
Episódio 7. A Imobilidade da Família Bizantina	120
7.1. As Figuras Bizantinas	122

Episódio 8. A Visão Grotesca de Pecoro: o casamento da ursa	132
Episódio 9. A Morte de Abacuc	135
Episódio 10. Conquista de Aurocastro	136
Episódio 11. A Tomada de Aurocastro por Arnulfo-Mão-de-Ferro	139
Episódio 12. O Sino de Zenone	141
 Considerações Finais	 144
 Bibliografia	 151

Introdução

Para essa dissertação foram assistidos alguns filmes¹ que desejavam reconstruir imagens relativas à Idade Média da Europa Ocidental. Daí vieram algumas interrogações: como é possível recriar uma noção histórica medieval no cinema? Como seria esta “realidade medieval”?

O trabalho aqui desenvolvido não ambiciona realizar um levantamento de todos os filmes sobre o período Medieval. Alguns levantamentos aqui foram feitos, mas pareceu pertinente, dentre esses filmes que procuram mostrar a Idade Média no cinema, ater-me a um filme em específico e propor algumas breves considerações a respeito da Idade Média no cinema.

O filme selecionado para o trabalho foi “*L’Armata Brancaleone*” (1965/1966) de Mario Monicelli que, juntamente com vários outros cineastas italianos: Dino Risi, Pietro Germi, Stefano Vanzina (Steno), Luigi Comencini, entre outros pode ser considerado como um dos mestres do gênero cinematográfico *commedia all’italiana*.

“*L’Armata Brancaleone*” pode ser considerado também uma *commedia all’italiana*. Diferencia-se das demais por ser um dos poucos filmes incluídos no gênero a tentar reconstituir um período histórico. Grande parte dos filmes da *commedia all’italiana* abordam situações cotidianas contemporâneas. Monicelli se utiliza de referências à história em outros filmes que dirigiu, como “*La Grande Guerra*” (1959) e “*I Compagni*” (1963). Em “*L’Armata Brancaleone*”, Monicelli monta uma visão pessoal da Idade Média, que é pano de fundo para uma das constantes de sua obra: o retrato coletivo de personagens que vivem à margem de uma sociedade. O cineasta trata o período medieval de forma cômica, o que não era uma abordagem frequente em outros filmes sobre o período até a produção de “*L’Armata Brancaleone*”.

¹ “O 7º Selo” (1957) e “A Fonte da Donzela” (1959) de Ingmar Bergman, “Em Busca do Cálice Sagrado” (1975) e “Jabberwocky” (1977) de Terry Gilliam, “Erik, o Viking” (1989) de Terry Jones, “El Cid” (1961) de Anthony Man, “Ivanhoé” (1952) de Richard Thorpe, “As Aventuras de Robin Hood” (1938) de William Keighley e Michael Curtiz, “A Paixão de Joana d’Arc” (1928) de Carl F. Dreyer, “A Tragédia de Macbeth” (1971) de Roman Polanski, “Hamlet” (1948) de Laurence Olivier, “Henrique V” (1989) e “Hamlet” (1996) de Kenneth Branagh, “O Decamerão” (1971) de Pier Paolo Pasolini, “Brancaleone nas Cruzadas” (1970), “Bertoldo, Beroldino e Cacasenno” (1984) de Mario Monicelli, “Excalibur” (1981) de John Boorman, “O Nome da Rosa” (1986) de Jean Jacques Annaud.

Na sistematização crítico-histórica proposta por Masolino Amico² a *commedia all'italiana* desenvolveu-se a partir de 1945 e foi vigorosa até meados da década de 1970³. Segundo Lino Micciché⁴, o filme cômico italiano, tornou-se não somente um verdadeiro e próprio “gênero”, mas como já se relevou, um “macrogenero”⁵ que incluiria títulos como “*Come Persi la Guerra*” (1947) de Erminio Macario, “*Fifa e Arena*” (1948) de Totó, “*Pane, Amore e Fantasia*” (1953) e “*Pane, Amore e Gelosia*” (1954) de Luigi Comencini, “*I Soliti Ignoti*” (1958) e “*La Grande Guerra*” (1959) do próprio Monicelli, “*Pane, Amore e...*” (1955), “*Una vita difficile*” (1961), “*Il sorpasso*” (1962) e “*I mostri*” (1963) de Dino Risi, “*Divorzio all'italiana*” (1961) e “*Sedotta e abbandonata*” (1964) de Pietro Germi, “*Pasqualino Settebellezze*” (1975) de Lina Wertmüller, “*Signore e Signori Buona Notte*” (1976), sendo este último um filme em episódios⁶ dirigido pelos cineastas Luigi Comencini, Nanni Loy, Luigi Magni, Mario Monicelli e Ettore Scola.

Outros cineastas italianos, como Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, Marco Ferreri e mesmo os neo-realistas Luchino Visconti e Vittorio De Sica chegam a flertar com elementos pertinentes ao gênero cômico, como por exemplo em “*Boccaccio '70*” (1961). Nesse outro filme em episódios, Visconti realiza o episódio “*Il Lavoro*”, De Sica “*La Riffa*” e Fellini “*Le Tentazioni del Dottor Antonio*”. Em “*Uccellacci e Uccellini*” (1966) de Pier Paolo Pasolini, o cineasta trabalha com Totó⁷, ator cômico que se tornou um

² Escritor, tradutor, crítico literário, roteirista. Atualmente é professor de História do Teatro Inglês na Università di Roma III e crítico teatral de *La Stampa*. In <http://www.festivaletteratura.it/autore.php3?autid=92>, capturado em 22/10/02.

³ AMICO, Masolino, *La Commedia all'Italiana: il Cinema Comico in Italia dal 1945 al 1975*. Milano: A. Mondadori, c. 1985. p. 3-7.

⁴ Docente de História e Crítica do Cinema, atualmente na *Università di Roma*, fundador e atual presidente da *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, diretor, entre 1960/65, de uma dezena de premiados curtametragens edocumentários, colaborador do longametrage *All'armi, siam fascisti!* desde a metade dos anos 50. Publicou entre outros “*Il cinema italiano degli anni '70*” (1980), “*Visconti e il neorealismo*” (1990). Dirige o periódico “*La Scena e lo Schermo*”.

⁵ MICCICHÉ, Lino, *Cinema Italiano: gli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio Editori, 1998. p. 135.

⁶ Pois bem, uma das fórmulas com as quais a produção procurou o sucesso junto ao público “médio” urbano e à primeira vista foi um filão em particular ou um subgênero da “*commedia all'italiana*”: o “filme em episódios”, mediante o qual se procurava unir o maior número possível de atores de nome e encenadores de sucesso capazes de costurar seus roteiros. O filme em episódios triunfou de modo especial durante 1963, 1964 e 1965, isto é nos anos da crise cinematográfica, mas entre 1961, ano em que a fórmula foi lançada com *Boccaccio '70* e 1969, ano em que *Vangelo '70* (depois chamado *Amore e Rabbia*) pareceu constituir o último sonho, circularam sobre nossas telas cerca de cinquenta produções (ou co-produções) pluriepisódicas assinadas raramente por um e quase sempre por dois, três, quatro, cinco, até seis diretores. MICCICHÉ, Lino, *Cinema Italiano: gli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio Editori, 1998. p. 147.

⁷ A importância do cômico italiano Totó, nome artístico de Antonio de Curtis Gagliardo Ducas Comneno di Bisanzio, talvez esteja no fato deste ator, estritamente cômico, ter sido um representante da *commedia all'italiana* anterior à tomada de consciência ideológica do gênero. À sombra do neo-realismo, absorvida pelo gênero ao final dos anos 50 e início dos 60. Totó traz à memória a imagem do cômico popular que teve sua performance elaborada no teatro popular: caracterizações histrionicas, construídas a partir de expressões

emblema da comédia popular cinematográfica italiana. Já em “*La Grande Bouffe*” (1973), Marco Ferreri utiliza elementos grotescos ao exhibir um grupo de amigos que se reúne ao redor de uma mesa para comer animalescamente até a morte⁸, assim cria uma certa comicidade escatológica, para criticar a burguesia italiana.

Trata-se de um conjunto de filmes que possuem características que suplantam o cômico e apropriam-se de elementos de procedências diversas, como será observado ao longo da dissertação. O gênero cômico italiano sempre pareceu indeciso quanto à atribuições do que seria uma comédia⁹. A comédia cinematográfica italiana, segundo o próprio Mario Monicelli, sempre procurou mostrar o lado ridículo de eventos considerados sérios, como por exemplo, a morte, dramas familiares, problemas sociais, a guerra, entre outros temas. Talvez por este motivo, o gênero cômico cinematográfico italiano tenha construído uma tênue ambigüidade em suas manifestações, levando a uma indefinição de gênero, onde o cômico se mistura a elementos, muitas vezes dramáticos e até trágicos. Dessa forma, o título *Commedia All'Italiana*, pode ser considerado apenas um rótulo para uma melhor identificação desse gênero cinematográfico específico.

O cineasta Mario Monicelli, que pode ser considerado um dos fundadores dessa *Commedia all'Italiana*, confirma essa tendência. Como remanescente do período fascista, embora antifascista¹⁰, Monicelli procurou dar à comédia italiana no cinema uma face mais

faciais e corporais, de onde tira sua habilidade cômica que centraliza a ação dos filmes que protagonizou de maneira contumaz. Totó tornou-se um emblema do cômico popular cinematográfico italiano, assim como Cantinflas, o próprio Oscarito e até mesmo Charles Chaplin. Nos filmes deste cômico, a dupla Steno e Monicelli tiveram oportunidades para exercitar suas técnicas de roteirização e direção e, no filme “*Totó cerca casa*” de 1949, já conseguem imprimir um pouco do estilo que posteriormente faria de Monicelli um renovador do gênero cômico no cinema italiano.

⁸ SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 93.

⁹ O próprio Dante mostra nas suas declarações teóricas uma certa insegurança na questão da classificação estilística da *Comédia*. Na sua *De vulgari eloquentia*, na qual trata da poesia das *Canzoni*, e sobre a qual a *Comédia* não parece ter ainda deitado qualquer sombra, Dante faz ao estilo elevado e trágico exigências muito diferentes daquelas que cumpre mais tarde na *Comédia*: muito mais estreitas com respeito à escolha do objeto, muito mais puristas e fazendo maior questão da separação dos estilos quanto à escolha da forma das palavras. Estava, então, sob o efeito da poesia do tardio provençal, extremamente artificiosa e destinada exclusivamente a um círculo escolhidos de iniciados, e do *stil nuovo* italiano, e uniu a isto a antiga doutrina da separação dos estilos, da forma como continuavam a vegetar nas obras dos teóricos medievais da arte retórica. Nunca se libertou totalmente destas opiniões; senão, não teria chamado sua grande obra *Comédia*, em nítido contraste com a definição de Virgílio da *Eneida* como *alta tragédia* (*Inferno* 20, 113); parece, portanto, que não quer incomodar a dignidade do estilo trágico elevado para a sua grande obra; a isto junta-se, ainda, a justificação que dá na décima parte da sua carta a *Cangrande* para o nome *Comédia*. Tragédia e comédia diferenciam-se, assim diz na mencionada, em primeiro lugar pela marcha da ação, que levaria, na tragédia, de um começo tranqüilo e nobre a um fim terrível, e na comédia, de forma contrária, de um começo amargo a um fim feliz(...). AUERBACH, Erich, *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 162.

¹⁰ “Eu trabalhava naquele período, era antifascista, sempre fui, por isso posso dizer que o cinema dos ‘telefones brancos’ tinha apenas o defeito de mostrar exclusivamente o lado positivo do País.” SABATINI,

ácida, aproveitando-se do cômico para expressar suas inquietações com respeito às diversas contradições da sociedade italiana. Não fez isso sozinho, pois a geração de cineastas italianos de Monicelli, foi responsável por uma transição entre uma comédia mais ingênua e outra mais engajada.

Monicelli, além de ser um dos últimos representantes de toda essa importante geração de artistas cinematográficos italianos que continua vivo, possui hoje uma filmografia de vulto considerável. “*L’Armata Brancaleone*” talvez seja o seu filme mais lembrado ao lado de “*Amici Miei*” (1975), “*Parenti Serpenti*” (1992), “*Cari Fottutissimi Amici*” (1994), esses mais recentes. Monicelli imprime em seus filmes um estilo pessoal, marcado pela ironia, sarcasmo e sutileza no uso do riso para lidar com situações insólitas, de humor negro e circunstâncias consideradas sérias. Neste sentido, *L’Armata Brancaleone* narra a trajetória de um grupo de marginais que se juntou a um cavaleiro andante decadente, conhecido como Brancaleone da Nórcia, para conquistar Aurocastro, um feudo na *Puglia*¹¹, região localizada ao Sul da Península Itálica.

O ponto de partida para o desenvolvimento da narrativa filmica está na descoberta do registro de propriedade do feudo *pugliese*, um pergaminho roubado de um nobre cavaleiro, Arnulfo-Mão-de-Ferro – Vassalo do Príncipe Oton, o Topa Briga, príncipe do Sacro Império Romano Germânico, Sabichão da Saxônia, Duque de Battenberg e Pomerânia – por três aventureiros que sobrevivem à invasão de uma aldeia por uma horda de bárbaros. A partir da leitura deste documento, o filme se desenrola numa sequência de episódios, onde são narradas as aventuras deste Exército no decorrer de sua jornada rumo a Aurocastro, tendo como pano de fundo uma Península Itálica medieval desagregada em diversas imagens que compõem uma visão particular dos autores do filme sobre a realidade medieval italiana. O exíguo Exército de Brancaleone ocupa o centro da narrativa, que o apresenta desde sua formação até a chegada ao dito feudo, sua breve conquista e a perda deste para seu legítimo e documentado proprietário, Arnulfo-Mão-de-Ferro.

Mariano e MAERINI, Oriana. *Intervista a Mario Monicelli – la sostenibile leggerezza del cinema*. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 2001. p. 48.

¹¹ A *Puglia* era um caminho de retorno ao longo do mar, um itinerário medieval costumeiro, uma via fácil para quem voltava do Oriente, também porque a costa adriática da parte central da região era uma das pouquíssimas regiões meridionais não pantanosas e contaminadas e sede de uma civilização urbana e mercantil. O geógrafo muçulmano, Edrisi no século XII, ou os peregrinos em retorno da Terra Santa capitaneados por um Anselmo Adorno di Bruges no Quattrocento deram descrições eficazes, deixando imersos na obscuridade os portos e despovoados centros da Murgia interna, inseridos em vastos organismos feudais. MASELLA, Luigi e SALVEMINI, Biagio (org.), *Storia d’Italia – Le regioni dall’Unità a oggi – La Puglia*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1989. p.5.

L'Armata Brancaleone conquistou uma repercussão longa junto ao público e à crítica, talvez por se tratar de um filme que sintetiza algumas características que o colocam para além de classificações de gênero. É possível enquadrá-lo como *Commedia all'Italiana* por suas ligações com as heranças teatrais da comédia na Península. A criação de personagens tipificadas e a estrutura episódica da narrativa podem justificar sua ligação com a *Commedia dell'Arte*¹².

Também é possível considerar em *L'Armata Brancaleone* uma estética histórico-social, que mostra uma mescla de elementos componentes da formação do que se considera o povo italiano, num determinado lugar físico e temporal. Espaço em que se delimita a Idade Média, localizada ao sul da Península Itálica. Esta utilização de elementos de cunho social no filme de Monicelli aproxima-o das características do neo-realismo cinematográfico italiano. É possível destacar em *L'Armata Brancaleone*, sobretudo uma descoberta da paisagem italiana, o gosto pelos ambientes naturais e o emprego dos dialetos¹³. Elementos provavelmente herdados do neo-realismo italiano na direção do cômico, elaborado através da utilização do realismo grotesco¹⁴, proveniente da herança teatral popular italiana, presente na *Commedia dell'Arte*.

Todas essas referências presentes no filme conferem a *L'Armata Brancaleone*, uma estética popular, no que se refere ao resgate de elementos provenientes da cultura do povo italiano. Contudo, Mario Monicelli imprime uma visão planejada desses elementos populares, o que, de certo modo reflete sua formação de historiador e filósofo, ou seja, o cineasta se coloca como um observador da cultura popular, organizando racionalmente seus elementos numa narrativa que transpõe esses elementos, difundindo-os através do cinema.

L'Armata Brancaleone provavelmente inspirou outros filmes sobre o período medieval. Pelo menos dois filmes do grupo inglês Monty Python – “*Monty Python and*

¹² Criação italiana do meado do século XVI, funde tradições populares medievais como a do mimo e do jogral com o espírito da Renascença. Atingem no produto final uma dramatização improvisada com personagens fixos, baseada em roteiros ao invés de textos. Ela dá toda a primazia ao gesto e ao visual, para deixar a palavra em segundo plano. (...)Tendo se difundido vastamente na Europa durante os séculos (do XVI ao XVIII), muitos de seus procedimentos e técnicas foram incorporados a outras modalidades de espetáculos populares, aliás fontes da comédia italiana. VASSALO, Lígia, *A Canção de Rolando*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 126.

¹³ FABRIS, Mariarosaria, pp. 64-66.

¹⁴ Denominamos convencionalmente 'realismo grotesco' ao tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações. (...) O florescimento do realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média e o seu apogeu é a literatura do Renascimento. BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *A Cultura Popular na Idade Média: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília: Editora Hucitec, 1987. pp. 27-28.

the Holy Graal” de 1975, uma sátira à demanda do Santo Graal do Ciclo Arturiano e “*Jabberwocky*” de 1977 – remetem ao filme de Monicelli, quanto ao tema e também à estética fílmica. Essa estética almeja a crueza dos acontecimentos, por meio de uma ambientação grotesca, na qual valores medievais e relacionados à cultura popular daquela época, criariam uma realidade fílmica considerada cômica e rude. Uma “realidade medieval” que, ao parodiar os romances de cavalaria cortês, opta pela ironia da transformação do cavaleiro andante em anti-herói, um dos aspectos que aproximam *Brancaleone* e o *D. Quixote* de Cervantes.

A Idade Média frequentemente foi mostrada no cinema italiano¹⁵ num tom de seriedade, por vezes ufanista, que constrói uma mitologia composta de grandes feitos e personagens históricos considerados “heróis nacionais”. Ao remeter sua narrativa para um período histórico tão distante como a Idade Média, Monicelli também satiriza uma parte da produção cinematográfica italiana do período fascista, que procurava associar a imagem de personagens históricos à figura do líder Benito Mussolini. Um dos exemplos dessa filmografia seria o filme *Scipione, l'Africano* (1937), de Carmine Gallone. O filme de Monicelli faz uma referência aos heróis presentes na filmografia produzida durante o período fascista, utilizando-se do riso e, assim, realiza uma crítica ao ditador italiano e, por decorrência, aos regimes totalitários e autoritários. Essa crítica construída através do registro cômico é modulada pelo realismo grotesco, que aproxima o filme de uma certa “barbárie”, imputada à condição medieval onde se desenvolve a narrativa fílmica.

No plano da análise da narrativa fílmica, são perceptíveis as qualidades literárias do filme de Mario Monicelli e, mais especificamente, a personagem do cavaleiro andante que enreda analogias e relações de intertexto com algumas obras literárias sobre a cavalaria andante. Valendo-se da Canção de Gesta, dos Romances Corteses, d’*O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha* e da manifestação teatral popular italiana da *Commedia dell’Arte*, o filme se utiliza do literário e do cômico para compor sua narrativa.

Nesta direção, a proposta do teórico russo Wladimir Propp, em sua análise do conto maravilhoso¹⁶, torna-se um modo de entender, que a estrutura narrativa de *L’Armata Brancaleone* é disposta em episódios costurados por um fio condutor centrado na marcha

¹⁵ Jean Pierre Bleyls lista 119 filmes italianos sobre a Idade Média, no período que vai de 1931 a 1979. BLEYS, Jean-Pierre, *Filmographie des films italiens sur le moyen-âge*. In *Les Chiers dela Cinemateque (Le Moyen Age au Cinema)*, n. 42-43, pp. 157-164.

¹⁶ PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

do parco Exército de Brancaleone, que quer conquistar Aurocastro, feudo da *Puglia*. Esse modo de desmontar a narrativa fílmica permitiu um mapeamento das referências no filme para a construção de uma visão particular do período medieval, tendo como ponto de partida moldes narrativos respaldados na ficção literária.

Através da utilização dos recursos fílmicos, Monicelli apropriou-se de referências literárias para transmitir uma visão do período medieval, sem a preocupação maior de recorrer a uma fidelidade em fatos históricos. Logo, a retórica e o topos retórico acabam afiançando o teor historicizante do filme.

L'Armata Brancaleone não é, certamente, um panorama completo do que significou viver na Idade Média. O filme se conforma em proporcionar algo menor: uma olhada em algumas formas de vida, conflitos e personagens considerados “característicos”, numa variedade de culturas que se avizinhavam nessa região medieval, hoje italiana. Talvez seja uma oportunidade de apreciar um cinema de puro entretenimento e, ao mesmo tempo aprender um pouco de história. O que não é mal.

I – O Cômico e o Histórico: duas linhas constantes do cinema italiano

*O riso é uma arma de destruição:
ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza
daqueles que são submetidos ao escárnio."*

Vladimir Propp

No volume II da Crítica de Cinema no Suplemento Literário, o importante e prestigiado crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes afirmou, no artigo “Um catálogo histórico” de 29 de Outubro de 1960:

Na série de livros-álbuns editados pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por ocasião das mostras de filmes, o que possui interesse mais permanente é sem dúvida o *Cinema Italiano*¹.

Esse catálogo é dedicado à história do cinema italiano entre o seu aparecimento na Itália em 1896 até de 1960, quando da realização dessa mostra. Adiante Paulo Emílio acrescentava:

Em artigo recente publicado no *Jornal do Comércio*, o romancista Otavio de Faria, figura de relevo histórico no movimento brasileiro de cultura cinematográfica, escrevendo sobre as retrospectivas organizadas durante os últimos três anos pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, acentuava que, de todas, a mais reveladora foi a italiana. A impressão final, com efeito, dada pela seleção das películas apresentadas no Rio e em São Paulo, é a de que o cinema italiano foi bom sempre que existiu.²

No início desse livro-álbum eram designadas as “constantes no cinema italiano”³, onde se listava entre outros subtítulos: o filme histórico, a linha cômica, o divismo⁴ e a tendência realista⁵.

¹ EMÍLIO, Paulo, *Um catálogo histórico*. In *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. (vol. II). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. pp. 275-281.

² *Idem Ibid.*

³ In *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*. p. 5.

⁴ O divismo italiano, além de oficialmente reconhecido, é fenômeno antigo e permanente, tendo precedido e provocado o estrelismo hollywoodiano. Constituiu uma invenção de tanta importância quanto outra contribuição do cinema italiano, a que instalou com *Cabiria* a tradição do super-espetáculo cinematográfico, inspirando ao grande David Wark Griffith a realização triunfal, dois anos após, de *Intolerance*. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*. p. 5.

Tomando-se por base este conjunto de referências críticas da década de 1960, poder-se-ia perceber em *L'Armata Brancaleone*, a presença marcante de duas dessas “linhas constantes” do cinema italiano: a histórica e a cômica.

É interessante, portanto, comentar brevemente essas duas linhas (a cômica e a histórica), presentes no filme de Monicelli, que se integram e mostram novas facetas dessas linhas de gênero, que sempre foram constantes do cinema italiano, com o intuito de localizá-las na história desse cinema e de perceber como Monicelli⁶ se utiliza do cômico na criação de um filme que pretende tratar de temas relacionados ao histórico.

A presença do cômico para abordar eventos considerados históricos traz uma nova visão no trato dessa temática. Porque os filmes sobre história na cinematografia italiana, na sua larga maioria, procuravam recriar a história por meio de uma seriedade heroizante e patriótica. Monicelli põe isso em questão em *L'Armata Brancaleone* e em outros filmes sob sua direção, como por exemplo em *La Grande Guerra* (1959) e *I Compagni* (1963), que retratam, respectivamente, imagens da Primeira Guerra mundial e de uma greve de operários, ocorrida em Torino no século XIX.

A partir dessas duas linhas pode-se sugerir que Monicelli imprimiu em *L'Armata Brancaleone* uma relação complementar entre elas, chegando a inovar na linha histórica, através da utilização do recurso cômico com prováveis intenções de satirizar uma

⁵ Em um filme “napolitano”, *Sperduti nel buio* (1914), de Nino Martoglio, encontra-se a primeira semente do realismo italiano – “uma obra a qual se referirá o Centro Experimental que nos anos 40, pois que estará próximo o advento desse realismo do qual Umberto Barbaro pôde dizer que se tratava de uma maneira de ver o mundo e que, na sua expressividade, transforma-se em arte” (Patrice-G. Hovald, *Le Néo-Realisme Italien*). “Quando falamos de realismo ou neo-realismo cinematográfico, queremos designar apenas um clima comum, proposto aos cineastas através de problemas da época a que se modificam segundo as circunstâncias; (...) realismo épico de um Blasetti e realismo caricatural e pequeno-burguês de um Camerini; em nossos dias, neo-realismo de Visconti, neo-realismo de um Verga, neo-realismo de um De Sica, neo-realismo de Paisà neo-realismo de *Alemanha, Ano Zero*; mas jamais a fórmula “neo-realista” querendo significar artificialmente novo “naturalismo” para fotografar peças anatômicas da realidade conforme uma técnica indiferentemente aplicada por qualquer um”. Antônio Pietrangeli). In *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*. p. 8.

⁶ Monicelli prefere uma comicidade menos fácil, mais elaborada. Que não é apenas mais pretensiosa, prova *I soliti ignoti* (Os eternos desconhecidos) de 1958, exibido no Rio, em 1959; usando apenas os recursos do grotesco, do imprevisto, o filme provoca uma hilariedade quase constante, às vezes quase frenética, provando que isto não é apanágio da “chanchada”. Não considerando *La Grande Guerra*, já premiado em Veneza, mas ainda não conhecido no Rio, e que portanto ainda não pode ser usado como referência, *I soliti ignoti* não é apenas o melhor filme de Steno e ou Monicelli, em duo ou em solo, mas uma realização verdadeiramente excepcional. E justamente aquela que em linhas temáticas de *Vita de Cani e Guardie e Ladri* atingem a verdadeira maturidade, um impacto permanente de ponta a ponta. DANTAS, Nelson, *Steno e Monicelli*. In *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*. p. 75.

personagem histórica de uma época: *il Duce* Benito Mussolini, utilizando-se da reconstrução de um período da história italiana como pano de fundo.

1. Mapeamento da Comédia Cinematográfica Italiana

No mesmo livro-álbum, publicado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro quando da mostra de Cinema Italiano, Rudá de Andrade discutia que a natureza do gênero cômico no cinema italiano⁷: encontrou uma indecisão que nos leva a duvidar da existência de um estilo nessa comédia.⁸ E reforça que com o evento do som o cinema italiano produziu – conforme Gromo – “películas que oscilavam entre a comédia e o espetáculo de aventuras, a comédia e o drama, a comédia e um sucedâneo de tragédia”.⁹

As fronteiras da *commedia all'italiana* com outros gêneros cinematográficos é difusa, havendo uma intersecção entre o lirismo de histórias amorosas e o engajamento político social. Adiante, Rudá acrescentava que essas múltiplas fórmulas caracterizariam o cinema do tempo do fascismo que trocou o delírio do divismo e da personalidade individual pelo cor-de-rosa dos telefones brancos, que escondia as camisas negras dos fascistas através de um sorriso amarelo camerinesco¹⁰.

Particular sucesso tiveram nos anos do regime fascista (1937-1943) os filmes *dei telefoni bianchi* (dos telefones brancos), definição colocada em uso comum pra indicar um gênero de filmes de evasão constituído de melodramas românticos e comédias sofisticadas ambientadas geralmente na alta burguesia italiana, privados de qualquer referência à vida cotidiana das classes subalternas. A expressão "*Telefoni Bianchi*" é, ironicamente utilizada, para dar a idéia de luxo, pois suas produções eram rodadas em locações internas, ambientadas em salões enormes, amplos *living-rooms*, quartos faraônicos, cenografados com divãs opulentos, grandes escadarias internas, tapetes orientais e sobre uma mesinha de mármore ou de vidro o indefectível telefone branco: símbolo de esnobismo provinciano, correspondente a um comportamento artificioso, contrastantes com o público proletário e de pequena burguesia que utilizavam telefones negros. Alguns críticos têm identificado este filão cinematográfico como o cinema oficial do período fascista capazes, mais do que as superproduções históricas realizadas no mesmo período, de transferir as tensões sociais da

⁷ EMÍLIO, Paulo, *Op. cit.* p. 275.

⁸ ANDRADE, Rudá de, *A Linha Cômica. In Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*, p. 6.

⁹ *Idem, ibid.*

¹⁰ ANDRADE, Rudá de, *Op. cit.*, p. 6.

época para um plano de total irreabilidade. Entre os autores/diretores que freqüentaram o gênero os mais conhecidos são Goffredo Alessandrini, Mario Camerini, Mario Mattoli, Amleto Palermi, Raffaello Matarazzo. Vittorio De Sica estreou como ator no filme *Grande Magazzini* de Camerini, no ano de 1939¹¹.

Para Rudá de Andrade, esse estilo de comédia pequeno-burguesa que obteve certo tom na época do fascismo devido à contribuição de Mario Camerini¹² – que por isso se tornou o herói do cinema italiano dos anos trinta – não nos atrai. Ele considera a comédia cinematográfica italiana despersonificada, uma espécie de sub-gênero que se recupera, no cinema contemporâneo à mostra realizada pela Cinemateca do MAM carioca, com a concretização de certas aspirações que levaram o gênero cômico cinematográfico italiano ao que ele chama de comédia neo-realista.¹³ Rudá se interessa pela comédia que se elabora a partir dos atores de estilo e de gênio¹⁴ que *realizaram a vontade da comicidade no cinema italiano através da criação de personagens permanentes. Chegaram a criar uma escola dialetal. Utilizaram o social e o homem para atingir uma comunicação cômico satírica universal. E nos melhores casos (Totó, por exemplo) conseguiram certa comicidade autônoma e pura, dignas das tradições teatrais e literárias da melhor Itália*.¹⁵

Rudá procura promover a descoberta de um cinema cômico italiano que parece evoluir numa trajetória na história da cinematografia italiana.

Realmente, a comédia cinematográfica italiana, tida como gênero cinematográfico, existiu desde o início da história do cinema italiano, mas consolidou-se, enquanto estilo, a partir do final da década de 1950. Rudá identifica no filme de Vittorio de Sica e Margadonna: *Pane, Amore e Fantasia* (1953) o marco de um novo tempo¹⁶, que atingiu o seu auge nos anos 1960 e 1970 naquele mercado cinematográfico. Nas décadas de

¹¹ In www.shortvillage.com/da_home/etno/storia/regime_fascista.htm e www.bsfsu.edu.cn/chinese/site/fayuxi/italie/film1.htm, capturados em 01/06/02.

¹² O cineasta Mario Camerini, mesmo realizando filmes de cunho fascista, aparece quase único como destoante da tendência a se alinhar ao regime de Mussolini. AMICO, Masolino, *La commedia all' italiana: Il Cinema Comico in Italia dal 1945 al 1975*. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1985. p. 22.

¹³ ANDRADE, Rudá de, *Op. cit.* p. 6.

¹⁴ Neste mesmo catálogo encontram-se textos dedicados aos chamados cômicos primitivos do cinema italiano, entre os quais se incluem: André Deed, Ferdinando Guillaume, Marcel Fabre, e os cômicos da Itália milionária: Antonio de Curtis (Totó), Aldo Fabrizi, Alberto Sordi e Renato Rascel. In *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*. pp. 10-14 e 77-79.

¹⁵ ANDRADE, Rudá de, *A Linha Cômica*. In *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*. p. 6.

¹⁶ *Idem ibid.*

1930/1940, quando integrou-se às imposições fascistas, esta comédia, como tendência cinematográfica autônoma, mostrando uma indecisão estilística, desenvolveu-se inicialmente a partir da prática de artistas provenientes do teatro, sobretudo do teatro de revista e, transformou-se num gênero em sintonia com o gosto do público italiano, amparando o totalitarismo do regime.

Nos primeiros sete anos de poder, houve um desinteresse do governo fascista pelo cinema e o aumento da censura exercida pelo regime diminuiu o desenvolvimento cinematográfico italiano que já estava com em baixa, devido à quebra da produção ocorrida com o final da Primeira Guerra Mundial. A média de produção nesta fase era menor do que vinte filmes por ano (dez vezes menos que antes)¹⁷. A partir dos anos 1930, Mussolini com seu genro, Galeazzo Ciano, retoma os investimentos na produção cinematográfica.

A campanha de retomada do cinema sob a orientação de Mussolini divulga, através do semanário *Crítica Fascista*, “o cinema como arte fascista por excelência”. Mussolini justificava suas aspirações ideológicas, por meio de um cinema que impunha um idioma italiano oficial, que ainda não era a língua falada em toda a Itália, mas que deveria se tornar um elemento de unificação nacional, amparado também na mudança do cinema mudo para o sonoro.¹⁸

Em 1932, com o subsídio do Estado criou-se o Festival de Veneza e, em 1937, os estúdios da *Cinecittá*, que permite à cinematografia italiana alcançar, em 1942, o primeiro lugar em produção cinematográfica em toda a Europa¹⁹. Desde 1934, o conde Ciano foi o chefe dos serviços de imprensa e propaganda do regime, de modo que o controle de censura, orientação e financiamento da produção cinematográfica estavam, pelo menos em tese, nas mãos do governo fascista.²⁰ Como diz Masolino Amico:

o fascismo desencorajou na fonte (coisa fácil de se fazer, dado o controle total exercido sobre a produção) qualquer representação negativa da Itália contemporânea. Excluindo todo tipo de crônica negra, narrativa de misérias, mal humores, conflitos sociais, atrasos e até mesmo de pecados burgueses como o adultério, este cinema apresenta, portanto, um país sempre feliz e otimista (...).²¹

¹⁷ HAUSTRATE, Gaston, *O Guia do Cinema – Iniciação à História e Estética do Cinema*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1991. p. 13.

¹⁸ CARRIL, M. Martínez, *De cómo el fascismo quiso hacer cine, se metió en un lío y algo más*. In *Cinemateca* Montevideo, ano V, nº 27, setembro, 1981. P.25

¹⁹ HAUSTRATE, Gaston. *Op. Cit.* p. 13.

²⁰ CARRIL, M. Martínez, *Op. Cit.* p. 24.

²¹ AMICO, Masolino, *Op. cit.* p. 19.

Esse país idealizado nas telas cinematográficas não apareceu, ao menos, em alguns dos filmes de Mario Camerini, por sua constância em refutar o sentimentalismo e pela propensão em ocupar-se de classes populares e não de burgueses e, ainda, pela preocupação com a verossimilhança de ambientes e situações. “*Gli Uomini che Mascalzoni*”, tendo como protagonista Vittorio De Sica, em seu primeiro êxito cinematográfico, foi rodado ao ar livre na Feira de Milão. Outros filmes de Mario Camerini como “*Il Cappello a Tre Punti*” (1935) mostrava em suas cenas iniciais uma massa de cidadãos revoltada contra os governantes; “*Signor Max*”(1937), também com a atuação de Vittorio De Sica, tratava do conflito entre o proletariado e a aristocracia²². Esses filmes sofreram cortes e imposições da censura do regime fascista por sua temática considerada imprópria.

Um outro cineasta desse período é Mario Mattoli que, segundo Amico, não teria o mesmo *status* artístico de Camerini, por seus filmes estarem mais integrados à produção dos chamados filmes de “*telefoni bianchi*”. Sua importância, nesta época, deve-se à sua versatilidade em trabalhar como produtor e diretor de trinta e um filmes entre 1934 e 43. Trouxe do teatro de revista um encadeamento da narrativa por meio de episódios e esquetes, que resultaram na produção do filme “*La Segretaria per Tutti*”(1933), dirigido por Amleto Palermi. Também realizou pequenas comédias, como por exemplo “*Musica in Piazza*” e um grupo de filmes sentimentais batizado de “*Film che Parlano al Vostro Cuore*”: “*Luce nelle Tenebre*”(1941), “*Catene Invisibili*”(1942), “*Stasera Niente di Novo*”(1942), “*Labbra Serrate*”(1942) e “*Ore 9 Lezione di Chimica*”(1942)²³.

Jean A. Gili²⁴ destaca o cineasta Mario Soldati como uma outra exceção a esta regra, por assumir uma postura crítica em relação à realidade italiana do pós-guerra e, de passagem, exprime seu rancor por uma burguesia cheia de preconceitos, utilizando-se do recurso cômico. Segundo Gili, Mario Soldati era *autor de comédias brilhantes no final dos anos trinta (Due milioni per un sorriso, 1939; Dora Nelson, 1940; Tutto per la donna, 1940)*, Soldati testemunha uma vontade de extrapolar os esquemas espetaculares para lançar um olhar sobre a realidade ao seu redor.²⁵ Gili também destaca dois atores que marcaram época na comédia italiana: Macario, sobretudo em dois filmes do diretor Carlo Borghesio: “*Come persi la guerra*” de 1947 e

²² AMICO, Masolino, *Op. Cit.* p. 22.

²³ In <http://www.italica.rai.it/cinema/filmografie/rossellini1.htm>, capturado em 01/06/02.

²⁴ Professor de História do Cinema na Universidade de Paris I, membro da revista “*Positif*” e representante artístico dos Encontros de Cinema Italiano d’Anecy, autor de “*La Comédie Italienne*”.

²⁵ GILI, Jean A., p. 74.

“*L'eroe della Strada*” de 1948. Os roteiros destes filmes foram escritos pela dupla, ainda jovem, Stefano Vanzina (Steno) e Mario Monicelli. É nesta época também – entre os anos 1945 e 1948 – que o comico Totó inicia suas atividades cinematográficas, o começo da carreira de maior sucesso de um ator comico italiano.

Percebendo essas manifestações, um tanto modestas do gênero comico no cinema do período fascista e do imediato Pós-guerra, é possível supor que a *commedia all'italiana* seja anterior ao neo-realismo e que à sua sombra exercitou e absorveu características deste movimento: a prática de filmar fora do estúdio, a captação de imagens tiradas de fatos reais, uma noção mais voltada para temas de cunho crítico sociais. Essa comédia continuou a evoluir, passando por uma fase de marasmo, durante a crise da democracia italiana dos anos 1950, retomando seu vigor criativo ao final desta década e durante os anos 1960.

Dentro do meio cinematográfico italiano nas décadas de 1950 e 1960, incluindo a *commedia all'italiana*, muitos artistas nas mais variadas funções cinematográficas podem ser considerados como componentes de um *star system* que engendrou e popularizou nomes no âmbito do Ocidente. Essa cultura da promoção de nomes artísticos, sobretudo de atores e diretores na Itália teria sua origem durante o período fascista, aquele período que antecedeu o neo-realismo, consolidando-se com a emblemática trindade neo-realista: Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica/ Cesare Zavattini, outros nomes, ainda, diretores como Giuseppe de Santis e Luciano Emmer.

A sedimentação de uma indústria cinematográfica durante o período fascista representou uma fase embrionária do que viria a ser o neo-realismo. Roberto Rossellini, um dos pioneiros deste movimento, trabalhou sob a supervisão de Vittorio Mussolini, filho do Duce, em “*Luciano Serra Pilota*” (1942). Vittorio De Sica tem sua estréia como ator, também neste período. Luchino Visconti também realizou sob supervisão de Vittorio Mussolini seu primeiro filme na Itália: “*Osessione*”, em 1942, depois de voltar da França, onde iniciou sua carreira como assistente do cineasta Jean Renoir. A criação, nesta época, da *Scuola Nazionale di Cinema*, permitiu um debate questionador do regime, natural de uma instituição acadêmica, no qual foram criadas as imagens precursoras do neo-realismo. Mario Monicelli, mesmo sem ter sido um estudante dessa *Scuola Nazionale*, já participava

da produção cinematográfica dessa época, iniciando sua carreira, como crítico da revista *Caminnare*²⁶ e depois passando a assistente de estúdio até escrever seus primeiros roteiros.

A *commedia all'italiana* chegaria ao seu auge como produto da indústria cinematográfica na virada dos anos 1960 e 1970, perdendo sua força a partir da metade dos anos 1970, não desaparecendo totalmente graças a cineastas e atores que, com seus trabalhos, mostraram que a *commedia all'italiana* suplantava os limites do gênero e continuavam a utilizar o cômico peculiar aos filmes que, anteriormente, haviam sido classificados como *commedia all'italiana*.

A maioria dos profissionais de cinema italianos – e aí inclui-se Mario Monicelli – que se sobressaiu na década de 1960 saiu da resistência ao fascismo, no período Segunda Guerra e amadureceu sob a égide da estética neo-realista, o que pode justificar uma tendência esquerdista e certo posicionamento crítico, no qual a idéia de transformação da realidade é predominante para o passado, presente, futuro e deveria soar extremamente palpável frente à experiência do regime totalitário e da guerra.

Masolino Amico, no prefácio de seu *“La Commedia all’Italiana: Il Cinema Comico in Italia dal 1945 al 1975”* (1985), define o filme cômico italiano como aquele tipo de filme alegre ou divertido, que não chegaria a ser “dramático” nem “sério”, ao menos intencional ou declaradamente²⁷. Ele afirma que a intenção de compartimentar cada produto artístico em um rótulo de gênero tem a preciosa função mercadológica de rápida orientação para o consumidor de cinema, partindo da visão de cinema como indústria. Esta classificação em gêneros, no entanto, não tem intenção de ser precisa, para uma crítica que pretenda estabelecer uma análise satisfatória.

A *commedia all'italiana*, de certa forma, extrapola os limites do gênero, pois é possível encontrar em filmes, considerados dentro do gênero, além do próprio elemento cômico que provoca o riso, uma gama de conteúdos que não estão ligados ao cômico pura e simplesmente, mas que aparecem associados a ele. Em alguns filmes, o cômico quase desaparece. Um exemplo disto pode ser observado no filme *“C'eravamo tanto amanti”* (1974) de Ettore Scola que, dentro de sua narrativa, imprime uma mescla de lirismo

²⁶ “Na época nossa idéia era que a finalidade do regime Fascista levava à condenação e à oposição ao capitalismo. Só que mais tarde os fascistas tornaram-se os sustentadores da burguesia e escravos do capitalismo. Para nós *“Caminnare”* significava andar além, andar avante. Mantivemo-nos fiéis às primeiras diretrizes do Fascismo e exatamente por isso obrigaram-nos a fechar o jornal.” Mario Monicelli in SABATINI, Mariano e MAERINI, Oriana, *Op. cit.* p. 43.

²⁷ AMICO, Masolino, *Op. Cit.* p. 3.

amoroso e crítica política, conseguindo uma leveza em que personagens recheadas de conflitos, contradições psicológicas e sociais, não estão ali em função de um riso exclusivamente cômico, mas de um riso sutil que, no decorrer do filme, resulta em uma identificação melancólica com a simplicidade dos eventos nos quais as personagens são envolvidas e levadas por suas vidas. Nesta mesma linha, *"Speriamo che sia femmina"* (1986) de Mario Monicelli aproxima-se do drama ao retratar uma família italiana de tradição rural, cujas gerações mais novas não conseguem adaptar-se às transformações que lhe são impostas por acontecimentos de suas vidas: como a morte do pai, a mudança para uma cidade grande, entre outros. Mas, ao final, retornam ao lar e retomam suas vidas, embora apenas as mulheres continuem a compor a família, num final se não totalmente feliz, quase feliz. Isto não acontece em *"Parenti Serpenti"* (1992), também de Monicelli, que volta a tratar de assuntos familiares, mas traz um desfecho insólito, de um humor ácido e sardônico, quando filhos adultos explodem a casa dos pais, enquanto vão a um baile de *Reveillon*, matando seus progenitores, para resolverem os desagradáveis problemas de convivência com pessoas idosas, expondo uma face incômoda das relações familiares, ou seja, um final constrangedor.

A *commedia all'italiana* nunca foi um movimento, nos moldes do neo-realismo. Contudo alguns de seus filmes conquistaram uma tópica comum e certa relevância para a história do cinema italiano, por sua originalidade na utilização do cômico, quer para a crítica social, quer para a de costumes. Seus criadores, entretanto, conseguiram, em várias de suas obras, inverter paradigmas destas regras, rodando filmes heterogêneos que extrapolaram a fronteira do gênero. Isto ocorreu entre 1958, quando *"I soliti Ignoti"* de Mario Monicelli veio a público, e a metade dos 1970, quando a *commedia all'italiana* assumiu um padrão de produção, que garantisse grandes bilheterias, em detrimento da qualidade estética, declinando para um gênero cada vez mais enquadrado em fórmulas que deveriam angariar êxitos de bilheteria.

Em seu trabalho sobre a *commedia all'italiana*, que traz uma dedicatória a Mario Monicelli, Masolino Amico procura fazer um levantamento dos filmes ditos cômicos entre 1945 e 1976, pois considera-os uma importante fatia da produção cinematográfica italiana neste período. Ele avalia o fato de que, por trinta anos, a cada quatro filmes produzidos um era cômico, não significa necessariamente que os filmes cômicos tivessem

*um quarto da receita total; todavia o dado é sem dúvida orientador da tendência do público ou, pelo menos, das expectativas dos produtores.*²⁸

Nesse período no qual se dá a formação e a primeira atuação de Mario Monicelli, os filmes cômicos foram campeões de arrecadação da produção italiana por 14 vezes. Talvez a filmografia da *commedia all'italiana* tenha sido enquadrada como tal por necessidades realmente mercadológicas e, posteriormente, reconhecida pelo público e pelos próprios realizadores como um gênero específico. Por outro lado esta assimilação do rótulo de gênero pelos realizadores e a sua popularidade junto ao público, trouxe uma conseqüente possibilidade de investimento na produção em série que gerou uma padronização dos filmes cômicos. A grande quantidade de filmes do gênero cômico na Itália banalizou a imagem da *commedia all'italiana* que passou a ser vista como um amontoado de lugares comuns. Esta visão traz um preconceito em relação ao gênero, que dentro de sua hegemonia na década de 1960 chegou a ter uma média de 38 filmes por ano entre 1958 e 1970²⁹.

Desta Maneira a *commedia all'italiana* tem um alcance maior do que uma classificação genérica redutora. A popularidade alcançada por ela, apesar de sua tendência à produção em série, legou um conjunto de filmes heterogêneos dentro da própria classificação, o que cria uma impressão que precisa ser nuançada dentro do próprio gênero. Uma cinematografia que lida com temáticas variadas, incluindo o lírico, o trágico, o próprio cômico, o grotesco e o sublime, modulando o tom de comicidade a cada filme.

No conjunto, há uma preocupação com a crítica social que muitas vezes pode ser recebida pelo público com estranhamento, ao se deparar com imagens e narrativas nem sempre agradáveis, mas por vezes sarcásticas e irônicas, com situações de humor negro constrangedoras, conseguidas através da utilização do trágico ou do grotesco como motivo de riso³⁰, sem preocupação com *happy ends*, numa sátira de costumes que analisa

²⁸ AMICO, Masolino, *Op. cit.*, *Op. cit.*, pp. 5-6.

²⁹ Dentre o grande número de filmes distribuídos comercialmente na Itália no intervalo de 1958 a 1970, 534 filmes são cômicos, num total de 2414 filmes distribuídos, incluindo 43 estrangeiros, ou melhor, com diretores, protagonistas e histórias não italianos, quase sempre franceses, mas produzidos também com capital italiano e considerados burocraticamente italianos. Fonte: Catálogo Bolaffi, compilado por G. Randolino – longametragens distribuídos comercialmente na Itália de 1º de janeiro a 30 de junho de 1975. In AMICO, Masolino, *Op. cit.*, pp. 6-7.

³⁰ Nem sempre se trata de grandes filmes, mas às vezes no interior de narrativas de qualidade mediana registram-se instantes qualificáveis como obras-primas da estética do grotesco. Por exemplo, o longo plano de Pasqualino Sete Belezas, de Lina Wertmüller, em que o protagonista – de bigodinho aparado e cabelo gomalinado à maneira de um latin lover, mas esqualido, ridículo, amendrotado, em meio a uma fila de prisioneiros de um campo de concentração alemão – tenta seduzir, com beijinhos à distância, a enorme e obesa comandante do campo, tentando escapar à morte. É antológica a cena posterior em que a megera,

criticamente o cotidiano do cidadão comum italiano de então, ridicularizando instituições como o casamento, a família, a igreja, o machismo italiano, entre outros. Não são filmes de comédia explícita, mas uma comédia pautada, muitas vezes, na sutileza das situações e até num lirismo suavizador.

Jean A. Gili avalia a crítica feita pelo crítico Lino Micciché³¹ que considera a maioria dos filmes da *commedia all'italiana* como “vulgares e que satisfazem o conservadorismo pequeno burguês em detrimento da capacidade crítica do espectador”³². O autor francês considera o julgamento do crítico italiano como redutor e representativo da atitude da crítica italiana que generaliza todas as formas de espetáculo de características cômicas, completando o argumento com declarações de cineastas e um ator do gênero, que se defendem. O cineasta Luigi Comencini, por exemplo, declara que “as histórias simples não são boas, porque são populares e portanto são muito fáceis. Em face dos filmes populares, em face dos filmes cômicos, os críticos sempre fecharam a cara.”³³ Dino Risi, outro cineasta especialista em *commedia all'italiana*, acrescenta que “a razão do pouco caso que fazem da comédia na Itália está no fato dos ensinamentos escolares, segundo os quais nos habituamos a dividir tudo em gêneros o que nos conduz a considerar como nobres os gêneros enfadonhos.”³⁴ Já o ator Vittorio Gassman afirma que “na Itália, há sempre uma desconfiança frontal do que é divertimento: atenção ‘perigo!’, isto é divertimento, pertence a um gênero inferior. É um grave erro, um erro antigo de nossa cultura oficial.”³⁵ É certo que a *commedia all'italiana* encontrou uma fórmula que padronizou sua filmografia, dentro da qual temos muitos filmes menores, como qualquer produção em série, destinados ao consumo imediato e à compleição de um gênero. Porém, nessa filmografia existem obras representativas para registrar o gênero como fundamental para o entendimento da cinematografia italiana do século XX. Bem como as obras ditas menores, muitas vezes concorrem para a instauração e implementação de um gosto artístico.

A configuração alcançada pela *commedia all'italiana* no final de 1950 e início de 1960, poderia ser observada como um amadurecimento do gênero, conseguido através da fusão entre elementos da estética neo-realista e o cômico proveniente do teatro de

envergando o uniforme nazista e de chicote na mão, ordena ao cambaleante Pasqualino que lhe faça amor. SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 93.

³¹ GILI, Jean A., *Op. cit.* p. 147

³² *Idem ibid.*

³³ *Idem ibid.*

³⁴ GILI, Jean A., *Op. cit.* p. 147.148.

³⁵ GILI, Jean A., *Op. cit.* p. 148.

variedades. Esses elementos associados podem induzir uma recepção mais reflexiva do público: o riso como forma de banalizar uma identificação catártica do público com personagens e situações retratadas de maneira idealizada ou ufanista³⁶. A *commedia all'italiana* em sua absorção dos moldes neo-realistas pode ter conseguido o realismo idealizado por aquele movimento, incluindo o riso em situações banais que não deveriam ser mostradas com humor, por se tratarem de temas tabus para a sociedade italiana do pós-guerra, como a pobreza e as dificuldades sociais pelas quais passou a Itália nesse período de reconstrução do país.

A comédia cinematográfica de Mario Monicelli talvez contribua para a quebra desses tabus, ao tratar a seriedade do neo-realismo de forma inusitada, ao inserir elementos cômicos em situações consideradas sérias. A possível diluição do neo-realismo cinematográfico italiano, enquanto movimento³⁷, abriu, talvez, uma brecha para o aparecimento da comédia nos filmes produzidos nesse período. Ao inserir sua comédia nos moldes neo-realistas Monicelli realizou um filme de relevo para o advento desta *commedia all'italiana* com ares neo-realistas: “*I Soliti Ignoti*” (1958), um filme que teve dificuldades para ser rotulado como gênero cinematográfico específico. Para Masolino Amico, “*I Soliti Ignoti*” é uma raridade que de vez em quando se apresenta no cinema italiano, um filme cômico onde a comicidade nasce das situações e dos diálogos, antes que das habilidades de atores especialistas.³⁸ Por sua vez Jean A. Gili comenta sobre “*I Soliti Ignoti*”:

pode ser visto como uma obra que encerra um período de evolução ou uma obra que marca o nascimento de uma comédia(...). O filme é a expressão de um maior engajamento social, verdadeiramente político: Mario Monicelli coloca em cena uma história que traz consigo uma coagulação de humores diversos e que focaliza os interesses da narrativa sobre um microcosmo tragicômico de excluídos, de desgarrados ou de marginais.³⁹

Lino Micciché considera este filme de Monicelli:

³⁶ Partem geralmente da cinematografia italiana obras marcantes de desconstrução patética de convenções e empostações sociais. Um exemplo de grande êxito de bilheteria é *O Incrível Exército Brancaleone*, de Mario Monicelli, que situa numa Idade Média reinventada as aventuras de um herói estapafúrdio e divertido com seu bando de ridículos guerreiros. SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, *Op. cit.* p. 92.

³⁷ O neo-realismo não consegue sobreviver além de 1955-56”.³⁷ Nesta fase, o impulso inicial do neo-realismo já arrefecera e fragmentara-se, então em diversas personalidades individuais, que passaram a explorar diferentes experiências cinematográficas, nas quais prevaleceram as singularidades artísticas dos cineastas em detrimento daquele movimento. FABRIS, Mariarosaria, *Op. cit.*, p. 25-26.

³⁸ AMICO, Masolino. *Op. Cit.*, p. 109.

³⁹ GILI, Jean A., *Op. cit.* p. 110.

um filme de certo relevo, não tanto porque entre os mais leves e mais originalmente inventados filmes do pós-guerra, mas também porque decreta a feliz parceria de Monicelli com Age e Scarpelli, argumentistas e roteiristas do filme (junto a Suso Cecchi D'Amico e, obviamente, Monicelli)(...)⁴⁰

Na revista Bianco e Nero encontra-se um artigo⁴¹ sobre o cinema cômico como arte independente que diz:

Em primeiro lugar, notamos que os intérpretes (ou pelo menos o intérprete principal) são máscaras que representam de forma mais ou menos acentuada um certo tipo da sociedade aproximado da caricatura: por seus trajes, por seus movimentos, por seu comportamentos. Esses personagens típicos podem ser representados com um figurino ridículo e uma maquiagem fortemente acentuada, como os cômicos da escola *sennettiana*, ou podem vestir um figurino mais realista e usar uma maquiagem natural, como por exemplo os componentes do bando de *I Soliti Ignoti* de Mario Monicelli (um dos raros, autênticos filmes cômicos contemporâneos, que representa um importante passo para a renovação desta arte) mas que comportam, todavia, características sempre bem distintas e mais ou menos próximas da caricatura acentuada.⁴²

Ao contar a história de um grupo de ladrões incompetentes que planejam o assalto perfeito, *I Soliti Ignoti* instaura uma característica que se tornará recorrente na filmografia de Monicelli: a formação de grupos de personagens marginais. Pode-se encontrar essa características em diversos de seus filmes, além de *I Soliti Ignoti*,: *L'Armata Brancaleone* (1966), *Brancaleone alle Crociate* (1971), *Amici Miei* (1975), *Amici Miei – Atto Secondo* (1982), *Cari Fottutissimi Amici* (1994).

Em *I Soliti Ignoti*, Monicelli não só fez uma paródia extremamente engraçada ao *thriller Rififi*⁴³ do diretor Jules Dassin⁴⁴, como também criou uma metáfora de um país que estava lutando desesperadamente para se reconstruir.

A narrativa se desenrola de forma ágil, rodado em um preto e branco muito refinado, prevalecendo as cenas noturnas, iluminadas por Gianni Di Venanzo, sob um nervoso comentário musical do jazzista Piero Umiliani⁴⁵, colocando as personagens em

⁴⁰ MICCICHÉ, Lino. *Op. Cit.*, p. 93.

⁴¹ PANTIERI, José, *Cinema Comico Arte Indipendenti*. In Bianco e Nero – Anno XXVI – N. 2 – Febbraio 1965. pp. 51 – 54.

⁴² *Idem*. p. 53.

⁴³ Nas intenções de Monicelli o filme deveria ser uma versão *all'italiana* do célebre “*Rififi*” (*Du Rififi chez les hommes*) de Jules Dassin (1955). Realmente, entre os títulos pensados inicialmente, foi sugerido também um eloquente “*Rufufu*”. BOSCO, Andrea, *I Soliti Ignoti*. In Ciak – Si gira – Anno 5, N. 4 – Aprile, 1989.

⁴⁴ Trata-se de um filme de estruturação dramaturgica clássica de *thriller* norte-americano, um filme *noir*. O filme de Monicelli é uma espécie de *anti-rififi*, onde as personagens ao invés de andarem de automóveis, andam de bicicleta ou de ônibus.

⁴⁵ AMICO, Masolino. *Op. Cit.* p. 109.

situações insólitas, numa Roma de locações suburbanas. Uma gangue improvisada e marginalizada do lumpemproletariado romano, *gangsters* maltrapilhos, cheios de conflitos pessoais e problemas cotidianos que dificultam o sucesso de seu assalto, em contraponto aos bandidos idealizados dos filmes *noir* hollywoodianos.

Com roteiro assinado pela dupla Agenore Incrocci e Furio Scarpelli (Age e Scarpelli)⁴⁶, com a ajuda de Suso Cecchi D'Amico⁴⁷, roteirista costumeira de Visconti e do próprio Monicelli, "*I Soliti Ignoti*" é um nascedouro de uma geração de importância que participou da transformação e aprofundamento da *commedia all'italiana* no final dos anos 50 e início dos anos 60. Essa geração se desenvolveu tanto no gênero cômico italiano, extrapolando os limites dessa vertente cinematográfica.

"*I Soliti Ignoti*" marcou o início de uma nova atitude estética, colocando a comédia cinematográfica italiana num patamar qualitativamente superior ao que se conhecia do gênero até então. Mario Monicelli, tendo sua formação ao lado de cineastas como Pietro Germi e Mario Camerini, desenvolveu em sua filmografia uma população de personagens excluídos sociais e de pessoas comuns, focalizando o cotidiano e o melancólico numa relação paradoxal de comédias sérias.

⁴⁶ A dupla Age e Scarpelli começou seu trabalho em 1947, principalmente em filmes de Totó. Durante a década de 50 os roteiristas trabalharam em filmes de grande importância como "*Le signorine dello 04*" e "*Racconti Romani*" de Giani Franciolini ou "*Le Bigame*" de Luciano Emmer – três filmes em colaboração com Sergio Amidei, também trabalharam junto a Mario Monicelli em filmes de Totó e em "*Père e figli*", "*Il medico e il stregone*"; e "*Souvenir d'Italie*" de Antônio Petrangeli. Influenciados por Sergio Amidei, seguiram no intento de enxertar elementos ideológicos do neo-realismo na comédia popular. "*I Soliti Ignoti*" é um exemplo bem sucedido deste trabalho em colaboração.

⁴⁷ Suso Cecchi D'Amico, nascida em Roma, em julho de 1914. Suso Cecchi D'Amico atravessou toda a história do cinema italiano na segunda metade do século XX, como protagonista, o que permite defini-la como a Senhora do cinema italiano, por ter colaborado nos roteiros de filmes importantes da história deste cinema. Filha do escritor Emilio Cecchi e mulher do musicólogo Fedele D'Amico, estreou como roteirista em 1946 com *Mio figlio professore* de Renato Castellani. Participou depois da grande temporada do neo-realismo, iniciando profícuas colaborações com Ennio Flaiano e com Cesare Zavattini em *Ladri di biciclette* de De Sica. Trabalhou em seguida com Alessandro Blasetti, Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Luchino Visconti, sobretudo em *Bellissima* (1951), *Senso* (1954), *Le notti bianche* (1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Il gattopardo* (1963), *L'innocente* (1976). Trabalhou em com outros diretores como Comencini, Zeffirelli e Mario Monicelli, com quem escreveu muitos filmes, de *I soliti ignoti* a *Risate di Gioia*, de *Casanova 70* a *La mortadella*, de *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* a *Le due vite di Matia Pascal*, de *Speriamo che sai femmina* a *Il male oscuro*, de *Parenti Serpenti* a *Cari fotuttissimi amici*, de *Facciamo paradiso* a *Panni sporchi*, até o último filme, feito recentemente para televisão, *Come quando fuori piove*. Ela atravessou toda a história do cinema italiano da segunda metade do século XX, como protagonista, por isso é justamente definida como a Senhora do Cinema Italiano. In <http://www.italcult.org.uk/archive/iff/iff-txtdamichi.htm>, capturado em 22/10/03.

2. Uma leitura Cinematográfica da História

*Assim como todo produto cultural,
toda ação política, toda indústria,
todo filme tem uma história
que é História, (...).*
Marc Ferro

Um produto cinematográfico pode ser considerado um documento histórico, porém será necessária uma análise para avaliar como este ou aquele filme serão tratados por seus autores e como ele estará sendo recepcionado por um determinado público, pois ele pode ser utilizado como um instrumento eficaz de propaganda e de educação.

Segundo a historiadora Cristiane Nova:

...qualquer reflexão sobre a relação cinema-história toma como verdadeira a premissa de que **todo filme é um documento**, desde que corresponde a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto.¹

Assim torna-se necessário classificar alguns tipos de filmes que se relacionam com a História. Muitos filmes que falam sobre períodos históricos ou que simplesmente se passam num determinado intervalo de tempo, datado numa circunstância dita histórica, pode voluntária ou involuntariamente refletir, de algum modo, os conteúdos desse contexto e pode ter leituras baseadas no repertório cultural do público que assiste àquela película, transformando-se, assim, em visões didáticas ou propagandísticas, muitas vezes díspares daquela que seus autores tentaram, de maneira proposital ou não, transmitir; podemos também considerar um propósito real de veicular uma propaganda ideológica conscientemente. Para Cristiane Nova:

Essa diferenciação (entre documentos primários e secundários) levou o pioneiro e um dos maiores teóricos da relação cinema-história, o historiador Marc Ferro, a formular a definição das duas vias de leitura do cinema acessíveis ao historiador: a **leitura histórica do filme** e a **leitura cinematográfica da história**. A primeira corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história, e a segunda à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular, dos “filmes históricos”.²

¹ NOVA, Cristiane, *O cinema e o conhecimento da História*. In Olho na História, N. 3. In www.ufba.br/~revistao, capturado em 27/04/01.. p.1.

² NOVA, Cristiane, *Op. Cit.* p.2.

O fato do filme sobre história ser passível de conotações propagandísticas não o desmerece como produto de entretenimento, porém se esse filme for utilizado para fins de análise histórica, faz-se necessária uma pesquisa de como o teor histórico está amalgamado nessa obra, com o intuito de alertar o espectador de que, apesar de um filme poder tratar de eventos ou períodos históricos, ele é uma revisitação daqueles determinados elementos históricos. Por exemplo, em filmes que procuram mostrar períodos anteriores ao aparecimento do cinema, é possível afirmar a impossibilidade de fidelização na reconstituição do evento referido. Pode-se investigar referências em fontes historiográficas, culturais, artísticas, literárias e, a partir destas, buscar uma aproximação do período, do evento ou da personagem re-traduzido para a tela cinematográfica. Todos os esforços para recriar com verossimilhança o período, o evento ou a personagem históricos concentrar-se-iam então na busca de uma fidelidade para a reconstrução dos mesmos. Essa fidelidade não significa obrigatoriamente um compromisso de precisão literal em relação aos acontecimentos históricos aí presentes, mas um conjunto de fatores que, tangenciando os cânones que se referem ao histórico, consigam criar uma representação aceitável e verossímil do mesmo.

2.1. O filme sobre a História da Itália

No *III Festival Cinematográfico*, com uma retrospectiva da História do Cinema Italiano de 1896 a 1960, no catálogo do Festival, Gianni Comencini discorria sobre o filme “histórico”:

Entre os gêneros do cinema mudo italiano o filme histórico ocupa sem dúvida um lugar de primeiro plano, seja pelo empenho com o qual era realizado (no plano técnico e financeiro), seja pelo bom resultado artístico de filmes que, em certos casos – como o de *Cabiria* – revolucionaram o tradicional sistema das tomadas cinematográficas. O gênero histórico nasceu ao mesmo tempo, pode-se dizer, que o nascimento do cinema na Itália.³

A primeira projeção pública de um filme narrativo na Itália ocorreu em Roma no dia 20 de Setembro de 1905 com a exibição de “*La Presa di Roma*”, dirigido por Filoteo Alberini⁴, um dos primeiros responsáveis por promover projeções cinematográficas

³ COMENCINI, Gianni, *O Filme Histórico. In Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*. p. 5.

⁴ Proprietário do Cinematógrafo Moderno, inaugurado em 1904. Foi o primeiro a investir na melhoria da sala de projeção com objetivos mais comerciais: realizando programações especiais, preocupando-se com o conforto da sala, promovendo filmes produzidos na Itália, reduzindo o preço dos ingressos e utilizando a

em Roma e talvez na Itália. Este evento foi promovido pelo diretor, para comemorar os trinta e cinco anos da tomada de Roma, em 1870, último capítulo da unificação italiana no período conhecido como *Risorgimento*. *La Presa di Roma* retratava o fato histórico e iniciava um gênero constante do cinema italiano: o filme dito histórico, que aspirava recuperar imagens de uma época e, segundo o jornal romano *"Il Messaggero"* de 23 de setembro de 1905 "um público imenso 'viu' a esplêndida reprodução histórica de '*Presa di Roma*' exibida no cinematógrafo Moderno"⁵, propriedade de Alberini. Nesta toada o "pai do cinema italiano", Alessandro Blasetti⁶, afirmou no ano de 1939:

Um filme histórico pode ressuscitar momentos perfeitamente análogos aos que vivemos, ou se referem evidentemente ao presente em que nós abolimos os séculos passados; e destas analogias e destas referências podem brotar informações e idéias ou conhecimentos capazes de exercer e de reforçar a consciência popular de hoje.⁷

imprensa com fins publicitários e promocionais. BERNARDINI, Aldo, *Cinema Muto Italiano – Vol. II*. Ed. Laterza: Bari, 1981, p. 26.

⁵ BERNARDINI, Aldo, *Cinema Muto Italiano – Vol. II*. Ed. Laterza: Bari, 1981, p. 26.

⁶ A definição do pai do nosso cinema (Alessandro Blasetti) é a mínima que lhe pode ser atribuída: foi o próprio Blasetti, de fato, em 1932 (tendo apenas 32 anos de idade, ...) a instituir aquela que vem batizada a *"Scuola Nazionale de Cinematografia"*, onde em seguida ele mesmo terá a oportunidade de lecionar as disciplinas de base (direção, encenação, recitação). A principal característica de sua obra foi aquela de estar sempre na vanguarda, com respeito à técnica, gênero e utilização dos meios cinematográficos. No final dos anos 20 patenteou seu próprio projeto de um tipo de máquina de filmar – que depois não foi concretizada – que podemos considerar hoje uma antecessora da *"steadycam"*; paralelamente estréia como diretor com *"Sole"* (1928). Entre um filme de propaganda e outro, em 1933, em pleno regime fascista, lhe vem concedida a oportunidade de rodar o seu *"1860"*, com livre utilização dos dialetos nacionais. Dois anos depois, em *Cinecittà*, sob sua indicação/orientação, foram projetados os maiores e mais famosos estúdios, como o nº5 e o nº15. Contemporaneamente à realização do documentário *"Caccia alla volpe nella campagna romana"*, onde pela primeira vez na Itália se utiliza a película Technicolor, dá início a uma trilogia histórico-aventurosa: *"Ettore Fieramosca"* (1938), *"La corona di ferro"* (1940) *"La cena delle beffe"* (1941). - in Alessandro Blasetti – *In* www.activitaly.it/immaginicinema/blasetti.htm, capturado em 08/07/02.

⁷ BLASETTI, Alessandro, *Cinematógrafo storico e documentario*, in *Film*, II/4, Janeiro, 1939, p. 1, In GANDINO, Germana, *Le Moyen âge dans le cinéma fasciste, un territoire évité*. In *Les Chiers dela Cinemateque (Le Moyen Age au Cinema)*, n. 42-43, p. 134. O periódico francês *Les Cahiers dela Cinematheque*, criado em 1972, é uma revista trimestral em cujas edições são reunidos vários artigos sobre um mesmo tema sob a supervisão do Institut Jean Vigo. Na edição de n.º 42/43 de 1985, seus artigos tratam de questionar por que o período medieval no cinema é, na maioria das vezes, evocado através de seus aspectos míticos em detrimento do realismo, uma Idade Média legendária que se impôs durante muito tempo nas telas cinematográficas e que procura retratar personagens históricos, como Francisco de Assis ou Joana d'Arc, de maneira mítica, bem como personagens lendários, como por exemplo os Cavaleiros da Távola Redonda, Merlin o feiticeiro, Robin Hood, travestindo a História com uma aura mítica. Nesta edição, uma de suas seções é dedicada à Idade Média no cinema Italiano, o que nos interessa por refletir sobre o filme histórico, tendo como ponto de concentração a representação cinematográfica do período Medieval. Incluem-se aí os seguintes artigos: GANDINO, Germana, *Le Moyen âge dans le cinéma fasciste, un territoire évité*. pp.133-134; FREIXE, Guy, *Approche du "Decameron" de Pier Paolo Pasolini*. pp. 143-151; SIGAL, Pierre André, *Brancaleone s'en va-t-aux croisades: satire d'un moyen âge conventionnel*. pp. 152-154; ABET, André, *"Le Bon Roi Dagobert" de Dino Risi*. pp. 155-156; BLEYS, Jean-Pierre, *Filmographie des films italiens sur le moyen âge*. pp. 157-164. In www.inst-jeanvigo.asso.fr/publications-cahiers.html, capturado em 07/09/02.

Já o crítico Carlo Benari, colaborador da importante publicação italiana sobre cinema, a revista *Bianco e Nero*⁸, em 1941, questionou a reconstituição histórica:

O filme histórico deve ser entendido como um empreendimento crítico, ele deve se propor a esclarecer ao público sobre estes períodos da história a propósito de julgamentos errôneos que as pesquisas recentes não conseguem modificar. Não quero sustentar que o cinema deva ser o conservatório da história nacional, nem que deva se consagrar à historiografia. Mas quando ele se atribui a responsabilidade de representar um período da história nacional...é um direito que ele ambiciona...deve um maior respeito às últimas aquisições da pesquisa histórica.⁹

Na Itália, o filme histórico acabou criando uma certa tradição, que vem desde o seu nascimento difundindo na platéia, via de regra, a grandeza da nação. Isto não diz respeito apenas à Itália, aparece em outras cinematografias, mas com a possibilidade de engrandecer uma consciência nacional por meio do cinema, o que pode conduzir a um ufanismo revelador de intenções doutrinárias e propagandísticas de algum regime político. Este é o caso de filmes italianos sobre temas históricos rodados no período fascista¹⁰. Eles procuravam associar a imagem de *Il Duce* a grandes heróis da história italiana¹¹ e o povo italiano a seus antepassados heróicos e geniais. Pela reconstituição minuciosa de detalhes cenográficos e de figurinos, esses filmes sobre eventos históricos, realizados no período fascista, satisfaziam a vocação profunda do povo italiano de se realizar¹². Esses filmes sobre o caráter histórico realizados no fascismo enfatizavam uma grande preocupação, assim como a crítica da época, com um “formalismo”, um “caligrafismo” dos elementos da

⁸ Bianco & Nero é uma publicação da *Scuola Nazionale di Cinema*, antigo *Centro Sperimentale di Cinematografia*. O 1º número foi publicado em Janeiro de 1937. É a 1ª publicação cinematográfica da Itália. Teve suas edições interrompidas entre 1944-46, devido à II Guerra Mundial, voltando a ser publicada em 1947, quando o *Centro Sperimentale di Cinematografia* retomou suas atividades e mantém suas publicações até hoje. In www.snc.it, capturado em 18/10/02.

⁹ “segundo Jean A. Gili (*Film storico e film in costume, in cinema italiano sotto il fascismo*, dirigido para R. Redi, Venise, 1979, p. 134) 18 filmes sobre os séculos XVII e XVIII, 28 filmes no século XIX, 22 na *bela époque* deve ser compreendida como um como um desejo de se refugiar numa idade do ouro e como uma memória onde “a minuciosidade dos detalhes, a conformidade nos figurinos, nos cenários, em um outro tempo que pode não ser uma garantia suplementar de mudança de idéias, um signo, graças ao qual o espectador reconhece verdadeiramente a mudança de século (SORLIN, Pierre, *Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir*, in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XXI abril/junho, 1974, p.254) e ainda, segundo Gili 15 filmes no *Risorgimento* e 20 no Renascimento, no intento de uma revisitação, de uma reapropriação ideologicamente conotadas.” In GANDINO, Germana, *Op. Cit.*, p. 134.

¹⁰ “a única tentativa de associar fascismo e romanidade é representada por “*Scipione, l'africano*” (1937) de Carmine Gallone, no qual a imagem do General romano é associada à de Mussolini. Com este filme redundante e verborrágico – Scipião faz continuamente discursos a suas legiões – se abre e se fecha a analogia romanidade/fascismo no cinema. in GANDINO, Germana, *Op. Cit.*, p. 134.

¹¹ PALOELLA, Roberto, *Conquista dello spazio nella storia del film*, in *Bianco e Nero*, V/11, 1941 pp. 70-72, In GANDINO, Germana, *Op. Cit.*, p. 134.

¹² In GANDINO, Germana, *Op. cit.*, p. 133.

encenação na fidelidade à época retratada¹³. No geral, havia uma preocupação formal com a fidelidade à reconstituição de um determinado período histórico.

Segundo Jean A Gili 18 filmes passados nos séculos XVII e XVIII, 28 no século XIX, 22 na *Belle époque* -, devem ser compreendidos como um desejo de se refugiar em uma idade do ouro e como uma memória onde “a minúcia dos detalhes, a conformidade nos trajes, nos cenários, nos hábitos de um outro tempo podem não ser mais que uma garantia suplementar de mudança de costumes, um signo graças ao qual o espectador reconhece que há verdadeiramente mudado o século”.¹⁴

É possível que esses filmes fossem uma maneira de afastar a platéia de uma realidade opressiva presente (o período anterior à Segunda Guerra) que não oferecia mais um leque suficiente de entretenimento e que não era ainda possível de ser representado como é. Entretanto, esses filmes de cunho histórico também podem ser considerados como uma tentativa de construir uma imagem cautelosa de uma época passada.

A Idade Média, um período não muito edificante do que se considera a história nacional italiana deveria ser posta de lado. Assim, os filmes italianos sobre o Renascimento¹⁵ procuravam relacionar a Idade Média como a “Idade das Trevas” que antecedeu a Renascença. Com a intenção de mostrar o fascismo como um renascimento do legítimo “espírito italiano”, associando-o a épocas passadas, nas quais este espírito ressurgiu depois de períodos de decadência. Dessa forma, a Idade Média seria identificada com o período anterior ao advento do Fascismo, ou seja, a Primeira Guerra e a Grande Depressão do final de 1920, transformando o ideal almejado de uma Itália Fascista em um novo Renascimento Italiano. Criava-se um certo paralelismo entre épocas de grandeza e decadência da história italiana e isto era popularizado através do cinema como veículo de comunicação de massas.

Germana Gandino ao analisar a Idade Média nos filmes do período fascista diz que *através da representação cinematográfica dos heróis e dos gênios italianos, presume-se sempre mais o prestígio italiano no mundo e sempre trazer à memória dos estrangeiros a grandeza do espírito italiano nos séculos passados presentes e futuros. É justamente dentro do gênero “grande biografia histórica” que encontramos dois filmes muito representativos: Condottieri, de Luigi Trenker (1937) e Ettore Fieramosca de Alessandro*

¹³ *Idem ibid.*

¹⁴ Pierre Sorlin – *Clio à l'écran, ou l'historien modern dans le noir*, in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XXI avril-juin 1974, p.254. In GANDINO, Germana, *Op. cit.*, p. 134.

¹⁵ GANDINO, Germana, *Op. Cit.*, p. 136.

Blasetti (1938).¹⁶ Exemplos como esses exaltam heróis italianos do período renascentista como um esforço maior para o qual se identificasse um antecedente histórico, ao termo do qual se reconhecesse imediata e precisamente a figura de Mussolini.¹⁷ Filmes nos quais era ressaltada a imagem beligerante de seus protagonistas como bravos heróis, capazes de restaurar o prestígio da nação italiana.

2.2. De Mussolini a Brancaleone

L'Armata Brancaleone pode ser visto como uma epopéia cômica¹⁸ cinematográfica do povo italiano. Sob a liderança de Brancaleone, um exército precário, uma espécie de microcosmo do povo italiano defronta-se com diversos desafios episódicos antes de atingir sua conquista final. Nessa travessia do Exército de Brancaleone revela-se pouco a pouco uma cortina de retalhos cultural do que seria a sociedade medieval na Península Itálica.

Colocar Brancaleone no centro da narrativa permite que se erga uma estátua ao célebre cavaleiro decadente da Nórcia que, ao lado de seu pragmático exército, imprimiu a expressão “brancaleônico” em alguns idiomas, para designar tarefas mal sucedidas ou simplesmente cômicas. Brancaleone da Nórcia encarna, no avesso, a figura do cavaleiro heróico, que aparece nos diversos filmes italianos de caráter histórico. Esses filmes sempre procuraram construir personagens que fossem referência à grandeza histórica da Itália, não somente nos filmes citados anteriormente, mas também em *Scipione l'Africano* (1937) de Carmine Gallone, uma super produção que resgata o tema da romanidade e das batalhas contra Cartago.

Em seu artigo sobre a relação entre cinema e história, Cristiane Nova divide o filme sobre o histórico em duas grandes categorias: os documentários e os não-documentários. *L'Armata Brancaleone* evidentemente está inserido na categoria dos não-documentários. Trata-se de uma trama ficcional, possível de ser analisada de acordo com

¹⁶ GANDINO, Germana, *Op. Cit.*, p. 136.

¹⁷ BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del Cinema Italiano, 1895-1945*. Roma: 1979. p. 398. In GANDINO, Germana, *Op. cit.* p. 136.

¹⁸ Foram, no entanto, as tradições épicas que forneceram a base para muitas paródias no século XVIII, paródias que se acham muito próximas de algumas espécies de formas satíricas modernas da paródia. A epopéia cômica não zombava da epopéia: satirizava as pretensões contemporâneas, quando comparadas com as normas ideais implicadas pelo texto ou conjunto de convenções parodiados. HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia* (coleção Arte e Comunicação). Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.p. 63.

as subcategorias que a historiadora propõe para o filme não-documental. Nessas subcategorias encontra-se a Biografia Histórica, que para a autora *trata-se dos filmes que se debruçam sobre a vida de um indivíduo e as suas relações com os processos históricos. Na maior parte dos casos, esses filmes se limitam à abordagem da vida dos chamados “grandes homens”, ou seja, aqueles indivíduos destacados pela historiografia escrita e, principalmente a tradicional. Como exemplos, citamos Napoleão (1927, Abel Gance), Cromwel (1970, Ken Hughes), Lamarca (1994, Sérgio Resende) ou Rosa Luxemburgo (1986, Margareth von Trotta).*¹⁹

Seriam biografias sobre os *condottieri*²⁰ italianos e traziam como protagonista um heroísmo edificado sobre uma estética muito formalizada e uma recusa dos temas do cotidiano em prol dos temas considerados históricos²¹. Essa preocupação com um caligrafismo fílmico, talvez tivesse a pretensão de construir em torno de suas personagens protagonistas a irradiação de uma mitologia que daria à figura do *Duce* o mesmo *status* dessas personagens heróicas.

A caligrafia é a arte de bem formar os caracteres, de traçar uma escritura dotada formalmente de propriedades estéticas. Foi a crítica italiana do início dos anos 1940 quem forjou o termo “caligrafismo para designar uma corrente estética diferente do neo-realismo. O filme de referência na matéria é *Malombra* (1942) de Mario Soldati. Os filmes dessa corrente são caracterizados por uma pesquisa estética muito formalizada e pela recusa dos

¹⁹ Além da Biografia Histórica, o artigo destaca as seguintes subcategorias: Reconstrução Histórica, Filme de Época, Ficção histórica, Filme Mito, Filme Etnográfico, Adaptações Literárias e Teatrais. NOVA, Cristiane, *Op. Cit.* p.3.

²⁰ Se, normalmente, associamos a figura do *condottiero* aos séculos XIV e XV, as condições que fomentaram o seu desenvolvimento das tradições mercenárias na guerra européia devem ser procuradas no século XIII. Foi nessa época que (...) as comunidades urbanas tiveram cada vez maior dificuldade em recrutar o número suficiente de cidadãos para utilizar nas campanhas de agressão contra os vizinhos(...). Além do mais, o aumento da população, a tradição das cruzadas e uma mudança em relação ao direito de primogenitura entre a classe dos proprietários de terras de algumas zonas da França começavam a produzir um excedente de homens aptos, mas muitas vezes desocupados, grupos de guerreiros que começaram a dirigir-se à Itália, onde as possibilidades de emprego e de saque pareciam mais prováveis. No início, a maior parte dos grupos de mercenários disponíveis não era italiana. (...)Essas companhias estrangeiras eram relativamente pequenas. As primeiras *condotte* de que temos notícia remontam a uma data que se situa entre os anos sessenta e os setenta do século XIII e os capitães que as firmaram ficaram logo conhecidos como *condottieri*. Esses mercenários estrangeiros tiveram inevitavelmente mais tendência para operarem como companhias do que para venderem os seus serviços individualmente.(...) Todavia, o chefe, embora não fosse freqüentemente o único signatário do contrato de engajamento da companhia, como se começou a fazer a partir do século XV, tinha um papel decisivo no êxito e na reputação da companhia, e não é realista traçar-se uma fronteira demasiado marcada entre uma época de companhias e uma época de *condottieri*. MALLET, Michel, *O Condottiero*. In GARIN, Eugenio (direção de), *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. pp. 40-41.

²¹ AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 40.

temas do cotidiano em prol de temas históricos situados no século XIX, ou então da *Belle Époque* – daí uma superabundância dos elementos decorativos; bordados, rendas, chapéus altos e espelhos.²²

Por meio desse caligrafismo, tais filmes sobre biografias heróicas procuravam estabelecer uma retórica da volta ao passado tradicional,²³ que mostrasse apenas o lado mais nobre da história da italiana, aproximando-o do momento histórico instituído pelo regime fascista e, de certa forma justificando suas investidas militares e conquistas colonialistas ao norte da África²⁴, que levariam a Itália a uma nova guerra mundial.

É perceptível em *L'Armata Brancaleone*, uma intenção de desmontar esse caligrafismo heróico que caracterizou o cinema fascista de caráter histórico. O filme de Monicelli junta uma variedade de imagens sobre o período medieval e procura demonstrar em alguns de seus episódios uma preocupação formal, sobretudo na composição dos figurinos das personagens da nobreza, que remete à inflação ornamental²⁵ da cinematografia fascista. Contudo, *L'Armata Brancaleone* esgarça esse formalismo, contrapondo aos elementos decorativos presentes no filme, um desfile de personagens esfarrapadas e mesmo de desmantelamento das personagens nobres instituídos. Um exemplo disso seria o episódio da família bizantina, no qual se pode se perceber o máximo dessa referência ao formalismo, na composição de um hierático mosaico bizantino que é totalmente estilhaçado pelo comportamento de tia Teodora, uma ardente amante sadomasoquista que tira o véu da decadência daquela família.

Essa desconstrução e reconstrução de uma Idade Média italiana presente em *L'Armata Brancaleone* recorre a elementos formadores de uma unidade nacional, quando estes ainda não haviam se sacramentado: o exército como defensor daquela unidade e a língua italiana – um elemento capital na formação da “cultura nacional”. Cada personagem, no filme, procura personificar um extrato social componente da vida na Península Itálica medieval.

²² AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Op. Cit.* p. 40.

²³ HOBBSBAWN, Erich, *A Era dos Extremos – O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 121.

²⁴ Em 1935, a Alemanha comunicou sua ruptura com o tratado de paz e ressurgiu como grande potência militar e naval,...). No mesmo ano Mussolini, com igual desprezo pela opinião pública, invadiu a Etiópia, que a Itália passou a ocupar como colônia em 1936-7. HOBBSBAWN, Erich, *Op. cit.* p. 147.

²⁵ AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Op. Cit.* p. 40.

A formação de um exército de marginais maltrapilhos de diferentes origens cria um microcosmo do universo caótico que caracterizava a região da Península Itálica no período medieval e, mesmo a diversidade lingüística mostrada no filme não reproduz a exata realidade, mas cria um dialeto²⁶ vulgar fictício que dialoga com os diversos idiomas que giram em torno daquele exército, para nós exótico, além de procurar criar o avesso do ideal fascista de unificar o país, impondo uma única língua italiana, em detrimento dos inúmeros dialetos característicos da cultura do povo italiano.

O Exército Brancaleônico não possui nada do preceito fascista de um povo em ordem, militarizado, mas possui a forma de um exército de massa, que está sempre em busca de sua identidade. Somando-se a isso a utilização de cenários adaptados, com o aproveitamento de ruínas, bem como a construção de um figurino que extrapola o realismo, suplanta a necessidade de uma identidade medieval única e, com isso promove uma desmontagem dos ideais ufanistas presentes nas imagens do caligrafismo do cinema do regime fascista. “*L’Armata Brancaleone*” estaria reconstruindo os elementos morfológicos e sintáticos que modulam a verossimilhança das imagens cinematográficas medievais referentes à história da formação da cultura italiana e, ato contínuo, dialoga diretamente com o cinema fascista.

“*L’Armata Brancaleone*”, na filmografia de Monicelli é o terceiro filme de uma possível trilogia composta por “*La Grande Guerra*”(1959) e “*I Compagni*”(1963); que tem como intenção revisar períodos históricos, procurando iluminar seu lado menos glorioso. *L’Armata Brancaleone*, na trilogia, quer possuir características de “biografia histórica”.

O nome Brancaleone refere-se a uma personagem da história italiana do século XVI e, talvez tenha sido escolhido por Monicelli com o objetivo de instaurar uma relação entre os *condottieri* históricos e heroicizados de seu país e o cavaleiro decadente de seu filme. Essa personagem da história italiana, conhecida como Brancaleone, ou seja, Giovanni De Carlonibus, dito Brancaleone, foi um dos treze cavaleiros italianos que em 1503 combateram contra cavaleiros franceses para defender a honra do seu “povo” numa batalha ocorrida na *Puglia*, conhecida como *la Disfida de Barletta*²⁷. Sabe-se que, ao

²⁶ Desde o “dialeto” falado pelos personagens (uma mistura de italiano arcaico com o vernacular) até os combates travados, tudo no filme é perpassado pelo sentimento do grotesco. SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, *Op. Cit.* p. 92.

²⁷ Durante as guerras entre franceses e espanhóis, Barletta foi teatro de vários eventos belicosos, entre os quais a célebre *Disfida di Barletta* (13 febr. 1503) entre treze cavaleiros italianos e treze cavaleiros

participar do duelo contra os franceses, no qual deveriam combater treze cavaleiros de cada lado, Brancaleone foi um dos representantes da região do Lácio²⁸ e teve como seu comandante um certo Ettore Fieramosca.

Assim como o Brancaleone filmico é originário da Nórcia, o Brancaleone histórico combateu na *Disfida di Barletta*, como representante de Roma ou de Genazzano, ambas localizadas no *Lazio*. Essa referência à região de origem dos duas personagens, junta-se à sua relação com *Ettore Fieramosca*, outra personagem da história italiana, que foi transposta para o filme realizado por Alessandro Blasetti em 1938, que tem seu nome no título. Este filme de Blasetti estaria incluído no conjunto de filmes sobre a história da Itália realizados no período do fascismo, ou seja, seria um representante daquele cinema de ufanismo idealizado que procurava associar a figura de Mussolini à de seus protagonistas.

Dessa maneira pode-se pensar uma relação paródica do Brancaleone de Monicelli para com o Ettore Fieramosca de Blasetti, a partir do Brancaleone e do Ettore Fieramosca históricos e, assim, associar enfim a figura de Brancaleone à de Mussolini. Uma associação, induzida através da sátira, entre as desastradas manobras militares do Exército de Brancaleone e o próprio exército da Itália na Segunda Guerra Mundial, liderado por um Benito Mussolini, que sonhava com a possibilidade de ser um comandante vitorioso em uma grande guerra, tanto que havia dito a seus colaboradores: “*Se haverá a guerra. É certo que eu não ficarei em Roma. Montarei a cavalo e estarei ao meu posto de comando*”.²⁹

Os filmes *Scipione L'Africano* e *Ettore Fieramosca* conduzem à possibilidade de uma associação do nome da personagem de Vittorio Gassman com *il Duce* pode ficar mais clara na referência a uma outra bravata atribuída a Mussolini, na qual dizia: “*Melhor viver um dia como leão que cem anos como uma ovelha*”. Passagem pronunciada pelo *Duce* em seus discursos, repetida pela população, escrita nos muros e ensinada nas escolas³⁰. Brancaleone e seu exército, portanto, estariam achincalhando a imagem de culto à personalidade cultivada pela propaganda do regime fascista, concordando com uma certa visão difundida de que o exército italiano na II Guerra Mundial era mal armado e mal

franceses, terminada com a vitória dos primeiros, conduzidos por Ettore Fieramosca. BERTARELLI, L.V., *Guida D'Italia della Consociazione Turistica Italiana: Puglia*. Milano: Unione Tipografica, 1940. p. 148.

²⁸ Não é bem conhecida a cidade de origem do cavaleiro que residiu em Genazzano por muitos anos até sua morte em 1525. In www.ips.it/lazio/genazzano/branca.htm, capturado em 19/10/02.

²⁹ PECCIANI, Maria Cristina, *Storie della Storia d'Italia*. Firenze: Manzuoli Editore, 1988. p. 112.

³⁰ PECCIANI, Maria Cristina, *Op. Cit.*, p. 106.

treinado, além de ter uma grande carência de organização e de ciência militar³¹. Monicelli atinge o coração da elaboração desse líder autoritário, desconstruindo sua imagem por meio de seu filme.

Mais ao final do filme, talvez seja feita uma insinuação à própria guerra e à estratégia militar do exército italiano, pois segundo o historiador Eric Hobsbawn *o próprio Adolf Hitler reconheceu sua dívida e seu respeito a Mussolini, mesmo quando Mussolini e a Itália fascista demonstraram sua fraqueza e incompetência na Segunda Guerra Mundial*.³² Mais à frente, Hobsbawn comenta:

Na verdade, a Alemanha cruzou de fato o Mediterrâneo para a África, quando pareceu que sua aliada Itália, ainda mais decepcionante como poder militar na Segunda Guerra Mundial que a Áustria-Hungria na Primeira, ia ser inteiramente expulsa de seu império africano pelos britânicos, que lutavam a partir de sua base principal no Egito.³³

A ajuda de Hitler a Mussolini, assemelha-se ao final do filme de Monicelli, quando da aparição repentina do Exército do cavaleiro Arnulfo Mão de Ferro, nobre do Sacro Império Romano Germânico, que salva o Exército de seu colega italiano, Brancalione das mãos dos mouros que esporadicamente procuravam invadir o território italiano meridional. Essa passagem pode confirmar também a incompetência do Exército de Brancalione, sublinhando a utilização da paródia³⁴ no filme de Monicelli que, referindo-se ao cinema de cunho fascista, ufanista de heróis nacionais, traduz-se como uma sátira³⁵ ao ditador italiano.

³¹ PECCIANI, Maria Cristina, *Op. Cit.* p. 112.

³² HOBBSAWN, Erich, *Op. Cit.* p. 119.

³³ HOBBSAWN, Erich, *Op. Cit.* p. 46.

³⁴ “Imitação” burlesca ou cômica de uma obra séria (*DHLF*). A paródia teve, no cinema, uma produção constante, desde os primeiros tempos; atores de gêneros cômico ou burlesco fizeram dela freqüentemente, uma especialidade (os Três Patetas, nos Estados Unidos; na Itália, Totó, depois Franchi e Ingrassia; na França, Fernandel ou Coluche). Mais recentemente alguns cineastas trabalharam sistematicamente em paródias dos gêneros clássicos (Sergio Leone e o *western*; Brian de Palma, depois Argento e o filme de terror sangrento etc.). AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Op. cit.* p. 222.

³⁵ No entanto, a razão óbvia para a confusão de paródia e sátira, apesar dessa diferença essencial entre elas, é o facto de os dois gêneros serem muitas vezes utilizados conjuntamente. A sátira usa, freqüentes vezes, formas de arte paródicas quer para fins expositórios, quer para fins agressivos (Paulson, 1967, 5-6), quando aspira à diferenciação textual como veículo. Tanto a sátira como a paródia implicam distanciamento crítico e, logo, julgamentos de valor, mas a sátira utiliza geralmente essa distância para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado – “para distorcer, depreciar, ferir (Highet 1962, 69). Na paródia moderna, no entanto, verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria destrutivo. HUTCHEON, Linda, *Op. cit.* p. 62.

O cavaleiro do filme de Monicelli não tem, além do nome, compromisso com verdades históricas. Porém, há uma passagem no filme, na qual Brancaleone narra sua biografia, mostra uma intenção de se criar uma personagem que possuísse uma construção heróica semelhante à das personagens com nomes históricos veiculados no cinema do regime fascista. Há, então, uma analogia entre Brancaleone e Mussolini, logo a personagem colocada em cena no filme de Monicelli poderia ter pretensões de narrar uma “biografia histórica” às avessas, que por meio da sátira buscaria ridicularizar a figura de Mussolini³⁶ e do regime por ele liderado, incluindo aí seu cinema. Essa interpretação da “biografia histórica” confere à *L’Armata Brancaleone* um caráter anti-belicista e iconoclasta, que procura arruinar não só a figura de Mussolini, mas também um cinema italiano de construção formal e forte cunho político. A opção pelas ruínas e por ambientes desolados para a composição da encenação reforça uma noção de destruição de um passado cinematográfico que remete ao período fascista.

L’Armata Brancaleone constrói-se sobre uma ficção baseada em elementos componentes da cenografia, do figurino, da narrativa e do próprio idioma falado no filme, que acabam por estruturar uma ambientação relativa à noção de Idade Média. Nessa composição do histórico sobressai-se a reconstituição histórica. “*L’Armata Brancaleone*” a transmite através de imagens, o que concede ao filme uma segunda relação com a História: suas intenções ao retratar o período medieval. Em *L’Armata Brancaleone*, a ambientação do filme concentra-se em determinado período histórico que era considerado no senso comum europeu uma época inferior ao Renascimento, época de glórias artísticas e militares para a Itália.

Quanto à forma do filme pode-se dizer que existe uma busca da fidelidade com respeito àquele período histórico, mas tal busca não é pela verdade histórica da Idade Média. Antes, ensaia uma reelaboração dele, visto que todo “filme sobre o histórico” é uma representação do passado e, portanto, um discurso sobre o mesmo e, como tal está imbuído de subjetividade.³⁷

Além de ser associado à imagem de Benito Mussolini, em um dado nível de significação, Brancaleone, é apresentado numa ambientação histórica fictícia, procurando

³⁶ Antes de 1914 já existiam regimes de ultradireita – histericamente nacionalistas e xenofóbicos, promotores dos ideais da guerra e da violência, intolerantes e dados a atos violentamente coercivos, totalmente antiliberais, antidemocráticos, antiproletários, anti-socialistas e antinacionalistas, defensores do sangue e do solo e dos valores antigos que a modernidade estava destruindo. HOBBSAWN, Erich, *Op. Cit.* Pg. 129.

³⁷ NOVA, Cristiane, *Op. Cit.* p. 7.

forjar características históricas relativas a cavaleiros que se tornaram personagens legendárias na história do século XVI, como acontece nas narrativas literárias medievais da Canção de Gesta³⁸ e do Ciclo de Romances Corteses da Távola Redonda³⁹ do Rei Artur, nas quais suas personagens centrais teriam características histórico-lendárias que as faria pairar sobre o histórico, com a intenção de se inventar um mito fundador capaz de realizar algum feito heróico de tal grandeza que se situa no limite entre o real e o lendário.

Essa relação do filme entre a elaboração do mítico através de recursos fictícios e o suposto realismo permite que o filme de Monicelli esteja também dentro do que a historiadora chama de ficção histórica, pois possuindo um enredo ficcional, *L'Armata Brancaleone* mantém como pano de fundo da narrativa um sentido histórico que se apóia no que de real se entenderia por Idade Média.

Essas considerações são apoiadas na classificação de Cristiane Nova de que um filme pode ser utilizado como documento primário, quando nele forem analisados os aspectos concernentes à época em que foi produzido e, como documento secundário, quando o enfoque é dado à sua representação do passado⁴⁰. A intenção aqui é demonstrar como o filme de Monicelli elaborou uma visão da Idade Média, tornando-se um documento secundário referente ao período que possibilita uma maior reflexão sobre a condição histórica da Idade Média.

³⁸ Desta época existem três grandes poemas épicos nacionais, sempre referentes às etnias germânicas: a Canção de Rolando dos francos, *El Cantar de Mio Cid* dos visigodos, a Canção dos Nibelungos dos borgúndios. Eles terminaram a pré-história pagã dos povos europeus e iniciam a formação das nações cristianizadas. São as primeiras obras em língua vulgar – romance – e não mais em latim. Todas as três são anônimas. A epopéia e a canção de gesta possuem vários traços em comum: ambas constituem textos fundadores, pertencentes às épocas iniciais da literatura, redigidos em versos e dentro dos moldes do gênero épico VASSALO, Lígia *Op. cit.* p. 5.

³⁹ A maior parte das façanhas dos cavaleiros de Artur tem como ponto de partida sua reunião ritual ao redor de uma Mesa dos Festins, logo representada como uma Mesa Maravilhosa: a Távola Redonda. É dela que, pela honra, parte-se para a aventura heróica. A ela o cavaleiro aventureiro retorna para tomar assento e rever seus pares. FOUCHER, Jean-Pierre, *Prefácio*. In TROYES, Chrétien, *Romances da Távola Redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 26.

⁴⁰ Esse modelo segue em linhas gerais, a classificação dada à documentação escrita pela historiografia tradicional. Dessa forma, pode-se afirmar que os “filmes históricos” são duplamente documentos e podem ser utilizados como tais a depender do enfoque dado pelo sujeito que o investiga. No entanto, pelo seu caráter secundário e de representação, e, portanto, de discurso sobre um passado remoto, os “filmes históricos” desempenham uma função documental limitada sobre o período que retratam, principalmente para a pesquisa, assim como também o fazem os documentos escritos secundários (como os textos que remontam ao passado). Na verdade, esses filmes acabam por falar mais sobre o seu presente, não obstante seu discurso esteja aparentemente centrado no passado. Mesmo assim, eles desempenham um papel significativo na divulgação e na polemização do conhecimento histórico. NOVA, Cristiane, *Op. Cit.* p.2.

1.3. Do literário ao filmico

Parte-se do pressuposto de que *L'Armata Brancaleone* está edificado não sobre uma verdade histórica, mas sim sobre uma representação que procura montar uma idéia do que seria a Idade Média no filme. Este caráter histórico da Idade Média presente no filme, organiza uma imagem do período calcada numa série de elementos da literatura cavaleiresca e do que se entende por cômico medieval popular. *L'Armata Brancaleone* descarta a visão da Idade Média como um período única e exclusivamente de decadência e retoma os princípios cômicos com o objetivo de mostrar um ponto de vista inovador daquele período – ainda hoje, não totalmente difundido e/ou aceito. Há elementos satíricos e paródicos que podem ser associados a uma crítica a diversas instituições nacionais, como o exército, o idioma, a nobreza.

A literatura cavaleiresca, da qual o filme de Monicelli se apropria para erguer sua narrativa filmica começa na Idade Média, entre os séculos XII e XIII. Inicialmente com as Canções de Gesta, transmitidas oralmente por artistas nômades, os jograis, que cantavam seus versos em aldeias, feiras, castelos, peregrinações ou quaisquer lugares onde houvessem aglomerações⁴¹. Seus primeiros manuscritos datam dos séculos XII e XIII e representam uma transição paulatina da oralidade para a escrita, tem como obra significativa a *Chanson de Roland*⁴².

A narrativa marcial e coletiva da Canção de Gesta norteia a ética cavaleiresca e está ancorada em um poema ou conjunto de poemas com conteúdos relativos a personagens e ou fatos históricos possivelmente marcados pela lenda e pela oralidade, elaborando diversas versões para uma mesma estrutura narrativa. A temática dessa primeira literatura medieval em língua vernácula constituiu-se, principalmente, em torno do mito fundador do Ciclo Carolíneo, o Imperador Franco Carlos Magno, personagem histórica,

⁴¹ VASSALO, Lígia (Tradução). *Op. cit.* p. 4.

⁴² A *Chanson de Roland*, narra o retorno do Exército de Carlos Magno para a França, depois de ter lutado contra os mouros por sete anos na Espanha. No decorrer deste retorno, durante a travessia do desfiladeiro de *Roncesvalles* nos Pirineus, a retaguarda do exército é atacada pelo chefe mouro, Marcílio, numa emboscada armada para o sobrinho do Rei da França, Rolando, comandante dos Doze Pares da França, que regressavam para o seu reino de origem, protegendo o exército de Carlos Magno. Marcílio havia sido instruído por Ganelão, cunhado de Rolando, a atacar justamente a retaguarda onde se encontrava Rolando, o cavaleiro preferido do Rei. Ganelão pertencia ao exército francês, mas trama uma traição a seu cunhado como vingança, durante uma embaixada ao acampamento dos mouros, para a qual Rolando o havia indicado, sendo este o motivo da vingança de Ganelão. LEONI, G. D. (estudo introdutivo e tradução), *A Canção de Rolando*. São Paulo: Publicações da Rassegna Brasiliana di Studi Italiani, 1967.

mas que adquire contornos lendários e passa a representar um ideal cavaleiresco. Os ciclos das gestas iniciam-se como consequência de ciclos anteriores e resultam em outros ciclos, que obedecem uma sequência linear e tratam a História como uma série de eventos articulados numa sucessão de ciclos.

Na *Chanson de Roland*, a figura de Rolando protagoniza a narrativa da Canção, sendo ponto convergente do ideal cavaleiresco que, aqui cultiva a beleza da guerra, a noção de companheirismo, as manobras coletivas lideradas por um chefe prudente e corajoso, neste caso, Rolando. O desenrolar da narrativa na *Chanson de Roland* se passa durante sete dias descritos de maneira detalhada e suas personagens são mostradas de maneira alegórica, onde o coletivo se sobressai em relação ao individual. Rolando é um líder de uma causa coletiva: a defesa do Exército da França e do Rei Carlos Magno, ou seja, foi interpretado depois como o futuro Estado Francês.

É bom frisar que a narrativa da *Chanson de Roland* emprega uma linguagem simples e monótona, calcada no discurso das personagens como elemento que movimenta a ação narrativa, também percebe-se a referência aos locais geográficos, como elementos de importância considerável para o estabelecimento de uma noção territorial, dos limites entre as regiões francesas e espanholas, onde se deram os eventos contados. No entanto, tais locais não são descritos com precisão, mas apenas indicados. O Exército de Carlos Magno, liderado por seu sobrinho Rolando é atacado por infiéis ao atravessar o desfiladeiro de Roncesvalles, nos Pirineus, quando retorna para o Reino da França. Na *Chanson de Roland*, os elementos históricos são de fato, mínimos. A lenda amplia o núcleo histórico para contar uma fábula, onde tudo tem um sentido primordial⁴³, um sentido fundador de uma nação, no caso da *Chanson de Roland*, a França.

A narrativa da Canção de Gesta absorvida em diferentes regiões europeias evoluiu, na França e na Bretanha, para os *lais*⁴⁴ e o *roman*⁴⁵, sendo este último, o gênero

⁴³ LEONI, G. D., *Op. Cit.*, pp. 12-15.

⁴⁴ Celebrizados por Marie de France, que no século XII(...)os *lais* bretões foram primeiramente invenções de harpistas.(...)Sob muitos aspectos, os harpistas deram continuidade à obra poética dos bardos.(...)Assim, histórias tradicionais, episódios fantásticos e misteriosos e sobretudo episódios de amor foram contados pelos harpistas em forma de *lais* formados de versos regulares e curtos. As grandes figuras da literatura arturiana aparecem neles apenas fugazmente e sempre em segundo plano. Os heróis dos *lais* são sobretudo *Yweneç*, *Eliduc*, *Lanval*.(...) , nunca o poeta narrador situa precisamente a ação de seus *lais* em determinada região celta ou normanda. Em vez disso, ela acontece no comum “reino dos *lais*”. Os harpistas recitavam esses poemas em galês e em francês.(...) Seu papel – já literário – torna-se mais importante quando, a fim de melhor atenderem às expectativas do auditório, relacionavam diferentes episódios, diferentes *lais*, para comporem a matéria do que seria um curto romance. TROYES, Chrétien, *Op. cit.* p. 14. Ver RIQUEUR, Isabel (Introdução e tradução), *Nueve Lais Bretones y La Sombra de Jean Renart*. Madrid: Edições Siruela, 1987.

⁴⁵ “Um novo gênero literário apareceu nos meados do século XII no Norte da França. O *roman* se inscreveu dentro daquela processo segundo o qual as literaturas em língua vulgar abandonaram a oralidade para adotar a escrita. Junto a

embrião do romance moderno nacional, que viria a se desenvolver atingido o divisor de águas que seria o Dom Quixote de Miguel de Cervantes, considerado o ingresso do gênero romance na Idade Moderna.

Há que se destacar, aqui, a analogia entre a estrutura narrativa do roteiro de *L'Armata Brancaleone* e os gêneros da literatura cavaleiresca medieval, alinhavados a partir da imagem do cavaleiro andante, fio condutor do desencadeamento dos vários episódios que compõem a trama. Diversos episódios que, sem a figura central do cavaleiro, poderiam se tornar autônomos, com possibilidade de serem absorvidos pelo público de maneira isolada, ou então poderiam ficar confusos e entregues à própria sorte.

Esta elaboração leva o filme de Mario Monicelli a destacar-se de outros filmes acerca da Idade Média, que recorrem a uma imagem lendária do período, a personagens legendárias envolvidas no ambiente feérico característico dos Romances de Cavalaria Corteses do Ciclo Arturiano. Segundo Auerbach:

Uma tal idealização que leva para muito longe da imitação do real No romance cortês nada se diz acerca do funcional, do historicamente verdadeiro sobre a classe social e, ainda que destas obras possa ser obtida uma pletora de pormenores da história da cultura, referentes aos costumes e, em geral, às formas exteriores de vida, não é possível obter espécie qualquer de visão em profundidade da realidade da época, nem no que se refere à classe dos cavaleiros⁴⁶.

Esta superfície colorida, onde a realidade do tempo é suspensa, sobrevive no filme de Monicelli, no aspecto em que Brancaleone e seus asseclas marcham alienadamente, como os piratas do Asterix, fechados em suas pequenas confusões e visitas a palácios de nobres decadentes, sem aperceber-se de sua insignificância. Em *L'Armata Brancaleone*, a presença do elemento cômico nascida da construção de imagens grotescas cria uma realidade fílmica que não corresponde à assepsia idealizada e atemporal dos *romans* arturianos, sempre repletos de cavaleiros heróicos de uma corte renomada entre todas pelo esplendor das festas, dos jogos cavaleirescos, pela beleza insuperável das

literatura latina de procedência eclesiástica, se começaram a escrever obras dirigidas a um público laico, cujos gostos iam se transformando lentamente e que aspirava já à permanência e duração de uma cultura própria.(...)O dinamismo da evolução do gênero é atestado pelas mudanças do conceito do termo *roman*: uma primeira utilização adverbializada na expressão *mettre en roman* (traduzir em língua românica) foi substituída por outra substantivada: *entreprendre un roman*, manifestando-se assim essa transformação, segundo a qual o *roman* deixou de ser tradução para converter-se em novela. Em poucos anos, o *roman* que havia nascido à sombra da história, se viu invadido por um plano de construção da realidade absolutamente novo: a ficção." CIRLOT, Victoria. *La Novela Arturica*. Barcelona: Montesinos, 1987.

⁴⁶ AUERBACH, Erich, *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 119.

mulheres; uma corte cujos cavaleiros vivem e aventuram-se com o único objetivo de merecer o amor⁴⁷.

No filme de Monicelli, as imagens parecem mais materiais, talvez por seu tratamento mais rude e embrutecido, como que procurando referir-se a uma Idade Média voltada para os elementos pertencentes à terra, que ao procurar reproduzir ambientes rústicos, aproxima-se da Canção de Gesta, quando retrata a invasão bárbara do primeiro episódio. Mas também aproxima-se da Canção de Gesta quando procura recriar através da ficção, sintetizar no grupo que acompanha Brancalone, uma imagem fundadora, um microcosmo daquela cultura “italiana”.

Mas, *L'Armata Brancalone* aproxima-se sobretudo do D. Quixote, quando relaciona a linguagem de cortesia dos romances medievais e a ambientação rústica de uma realidade totalmente descolada daquela em que Brancalone se insere, satirizando, através da paródia a imagem heróica da cavalaria medieval. Essa herança do *Quijote* remete aos romances de cavalaria cortesões, sobretudo no episódio em que a cortesia se apresenta no amor idealizado de Brancalone por Matelda, uma espécie de Dulcinéia às avessas. O amor de Matelda por Brancalone seria uma realidade que se coloca à disposição de Brancalone, contudo o herói ao negar o amor de Matelda, em nome de sua honra de cavaleiro cortês, fica cego para o real, transformando-o em ideal. Matelda existe concretamente para Brancalone, mas a fidelidade do ideal cortês de cavalaria, faz com que o cavaleiro monicelliano se impeça de possuir realmente sua amada, como *Don Quijote* se impede de possuir qualquer realidade amorosa. Essa aproximação com o ideal cortês talvez tenha como objetivo valorizar o caráter ficcional do filme e conota uma linguagem e uma gestualidade próprias da Idade Média, constituindo uma espécie de índice de verossimilhança histórica.

Brancalone vive imerso na crença de ser um nobre cavaleiro, no entanto sua situação está distante da nobreza que almeja. Para conquistar tal nobreza, Brancalone se depara com diversos desafios que o desviam sua rota, nos quais o cavaleiro e seu exército de párias sempre levam a pior. As aventuras episódicas do filme de Monicelli remetem às diversas manifestações da literatura cavaleiresca medieval, mas de maneira clara associa-se ao D. Quixote, por se tratar de uma sátira ao romance de cavalaria medieval que,

⁴⁷ FOUCHER, Jean-Pierre, *Prefácio*. In TROYES, Chrétien, *Op. cit.* p. 9.

colocando o gênero como literatura ultrapassada, instaura, através da linguagem cinematográfica, uma paródia aos gêneros literários medievais. A proximidade entre o herói de Cervantes e o herói de Monicelli está nessa estrutura episódica, que coloca o herói frente a um problema que não tem capacidade de resolver e acaba se dando mal.

Dessa forma em *L'Armata Brancaleone*, há uma inversão dos valores criados pela literatura cavaleiresca medieval. Brancaleone e seus guerreiros estapafúrdios lutam para conquistar seus objetivos, mas sua luta é vã, visto sua falta de recursos para ambicionar a instituição militar a que se propõem. É, possivelmente uma intenção didática de mostrar uma noção do histórico medieval, quase que como uma aula sobre a época, mas uma aula que se utiliza do grotesco para alcançar o riso e apresentar uma visão insólita e quase inédita de um período histórico, quando de seu lançamento.

Há aqui, num entrelaçamento do cômico com elementos de uma representação histórica criada a partir de cânones literários. Associando o histórico à comédia, *L'Armata Brancaleone* recupera duas vertentes do cinema italiano, que são pedras de toque para a construção do ambiente fílmico, onde não há o abandono do cômico em função do histórico, mas sim uma espécie de fusão. À primeira vista, o filme de Monicelli subverte uma tradição, no que diz respeito à maneira como a medievalidade é projetada na tela cinematográfica, entretanto faz-se necessário um questionamento da forma como este filme é veiculado e do conhecimento das condições culturais de sua recepção.

II – Mario Monicelli: uma visão da comédia cinematográfica italiana

*Eu era um menino pequeníssimo,
de quatro ou cinco anos talvez,
e caminhava ao longo da
orla marítima de Viarregio
em companhia de pessoas adultas,
provavelmente meus tios e minha mãe.
O mar estava muito denso, agitado, as ondas
altíssimas provocaram um fragor infernal.
Os borrifos chegavam até nós.
Eu tinha muito medo, mas não queria
que me levassem pela mão.*

Mario Monicelli

Mario Monicelli desenvolve em sua extensa filmografia a marca de uma poética do riso amargo, sardônico, comovido, melancólico. Mas, ao mesmo tempo, severo e acusador da triste natureza humana. Ele, ao lapidar uma imagem desencantada da sociedade italiana contemporânea, é considerado um dos responsáveis pelo advento do gênero cinematográfico *commedia all'italiana*.

No livro-álbum da Mostra de Cinema Italiano no MAM há um artigo de Nelson Dantas sobre a dupla Steno e Monicelli, compreendidos como argumentistas e “scenaristas” surgidos ou que se firmaram depois da última Grande Guerra¹. Ele escreve:

Estão nesse caso Steno (Stefano Vanzina) e Mario Monicelli, que entre os oito filmes que dirigiram em dupla, a partir de 1949, assinaram dois excelentes exemplos nessa enorme safra de comédia do cinema italiano, ambos de grande repercussão junto ao público: *Vita da Cani* (1950) e *Guardie e Ladri* (1951); ambos dentro da linhagem mais humana do cômico, o que extrai o riso catártico da própria tristeza da condição humana, em seus aspectos sociais, econômicos ou psicológicos, o riso que é tão essencial quanto a tristeza primitiva.²

Em resumo, ele fala da preferência de Steno por uma “chanchada”, de uma grossura às vezes contraproducente, mas não considera esse gênero desprezível. Acha um

¹ DANTAS, Nelson, *Steno e Monicelli*. In *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*. p. 75.

² *Idem Ibid.*

exemplo de bom resultado de Steno, o filme *Susanna tutta panna* (1957), exibido no Rio de Janeiro em 1960.

Por sua vez, Monicelli devido à sua comicidade menos fácil, mais elaborada, perceptível no filme *I soliti ignoti* – de 1958 e, até então o mais recente no Brasil –, que transcende a condição de paródia³ para alcançar, *por meio de um encadeamento de frustrações hilariantes, um clima de absurdo verossímil, de “nonsense” chaplinesco.*⁴

Na pequena filmografia de Monicelli em parceria com Stefano Vanzina, já se notava um potencial crítico, que depois, associado ao humor, relacionando-se, em seus melhores momentos, ao neo-realismo pela perspectiva social, pela tipologia de suas personagens mas, muitas vezes pela força da crítica social presente⁵.

Não há em Monicelli uma preocupação autoral personalista. Ele possui uma capacidade de agregar colaboradores e artistas na realização de seus filmes, criando obras de caráter coletivo, embora com sua assinatura. Há nele, uma consciência de que o cinema possui características industriais e de entretenimento, onde o excesso de intelectualização, muitas vezes, pode distanciar a obra do público, tornando-a opaca. Isto não quer dizer que se faça qualquer coisa fácil. Monicelli preocupa-se e, de certa forma, engaja-se com a utilização do meio cinematográfico para esclarecer e conscientizar suas platéias.

Na década de 1960⁶, a comédia cinematográfica italiana teve seu auge. Neste momento, Hollywood começava a enfrentar uma crise diante do advento e expansão da televisão e aí, a produção cinematográfica italiana rivalizou com a dos EUA, tanto no mercado interno italiano, quanto na produção comédias para exportação. Por algum tempo, houve um intercâmbio entre os profissionais de cinema desses dois países, sendo que comédias como *“I Soliti Ignoti”* (1958) e *“I Compagni”* (1963) de Mario Monicelli, e *“Divorzio all’Italiana”* (1961) de Pietro Germi eram apreciadas nos circuitos culturais dos EUA, chegando a ser indicadas ao Oscar.

³ Nas intenções de Monicelli o filme deveria ser uma versão *all’italiana* do célebre “Rififi” (*Du Rififi chez les hommes*) de Jules Dassin (1955). Realmente, entre os títulos pensados inicialmente, era divulgado também um eloquente “Rufufu”. BOSCO, Andrea, *I Soliti Ignoti*. In Ciak – Si gira – Anno 5, N. 4 – Aprile, 1989.

⁴DANTAS, Nelson, *Op. Cit.* p. 75.

⁵*Idem Ibid.*

⁶ Dos primeiros anos da década de 50 até a metade dos anos 60 o desenvolvimento econômico italiano foi tão forte que ficou conhecido como os anos do “milagre econômico”. (...) Em 1961 a Itália, que por tantos anos havia possuído uma economia predominantemente agrícola, se insere entre os primeiros oito países mais industrializados do mundo. PECCIANI, Maria Cristina, *Op. cit.* p. 125.

Esta expansão do gênero cômico italiano durante os anos 1960, possibilitou a existência de um *star-system*⁷ na Itália, no qual se destacavam principalmente os atores Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Marcelo Mastroiani, Alberto Sordi, Nino Manfredi, e valorizavam-se também alguns diretores. Inicialmente dizia-se “um filme de Fellini”, ou “um filme de Antonioni”, mas posteriormente, também, um “filme de Monicelli” ou “um filme de Germi”⁸.

As individualidades dos cineastas tornaram-se muito bem definidas, o que permite delimitar a cinematografia de um diretor como uma obra artística. Isso não deve ser tomado como uma visão definitiva, pois tais diretores passaram por altos e baixos em suas carreiras, dialogando com uma produção industrial que sempre estabelece regras e faz com que a direção seja uma função dentre tantas outras componentes da realização cinematográfica. Esse ponto de vista não desmerece um filme que tenha uma característica industrial, mas não é o objetivo desse trabalho discutir esse aspecto. Apenas podemos ressaltar que a personalidade de um cineasta/autor permite uma análise de sua obra cinematográfica, procurando identificar as características comuns que personalizam seu trabalho. Segundo Masolino Amico, por exemplo, quando em protesto contra o produtor Carlo Ponti que havia cortado o episódio de Monicelli do filme *Boccaccio '70* (1961) sem interpelar o diretor, os autores italianos decidiram não ir ao Festival de Cannes de 1962,(...)”⁹.

Dessa forma, Mario Monicelli é considerado um dos responsáveis pelas mudanças no gênero cômico cinematográfico italiano¹⁰. Com *I Soliti Ignoti* de 1958 essa

⁷ A organização industrial do cinema, tal como foi aperfeiçoada em Hollywood, desde o fim da década de 1910, visava, antes de tudo, produzir um lucro máximo para seus investidores. Conforme uma lógica clássica da economia capitalista, isso levou, com objetivo de gerar lucros superiores a aumentar o custo dos produtos (os filmes). É dessa lógica econômica que, a princípio, participa a *star* (“estrela”), a atração principal, supostamente irresistível, do filme em que ela aparece, e, conforme essa lógica, podemos, com todo rigor, falar de um *star system*. Entretanto, como na sociedade industrial em geral, essa lógica econômica é acompanhada por uma lógica simbólica: a estrela é dotada de uma aura própria, que não coincide unicamente com seu “valor de troca”; ela tem, supostamente, uma qualidade de ser – ou ao menos, uma qualidade de imagem – literalmente excepcional, que dá a cada uma de suas aparições (nos filmes e fora dos filmes) um valor singular. Dessa forma, a estrela é o representante intransponível da sociedade (e do momento histórico) que a produz. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Op. cit.* p. 278-279.

⁸ AMICO, Masolino, *Op. cit.* p.156

⁹ AMICO, Masolino, *Op. cit.*, pp.156,157

⁵ HAUSTRATE, Gaston, *Op. cit.* p. 198

¹⁰ Segundo Mario Monicelli, se não fosse o seu filme *I Soliti Ignoti*, teria sido *Divorzio all'italiana* de Pietro Germi. Ainda segundo o cineasta, não se pode dizer que foi ele que inventou a *commedia all'italiana*, porque ela sempre existiu. Ele somente colocou o foco na maneira de ironizar sobre coisas que se captam, tomando como ponto os modos, os comportamentos, as reações, os vícios e as peculiaridades tradicionais dos italianos. Como ele ,todavia, o fizeram Dino Risi, Pietro Germi, Luigi Comencini e tantos outros. Em suma, Monicelli

comédia entra numa nova fase. Porque direciona e investe em seu teor crítico ao relacionar personagens e situações nitidamente com forte conotação social, sendo que alguns autores chegam até a se especializar nisto.

Nascido em 1915, na cidade de Viareggio na Toscana, ele cresceu numa família profundamente envolvida com o jornalismo político e literário. Seu pai, Tommaso Monicelli, era segundo o próprio Mario Monicelli, um jornalista, escritor e comediógrafo muito conhecido¹¹. Antonio Gramsci, fala de um Monicelli “revolucionário e ex-sindicalista”¹², provavelmente o pai de Mario Monicelli, editor do periódico *Il Viandante*, do qual Gramsci era leitor regular¹³. Esse mesmo Tommaso Monicelli tinha uma irmã, Andreina Monicelli, esposa de Arnoldo Mondadori, fundador da Editora Mondadori, que se tornou uma das maiores editoras da Itália¹⁴. Além disso, Tommaso Monicelli, de tendência reformista dentro do Partido Socialista Italiano, foi um dos principais colaboradores do periódico *Avanti!*, órgão do PSI, ao lado de Arcangelo Cabrini, Paolo Orano, Guido Podrecca¹⁵. A roteirista Suso Cecchi D’Amico conta que Tommaso Monicelli era um grande amigo de seu pai¹⁶ Emilio Cecchi, outro crítico literário. Daí a convivência e parceria entre Suso e Mario Monicelli. Essa formação e trato familiar indicam a presença da intelectualidade socialista herdada por Mario Monicelli e que desponta em sua filmografia

Aos 18 anos, Monicelli deixou sua cidade para cursar história e filosofia em Pisa e Milão, onde vinculou-se ao grupo de jovens que fundou a revista *Camminare* entre 1932 e 1933. De acordo com Monicelli, não era apenas uma revista de cinema, antes um periódico político-literário de tendência fascista, portanto de esquerda¹⁷. Junto a colaboradores (Alberto Mondadori, Alberto Lattuada, Remo Cantoni) que ingressaram na

não crê quem sem ele a *commedia all'italiana* não teria nascido. SABATINI, Mariano e MAERINI, Oriana. *Op. cit.* p. 54-55.

¹¹ *Idem*, p. 39.

¹² Todo um grupo de ex-sindicalistas passou para o nacionalismo e, mais ainda, o próprio Partido Nacionalista foi formado originariamente por intelectuais ex-sindicalistas (Monicelli, Forges-Davanzati, Maraviglia). GRAMSCI, Antonio, *A Questão Meridional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 149.

¹³ FIORI, Giuseppe, *A Vida de Gramsci*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 71.

¹⁴ In http://www.girodivite.it/antenati/xx2sec/9b_30ita.htm, capturado em 17/10/03.

¹⁵ In <http://www.cronologia.it/storia/a1901d.htm>, capturado em 17/11/2003.

¹⁶ <http://www.italcult.org.uk/archive/iff/iff-txtdamichi.htm>, capturado em 22/10/03.

¹⁷ “Na época nossa idéia era que a finalidade do regime Fascista levava à condenação e à oposição ao capitalismo. Só que mais tarde os fascistas tornaram-se os sustentadores da burguesia e escravos do capitalismo. Para nós “*Caminnare*” significava andar além, andar avante. Mantivemo-nos fiéis às primeiras diretrizes do Fascismo e exatamente por isso obrigaram-nos a fechar o jornal.” Mario Monicelli in SABATINI, Mariano e MAERINI, Oriana, *Op. cit.* p. 43.

vida intelectual e política italiana, Monicelli foi responsável pela crítica de cinema, nas quais alvejava os cineastas do regime fascista¹⁸. Segundo ele, na II Guerra Mundial lutou mal e porcamente, lutou para perder a guerra, pois havia se tornado antifascista¹⁹.

Com 19 anos, ele rodou seu primeiro filme *Il Cuore Rivelatore*, mudo em 16 milímetros e em parceria com seu primo Alberto Mondadori. Baseado num conto de Edgar Allan Poe, foi catalogado, segundo Monicelli, em um festival como um “filme paranóico”²⁰. Em 1935 seguinte, realizou *I ragazzi della via Paal*, premiado no Festival de Veneza, dando a Monicelli a oportunidade de fazer seus primeiros contatos com a indústria cinematográfica italiana.

Profissionalmente, antes de estreiar como cineasta exerceu diversas funções cinematográficas, entre as quais podem ser incluídas assistente de direção, roteirista, co-diretor²¹, sendo que sua legítima estréia profissional no cinema, ocorreu em 1936 como assistente do diretor Gustav Machaty no filme *Ballerine*²². Como cineasta profissional Mario Monicelli estréia em 1949, no auge do cinema neo-realista italiano assinando a direção do filme *Al Diavolo la Celebrità* (1949) em parceria com Steno. Ao seu lado, faria mais oito filmes até 1954, muitos deles com a presença de Totó no elenco.

Atuou politicamente na *Commissione Cultura del PSI* (Partido Socialista Italiano), apesar desta comissão ter se reunido pouquíssimas vezes²³. Dentro dessa entidade, participou da Comissão Diretora que fundou, em Junho de 1966, sob a presidência do crítico e diretor Fernaldo Di Giammatteo, o *Club del Cinema*, ao lado de alguns outros diretores socialistas que teve como primeira iniciativa “os encontros de Sábado” que promovia debates com personalidades do cinema italiano. Esse *Club* estreou com uma

¹⁸ *Idem ibid.*

¹⁹ Blù. Programa exibido no canal de TV Eurochannel em 15/06/2002.

²⁰ SOLARES, Jorge Ricardo, *Hay de Todo em la Viña de Monicelli* (artigo). Cinemateca Montevideo, ano V, nº 27, set/1981. p.16.

²¹ A referida fase – que atualmente é classificada como “Primeiro Cinema Sonoro Italiano”, até sem a atenção dos críticos, notada apenas pelos historiadores.(...) Os primeiros e mais destacados neo-realistas formaram-se tecnicamente no período em foco, e foram Camerini e Blasetti, de certa forma, seus professores. Entre os que se formaram assim, como assistentes ou cenaristas da culpa veterana, relacionam-se Mario Soldati, Renato Castellani, Cesare Zavattini, Mario Monicelli, Antonio Pietrangeli, Franco Rossi – os “alunos” de Camerini. Com Blasetti, trabalharam Pietro Germi, Steno, , também Castellani, os menos expressivos Lionello De Felice, Vittorio Cottafavi e Sergio Grieco. Paralelamente, Luigi Zampa, Giuseppe de Santis e Michelangelo Antonioni, além de Germi e muitos outros, foram alunos do *Centro Sperimentale*. A. Moniz Vianna, *Mario Camerini, In Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*. p. 39.

²² SOLARES, Jorge Ricardo, *Op. Cit.* p.16.

“*Settimana del Nuovo Cinema*” dedicada aos melhores filmes projetados na então recente *Mostra di Pesaro*²⁴.

Monicelli declara que: *no Partido Socialista somos livres para fazer o que desejamos, sem correremos o risco de entrar em atrito com uma disciplina partidária*²⁵. Estas palavras do diretor italiano Mario Monicelli dão bem a dimensão da hegemonia ideológica que o Partido Comunista Italiano (alvo daquela declaração) conquistou no panorama cultural, chegando inclusive a gerar uma produção cinematográfica na Itália que, pela sua recorrência temática foi chamada de “Cinema Político Italiano”.²⁶

Sua idéia de socialismo é próxima àquela de François Mitterand e de Pietro Nenni.²⁷ Ele aceitou participar da Comissão de Cultura do Partido Socialista Italiano (PSI), porque sempre votou nos socialistas²⁸. Considera-se um homem de esquerda, apesar de nunca ter votado no Partido Comunista Italiano. Monicelli entendeu que não devia continuar²⁹ no PSI nas primeiras reuniões da nova comissão de cultura, no início da década 1980, durante a crise da centro-esquerda italiana. O PSI estava sob a liderança de Bettino Craxi que, junto a outros partidos laicos e à Democracia Cristã constituiu dois governos de 1983 à 1992. Craxi e seus mais próximos colaboradores foram envolvidos em fatos de corrupção política que marcaram o fim do PSI, colocando termo à história do mais antigo partido político italiano, que se dissolveu em grupos menores entre os quais o SDI (*Socialisti Democratici Italiani*) dirigido por Enrico Boselli, ao qual aderiram, seja expoentes provenientes da tradição socialista, seja da social democracia (PSDI)³⁰.

²³ SABATINI, Mariano e MAERINI, *Op. Cit.* p. 44.

²⁴ Faziam parte do *Club*: Gianni Antonelli, Libero Bizzarri, Luigi Chiarini, Pio De Berti Gambini, Filippo M. De Sanctis, Luigi Di Gianni, Luigi Fulci, Mario Gallo, Mario Giannotti, Libero Innamorati, Nanni Loy, Antonio Mancini, Lino Micciché, Frederico Tofi, Bruno Torri e Carlo Troilo. *Notizie Varie, in Bianco e Nero* – nº 6 – Giugno, 1966 – Ano XXVII, p. II - III.

²⁵ PICCHIARINI, Ricardo e SALIBA, Elias Thomé, *O Incrível Exército de Brancaleone. In Série Apontamentos*, N. 193. Fundação para o Desenvolvimento da Educação – Centro de Documentação e Informação para a Educação – Ceduc. São Paulo, 1992. p. 10.

²⁶ Bem anterior à ascensão deste movimento – que reinou durante as décadas de 60 e 70, com filmes como *O Caso Mattei* (Il Caso Mattei, 1971) de Francesco Rosi, ou *A Classe Operária Vai ao Paraíso* (La Classe Operaria Va in Paradiso, 1972) de Elio Petri – e anterior até ao próprio neo-realismo, Monicelli iniciou sua carreira trabalhando exclusivamente como roteirista para vários diretores. Entre 1936 e 1948 escreveu mais de trinta e cinco roteiros, ocupação que ainda hoje considera bastante divertida, chegando a utilizá-la como passatempo. PICCHIARINI, Ricardo e SALIBA, Elias Thomé, *Op. cit.* p. 10.

²⁷ SABATINI, Mariano e MAERINI, *Op. Cit.* p. 44.

²⁸ SABATINI, Mariano e MAERINI, *Op. Cit.* p. 44.

²⁹ SABATINI, Mariano e MAERINI, *Op. Cit.* p. 44.

³⁰ In www.cronologia.it/storia/italia/moli07.htm. Capturado em 11/04/2003.

Apesar dessa sua postura menos partidária, há em sua filmografia, intenções políticas, informadas pelo debate socialista e à sua formação acadêmica na história e na filosofia. Monicelli define-se como um profissional de cinema, atuando aí em diversas funções. Sua extensa produção começa com a ebulição cinematográfica italiana do pós-guerra e chega a atingir um público considerável e criar um certo padrão cultural ao utilizar-se das novelas de Pirandello³¹, Boccaccio e da *Commedia dell'Arte*³², trabalhando o cômico a partir de temas dramáticos e, às vezes, trágicos.

Seus filmes imprimem um estilo próprio. O cineasta consegue elaborá-los sem perder as referências populares do cinema cômico italiano. No começo de sua atuação constam algumas películas com Totó: *Totó cerca Casa* (1949), *Totó e i re di Roma* (1951), *Totó e le donne* (1952), etc. e também a colaboração em co-direção e roteiros com Stefano Vanzina (Steno). O trabalho junto a Totó e a parceria com Steno, com quem dirigiu seu primeiro longa, *Al Diavolo la Celebrità*, rendeu a Monicelli uma vasta experiência em caracterizações e direção de atores. Ele quase sempre trabalhou em parcerias, tanto nos roteiros, quanto na direção, inclusive substituindo diretores que por ventura não tivessem conseguido finalizar alguma produção³³.

Nessa trajetória, nota-se um contato direto do diretor com as diversas técnicas de produção cinematográfica. Isso acarreta uma longa aprendizagem e criação cinematográfica. Um aprendizado construído a partir de seu trabalho com Totó, um dos extratos mais populares do cinema italiano, visto que nascido do teatro de variedades e até do circo. Trabalhou em conjunto com diversos roteiristas, sobretudo com Suso Cecchi D'Amico, a dupla Agenore Incrocci e Furio Scarpelli – conhecidos como Age e Scarpelli – especialistas em sátiras e comédias de costumes italianas. Assim Monicelli conseguiu associar o riso e o apuro formal. Ele também participou de produções em conjunto com outros diretores italianos de renome. Como em *Boccaccio '70* (1961), quando dirigiu um

³¹ Luigi Pirandello (1867-1936) – Célebre escritor italiano e também teatrólogo de grande influência na Europa. Autor de Seis Personagens em Busca de um Autor, A Vida de Mattia Pascal, Henrique IV, entre outros. Na filmografia de Monicelli, consta o título *Le due vite di Mattia Pascal* (1985), adaptado para o cinema a partir da obra homônima de Pirandello.

³² Criação italiana do meado do século XVI, funde tradições populares medievais como a do mimo e do jogral com o espírito da Renascença. Atingem no produto final uma dramatização improvisada com personagens fixos, baseada em roteiros ao invés de textos. Ela dá toda a primazia ao gesto e ao visual, para deixar a palavra em segundo plano. (...)Tendo se difundido vastamente na Europa durante os séculos (do XVI ao XVIII), muitos de seus procedimentos e técnicas foram incorporados a outras modalidades de espetáculos populares, aliás fontes da comédia italiana. VASSALO, Lígia, *Op. Cit.* p. 126.

³³ Pietro Germi em *Amici Miei* (1975), por exemplo, que faleceu antes de se iniciarem as filmagens de seu roteiro.

dos episódios do filme – *Renzo e Luciana*, num roteiro em colaboração com Suso Cecchi Amico em colaboração com Ítalo Calvino – ao lado de Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Federico Fellini. Essa prática de realizar filmes em episódios, característica comum no cinema italiano dos anos 60, possivelmente induziu Monicelli a elaborar em seus filmes uma narrativa episódica, tal qual uma fórmula recorrente ao longo de sua carreira. Outros filmes em episódio que contaram com a participação de Monicelli seriam *Le fate* (episódio: *Fata Armenia*) de 1966 e *Capriccio all'italiana* (episódio: *La bambina*) de 1968.

Além disso, esse cineasta pode ser considerado um dos responsáveis pela transformação do gênero cômico cinematográfico italiano. Entre 1955 e 1958, dirigiu seis filmes de caráter nitidamente sociológico e de grande ambição crítica³⁴. “*I Soliti Ignoti*”(1958) marca a inserção de elementos de crítica social à comédia cinematográfica italiana, ao mostrar um grupo de marginais que se propõe a um assalto mal sucedido. Lino Micciché considera que:

Os dois títulos mais importantes da filmografia de Monicelli da década de 60 (a parte *I Soliti Ignoti*, não inserindo-o na década de 60) são *La Grande Guerra* e *I Compagni*, que podem provavelmente ser também considerados, em toda a década de 60, os filmes melhores além dos setenta assinados com os roteiristas Age e Scarpelli. Qualquer um desses dois filmes tem qualidade intrínseca e méritos históricos indiscutíveis,...³⁵

Cabe assinalar a recepção desses filmes no Brasil. Em uma crítica publicada em 16 de Fevereiro de 1966, no Jornal do Brasil, Ely Azeredo comenta:

Com “A Grande Guerra” e “Os Companheiros”, o primeiro ambientado na guerra de 1914-18, o segundo abordando uma greve pela obtenção da jornada de trabalho de 12 horas, Monicelli tem duas armas de baixo gabarito ético para arrancar elogios da crítica. O raciocínio primário tira as seguintes conclusões: os detratores de “A Grande Guerra” são belicistas e quem falar mal de “Os Companheiros” é contra as greves comunistas dos trabalhadores.”³⁶

Essa recepção negativa talvez resida no tipo de filme no qual a veia cômica estivesse um pouco desgastada pela sua repetição. A associação entre o cinema italiano com a Vera Cruz, bem como com as chanchadas, pode ser uma indicação de que a parte da crítica crítica brasileira, filiada pelo intelectualismo cinemanovista, visse tais filmes como

³⁴ MICCICHÉ, Lino, *Op. Cit.* p.93.

³⁵ MICCICHÉ, Lino, *Op. Cit.* p. 94.

³⁶ AZEREDO, Ely, *A Grande Guerra*. In Jornal do Brasil, Caderno B de 16/02/66.

menores. Lino Micciché, numa visão mais recente e menos marcada pela estréia desses filmes, considera:

La Grande Guerra (...) é, por exemplo, o primeiro filme que oferece um quadro não retórico do conflito 1915-1918, deixando de lado todos os aspectos de fraco triunfalismo e de retórica patriótica de quarenta anos de propaganda, literatura e cinema sobre a guerra. É verdade, certamente que no antierismo dos dois *fantaccini* do filme não há algum quê de brechtiano, mas revela antes, substancialmente, uma galhofa pequeno-burguesa e que então Jacovacci e Busacca, isto é (Alberto) Sordi e (Vittorio) Gassman colocados no filme, são os progenitores ninguém fez segredo dos muitos “antieróis” pequeno-burgueses do “filme médio” do decênio interpretados pelos mesmos atores.³⁷

“*La Grande Guerra*” refere-se à I Guerra Mundial e mostra a situação miserável dos soldados durante o dito conflito, arriscando suas vidas sem saber os motivos pelos quais estavam passando por aquilo. Em “*I Compagni*”, Monicelli procura enfocar comportamentos coletivos. Seu tema central reside em um conflito operário ocorrido em Turim no século XIX. Aqui, Monicelli consegue rodar imagens de grande intensidade cinematográfica por meio de uma reconstituição precisa de época. Mostrando uma situação específica dos operários de uma indústria têxtil e suas dificuldades para se organizarem enquanto classe profissional. As seqüências que se passam no interior da fábrica colocam o conflito entre o humano e o mecânico das máquinas da indústria, como que potencializando as batalhas campais que se travarão entre os operários e os policiais sob o comando dos patrões. Segundo uma nota de Jean-André Fieschi, publicada em 1966 nos *Cahiers du Cinema*:

Ao aceitar filmar a primeira greve operária na Itália, Monicelli foi engenhoso ao se aproximar de um argumento com dificuldades quase insuperáveis. Ele soube expor pungentes referências de Eisenstein a Visconti, de Zola a Verga. Ele, portanto, encontrou um equilíbrio muito pessoal entre o afresco e o verídico, entre a epopéia e a fotografia de época entre os arcos líricos e o respeito aos combates cotidianos(...)³⁸

Nesses dois filmes, uma certa noção do histórico está presente não apenas como recuo histórico didático e informativo sobre fatos possivelmente ocorridos. Trata-se mais de um testemunho suplementar e de reflexão sobre temas sociais como a guerra e movimentos operários, que muito provavelmente foram acompanhados de perto por Monicelli e seu pai. *La Grande Guerra*, *I Compagni* e *L'Armata Brancaleone*, formam uma espécie de trilogia

³⁷ MICCICHÉ, Lino, *Op. Cit.*, p. 94.

³⁸ FIESCHI, Jean-André, *Le vampire et le prolétaire*. In *Cahiers du Cinema* – N. 75 - Juin, 1976.

sobre eventos históricos pelos quais passou a Itália. Os dois primeiros remontam eventos mais recentes que possivelmente estiveram próximos da realidade do cineasta.

1. Os eternos desconhecidos na Idade Média

Na edição de maio de 1966 da revista *Bianco e Nero* do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, há uma nota sobre *L'Armata Brancaleone* que o considera “um notável sucesso comercial”, acrescenta ainda:

Filmes e filmes se sucedem em ritmo acelerado, mas este é um daqueles que têm resistido e resistem mais tempo. Um filme popular, portanto, e ao mesmo tempo um filme que vai ao encontro das exigências e à simpatia de um público um tanto generoso para gastar de bom grado também mais de mil liras no preço do ingresso?³⁹

No *Cahiers du Cinema* de junho de 1966, outra breve nota:

L'Armata Brancaleone é, portanto, cinema de puro divertimento, que serve a uma caligrafia muitas vezes elegante e onde a própria vulgaridade é fruto de uma sábia dosagem: ao mesmo tempo uma forma de cinema popular com seus coquetismos ou ambições bastante originais (atenção inteligente ao arcaísmo da linguagem utilizada, por exemplo, ou minúcias dos figurinos e dos cenários, em breves palavras: um certo cuidado de autenticidade histórica) rendem mais atrativos que seus duplos da moda.⁴⁰

Em junho de 1967, na sessão CINEMA, de Salvyano C. de Paiva⁴¹, no *Correio da Manhã*, encontra-se uma coluna sobre *L'Armata Brancaleone*, dizia-se sobre esse filme:

Mais uma vez, como já em *I Compagni*/Os Companheiros, ressalta o cuidado do diretor Mario Monicelli em realizar uma constituição histórica fiel, seja através do ambiente escolhido, da indumentária, dos hábitos e costumes, do linguajar falado e escrito. Não já, evidentemente, um processo de reificação, de exaltação pura e simples

³⁹ GAMBETTI, Giacomo, *L'Armata Brancaleone*. In *Bianco e Nero*, Ano XXVII, No. 5, Maio de 1966, pp. 66-68.

⁴⁰ FIESCHI, Jean André, *Op. cit.* pp. 40-41.

⁴¹ Sobre Salvyano C. de Paiva, o crítico Paulo Emilio faz a seguinte referência: Li com viva curiosidade o artigo de Salvyano Cavalcanti de Paiva que, no *Cinema Italiano* (ref. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960*.) representa a corrente de idéias habitualmente apresentada como marxista,...). O crítico carioca está naturalmente em dia com as posições matizadas que constituem hoje a norma para os intelectuais situados nas esferas de influência comunista,...) O uso prolongado do cachimbo stalinista revela-se, porém, (...) quando define uma fita como nacional-popular, ou ainda ao sugerir que a música *ligeira* norte-americana foi um dos principais fatores do envenenamento e corrupção da juventude italiana. É sabido que as reações comunistas são bastante semelhantes às católicas, não só diante do *Jazz* mas igualmente do erotismo,...). Não tendo tido muitas oportunidades de ler trabalhos de Salvyano Cavalcanti de Paiva, mas trata-se evidentemente de um nome que é preciso levar em conta no panorama da crítica cinematográfica brasileira. EMÍLIO, Paulo, *Op. cit.* pp. 275-281.

dos objetos, pois a narrativa de Monicelli, admirável, é ainda o que os mais fogosos ou insensatos chamariam de “acadêmica”.⁴²

“*L’Armata Brancaleone*” aparece numa década em que a produção de filmes sobre Idade Média, na Itália tem uma média de 4 ou 5 filmes por ano; são ao todo 47 filmes sobre a Idade Média na década de 60⁴³. Através de uma construção estilizada da noção de Idade Média, o filme de Monicelli trata de temas sociais, criando analogias entre seu enredo e personagens e a situação contemporânea européia e mundial.

O cineasta não tem a intenção de reconstituir a Idade Média *ipsis literis*, mas cria uma visão pessoal, valendo-se de estereótipos do período medieval⁴⁴ para atingir um resultado cômico desmistificador da imagem heróica veiculada em filmes históricos italianos do período fascista. Assim sendo, “*L’Armata Brancaleone*” é cômico, ao utilizar-se do elemento grotesco como desconstrução do perfeccionismo formal almejado pelo romance de cavalaria medieval, alvo da paródia desse filme.

2. Personagens e Narrativa: dois elementos entrelaçados

Talvez o que exista de comum entre *L’Armata Brancaleone* e *Il Viaggio de Capitan Fracassa* (1990) de Ettore Scola seja a viagem de um grupo de comédicos populares italianos. Scola trata de uma refinada encenação de um teatro seiscentista e cortesão inspirada nas páginas do romance homônimo de T. Gautier⁴⁵. Mostra uma trupe de comediantes que parte da miséria em direção à Paris, e rumo para o afrancesamento da *commedia dell’arte*⁴⁶. Em *L’Armata Brancaleone*, esse percurso se desenvolve em direção

⁴² DE PAIVA, Salvyano C., *O Incrível Exército de Brancaleone*. In Correio da Manhã de 13/06/1967.

⁴³ BLEYS, Jean-Pierre, *Filmographie des films italiens sur le moyen-âge*. In Les Cahiers de la Cinematheque: Revue d’histoire du Cinema editée par l’Institut Jean Vigo, n° 42/43 (edição dupla): Le Moyen Age au cinema. pp. 157-164.

⁴⁴ Mitos conhecidos, como o da bravura e da galanteria dos cavaleiros, são postos de cabeça para baixo pela mera exposição debochada das situações. SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, *Op.cit.*, p. 92.

⁴⁵ MICCICHÈ, Lino, *Cinema Italiano: gli anni’ 60 e oltre*. Venezia: Marsilio Editori, 1998. p. 412.

⁴⁶ Mas é bem mais antiga essa ligação entre a comédia italiana e a francesa, remonta à criação da própria *commedia dell’arte*. Desde o século XVI, com efeito, as mais prestigiosas campanhas que ilustram esse estilo teatral costumavam ir representar para o rei da França, tradição instaurada por Catarina de Medicis, e agradavam tanto a corte, onde o italiano era língua familiar, quanto a um público menos nobre, graças à beleza do espetáculo. MEYER, Marlise. *Pirineus, Caiçaras...: da Commedia dell’Arte ao Bumba meu Boi*. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 1991. p. 28.

ao Sul da Itália, para a região conhecida como *Mezzogiorno*⁴⁷, é a própria marcha direção a uma zona miserável e abandonada.

O Sul da Itália, segundo a historiografia e o senso comum, sempre foi uma região considerada inferior, em relação ao Norte. É do sul da Itália que emigram alguns *zanni*⁴⁸ da *commedia dell'arte*, para serem servos nas cidades consideradas civilizadas do norte italiano. É de Nápoles que vêm *Pulcinella* e *Brighella*, o segundo provavelmente também é um emigrante de Nápoles⁴⁹, servos que prestam seus serviços nas cidades italianas da região norte. É do sul da Itália que emigram Rocco e seus irmãos para trabalhar em Milão, cidade industrial do norte italiana. Nesse filme de Luchino Visconti, com roteiro assinado por Suso Cecchi D'Amico, que também assina o roteiro de "*L'Armata Brancaleone*", fica clara a situação desses emigrantes do Sul.

O grupo teatral do filme de Ettore Scola também vaga em direção a uma região mais rica, em busca de oportunidades. O grupo cômico de *L'Armata Brancaleone*, não é assumido como tal, antes está mascarado de "Exército" e viaja em direção à *Puglia*, de onde prosseguirá em direção ao mar e, como se vê no segundo filme sobre Brancaleone, o alegre e barulhento⁵⁰ *Brancaleone alle crociate*⁵¹ (1970), a marcha em direção à Terra Santa revela-se como uma viagem em direção ao Oriente.

⁴⁷ O Sul da Itália pode ser definido como uma grande desagregação social. Os camponeses, que constituem a grande maioria da sua população, não têm nenhuma coesão entre si.(...) A sociedade meridional é um grande bloco agrário constituído por três estratos sociais: a grande massa camponesa, amorfa e desagregada; os intelectuais de pequena e média burguesia rural, os grandes proprietários de terra e os grandes intelectuais. Os camponeses meridionais estão em constante efervescência, mas, como massa são incapazes de dar uma expressão centralizada às suas aspirações e necessidades. O estrato médio dos intelectuais recebe da base camponesa os impulsos para sua atividade política e ideológica. Os grandes proprietários no campo político e os grandes intelectuais no campo ideológico centralizam e dominam, em última análise, todo este conjunto de manifestações. GRAMSCI, Antonio, *Op. cit.* p. 154.

⁴⁸ ZANNI: a origem desse que é o nome genérico dos criados é controvertida. A hipótese mais provável é a que faz derivar diretamente do prenome dos criados, sempre Zan, Zani, Zuan, Zuani, Zuane, ou Zanni, que são a transformação dialetal do norte da Itália para Giovanni, Gianni, ou Gian: Gian Cappella, Zan Gurgolo e assim por diante. Essa máscara também está ancorada à realidade daqueles tempos, e há uma suposta origem social e cultural para os criados serem de Bérnago. A pobreza e a falta de trabalho levavam os montanhese dos arredores de Bérnago a descer para as cidades em busca de fortuna; ali se adaptavam aos trabalhos mais pesados e cansativos, como os de carregador em geral, ou de "carregador de cestas", nos mercados. Parece que eles haviam conseguido monopolizar esse tipo de trabalho nos portos de Gênova e Veneza. A população dessas cidades, vendo seu trabalho ameaçado pela presença dos "forasteiros", reagiu com hostilidade e zombaria, comportamento que teria se refletido em composições e representações satíricas. SCALA, Flaminio, *A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. São Paulo: Editora Iluminuras/FAPESP, 2003. p. 25.

⁴⁹ Como *Arlecchino*, *Brighella* é de Bérnago, mas há uma pequena dúvida que ele é recém emigrado de Nápoles, onde ele ainda está onipresente, para sua descendência infestando todas as estações de trem e portos marítimos do sul. DUCHARTRE, Pierre Louis, *The Italian Comedy*. New York: Dover, 1966. Pg. 161.

⁵⁰ MICCICHÉ, Lino, *Op.cit.*, p. 337.

No segundo filme centrado em Brancalone, é importante o encontro do cavaleiro com a personificação da Morte. Essa alegoria persegue o cavaleiro durante a jornada, talvez satirizasse O Sétimo Selo (*“Det Sjunde Inseglet – 1957*) de Ingmar Bergman. No entanto, a Morte não consegue destruir o cavaleiro que, durante uma luta, é salvo pela jovem bruxa Tiburzia. Ela se coloca entre Brancalone e a lâmina da foice empunhada pela Morte, salvando o cavaleiro. A bruxa talvez represente a magia que eterniza a imagem do cavaleiro, diferenciando-o de Antonius Block, o cavaleiro de Bergman, levado pela Morte ao lado de sua família e amigos.

O fato de Brancalone não morrer no final do segundo filme indica um desejo de continuar a série sobre o cavaleiro. Se for levada em conta a relação dos dois filme com o Dom Quixote, que também se compõe de duas partes, pode-se arriscar que os dois filmes de Brancalone, além de terem esta ligação com o romance de Cervantes, tratam de sua própria natureza cinematográfica, assim como o Dom Quixote é um livro que trata de livros, onde a narrativa escrita constrói imagens. Essa presença da referência à natureza da narrativa fílmica nos filmes sobre Brancalone, estariam, sobretudo quando, no segundo filme, o cavaleiro, ao ser salvo por uma bruxa, estaria sendo salvo pela magia da ficção cinematográfica, e pela narrativa construída sobre um mundo manipulado de imagens, sons e vozes que dispensa a presença de documentos escritos.

No segundo filme, *Brancalone alle crociate*, há uma referência ao livro quando as personagens entram numa gruta obscura para consultar um ermitão, cercado de grandes livros empoeirados. A única cena que se refere à leitura, é quando a personagem

⁵¹ a epopéia picaresca de Brancalone e seus companheiros, que evoca toda uma série de aspectos religiosos e sociais da Idade Média, demolidos pela força corrosiva do rir dos tabus e dos valores tradicionais.(...) O enredo é simples: uma marcha isolada de uma tropa de peregrinos em rota para Jerusalém, o cavaleiro Brancalone de Norcia e quatro companheiros (um pastor, um cego, um estropeado/aleijado, um grande viajante mercador) fazem uma série de conflitos: Brancalone salva um bebê, filho de Bohémond, rei da Sicília das mãos de Thors, mercenário alemão a serviço de Turone irmão desviado/afastado; depois os viajantes, acompanhados de Thorz, encontram sucessivamente um grande pecador que se mortifica para expiar um crime abominável, uma jovem bruxa que Brancalone salva de ser queimada, um leproso, que se revela mais tarde ser na realidade Berthe, uma bela princesa disfarçada para escapar dos perigos da viagem, dois papas que se excomungam mutuamente, cada um acusa o outro de antipapa, um santo escritor primoroso chamado Colombin, enfim. Chegando à Terra Santa, Brancalone, com o grupo engrossado pela bruxa, de um anão e de um falso leproso, entrega seu bebê Childéric à seu pai, o rei Bohémond, que em andamento com o sítio de Jerusalém. Um torneio onde se afrontam cinco campeões cristãos e cinco campeões sarracenos (um entre eles e o tratante Turone) querem a vitória final de Brancalone, mas ele escapa no último momento, por causa do ciúme de Tiburzia, a bruxa, furiosa por ele preferir a princesa Berthe. Brancalone afronta a morte em duelo, mas é salvo por Tiburzia que morre em seu lugar. SIGAL, Pierre André, *Brancalone s'en va-t-aux croisades: satire d'un moyen âge cinventionnel*. In *Les Cahiers dela Cinematheque*, N. 42/43 ETE 1985.70F – *Le Moyen au cinema*. p. 152.

Abacuc lê o pergaminho que guia o Exército de Brancalone para seu objetivo central: A Conquista de Aurocastro.

Em "*L'Armata Brancalone*" (1965/66) Monicelli recupera, ao lado de Suso Cecchi D'Amico, Age e Scarpelli, a temática de *I Soliti Ignoti*. Aborda de novo um grupo à margem da sociedade italiana. Desta vez da Idade Média 'italiana'. Continua sua experiência de propor reflexões sobre situações e personagens do lumpemproleariado, que vivem nas bordas da sociedade, por meio da comédia. Nesse filme, reconstrói uma Itália medieval maltrapilha, abandonada, e achincalha a instituição militar, um exército clandestino e sem nenhuma consciência de sua insignificância, que parte em busca de um feudo. É possível associar esse exército incompetente ao exército italiano⁵² da II Guerra, comandado pelo *Duce*, que estaria sendo satirizado na figura de Brancalone.⁵³

Esses elementos críticos em suas comédias renovam o gênero na cinematografia italiana, sem perder suas características e remontam a uma tradição do gênero cômico. Em suas entrevistas, Monicelli freqüentemente refere-se à *commedia dell'arte* como fonte do que seria a *commedia all'italiana* cinematográfica herdeira dos palcos teatrais mais populares na Itália. Aí a *commedia dell'arte* possuía um traço de crítica social, ao construir personagens a partir de suas origens sociais e geográficas, além de tratar de modo cômico de assuntos que poderiam ser tomados como sérios, como a fome, a morte e outras dificuldades causadas pela desigualdade social. O embate entre os diversos níveis sociais e dialetos presentes na *commedia dell'arte*, dentro de uma ingenuidade e simplicidade, desafiava o instituído, mostrando padrões, empregados e amantes de forma caricatural.

A criação de personagens em "*L'Armata Brancalone*", assim como em outros filmes de Monicelli, é fundamental. Isto também remonta à tradição teatral popular da *Commedia dell'Arte*. Monicelli parte da criação de suas personagens para chegar às situações que compõem os roteiros. Também existe uma preocupação do diretor em utilizar

⁵² Na verdade a Alemanha cruzou de fato o Mediterrâneo para a África, quando parece que sua aliada Itália, ainda mais decepcionante como poder militar na Segunda Guerra Mundial que a Áustria-Hungria na Primeira, ia ser inteiramente expulsa de seu império africano pelos britânicos, que lutavam a partir de sua base principal no Egito. HOBBSAWN, Erich, *Op. cit.*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 46.

⁵³ Mussolini tinha sempre sonhado em ser um comandante vitorioso de uma grande guerra, tanto que havia dito aos seus colaboradores: "Se haverá guerra...é entendido que eu não ficarei em Roma. Montarei o cavalo e estarei no meu posto de comando." Quando a guerra foi declarada não hesitou em acrescentar às suas numerosas responsabilidades aquela de comandante supremo das operações militares. Assim além de Ter um exército mal armado e mal treinado a Itália teve também uma forte carência de organização e de ciência militar.. Mussolini esperando sentar-se à mesa da paz com alguns sucessos, pensou em fazer uma guerra "paralela" à da Alemanha, com suas próprias forças e seus próprios objetivos, mas as várias operações militares forma muito mal. PECCIANI, Maria Cristina, *Op. cit.* p. 112.

enquadramentos nos quais os grupos de personagens, como grupos sociais que lutam para conquistar objetivos maiores do que eles, levando-os a falharem, criando a imagem de anti-heróis. Essas comédias, logo, acabam com finais nem sempre felizes.

O Exército de Brancalone é formado um grupo de bufões⁵⁴ que evolui num jogo encenado em cada local por onde passa, com uma linguagem improvisada e dialetal, de onde os roteiristas Age e Sacarpelli adaptaram o seu gosto de deformar as palavras: uma complicada mistura de latim macarrônico e pré-vulgar inventado, realmente difícil de entender⁵⁵. A criação de um dialeto macarrônico, segundo Monicelli, é uma reconstrução do hebraico do gueto de Roma, um dos mais antigos, onde, porém não se fala *yidish*. Os hebreus romanos falam uma linguagem mista de romanesco, latim e quem sabe, alguma outra coisa⁵⁶. Um idioma híbrido, criado para o filme sem compromisso com a reprodução histórica literal, mas com a construção de uma fidelidade atmosférica relacionada à Idade Média da Península Itálica. A criação desse simulacro lingüístico ficcional para o filme de Monicelli recupera a diversidade dialetal das máscaras⁵⁷ da *Commedia dell'Arte*.

Essa elaboração de personagens tipificadas e a construção de uma narrativa ocorrem em uma sucessão de incidentes ocorridos durante a marcha de Brancalone e sua trupe e isto constitui o fio narrativo do filme. Esse fio, em vez de fluir veloz se afrouxa e é interrompido, dando a impressão de construir uma rede de itinerários, obstáculos, perseguições, enganos, duelos e torneios⁵⁸, ameaçando constantemente o percurso inicial da viagem rumo ao feudo de Aurocastro.

As relações entre as criações teatrais e literárias e esse filme de Monicelli possibilitam interpretar o filme a partir de dois nexos importantes: 1) a elaboração de personagens fortemente construídas a partir de suas características sociais e sua aparência

⁵⁴ Os bufões e bobos são as personagens da cultura cômica da Idade Média.(...)Os bufões e bobos(...)não eram atores que desempenhavam seu papel no palco(...)eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *Op. cit.* p. 7.

⁵⁵ AMICO, Masolino, *Op. cit.* P.147.

⁵⁶ SABATINI, Mariano e MAERINI, Oriana. *Op. cit.* Pg. 28.

⁵⁷ As máscaras e as personagens da *Commedia dell'Arte* representam e satirizam as principais componentes da sociedade italiana da época, e os diversos dialetos ou falas com expressões dialetais refletem essa "atualidade" que há de ter sido central para o efeito cômico junto ao público. Segundo Pandolfi, "as máscaras reproduziam as características que os italianos atribuíam a cada região do país: o mercador da República de Veneza, o carregador de Bérgamo, o pedante de Bolonha, o apaixonado toscano, o capitão espanhol ou italiano, ou napolitano [...] Assim a representação da *Commedia dell'Arte* fornece um quadro completo das classes e das regiões italianas [...]". SCALA, Flaminio, *A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. São Paulo: Editora Iluminuras/FAPESP, 2003. p. 22.

⁵⁸ Ítalo Calvino, *O Cavaleiro Inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 99.

exterior, deixando em segundo plano seus conflitos interiores; 2) sua estrutura narrativa forjada sobre um roteiro de episódios aparentemente autônomos entre si e que, no entanto, conferem ao filme uma linearidade tênue alicerçada na jornada do grupo em direção à Puglia.

Há um diálogo entre essas personagens e a narrativa fílmica, que os entrelaça. Dessa forma, as personagens podem existir antes da elaboração do roteiro e este ser construído a partir de suas características. O roteiro pode ter sua forma já estruturada, enquanto seqüência narrativa e, por sua vez, as personagens serem construídas no desenrolar das cenas.

Assim indico as personagens, com seus atributos e funções⁵⁹ dentro da narrativa fílmica, desmembrado as seqüências de acontecimentos⁶⁰ que engendram os episódios constituintes da narrativa que compõe, ao fim e ao cabo, o roteiro como um todo.

2.1. Análise das personagens e da narrativa

No plano das personagens, enfatizo os atributos das personagens, em três rubricas fundamentais: aparência e nomenclatura, particularidades de entrada em cena e *habitat* baseado no estudo realizado por Vladimir Propp sobre a Morfologia do Conto Maravilhoso⁶¹.

No roteiro, isolo os episódios constituintes do filme, utilizando conceitualmente o ponto de vista metodológico da Morfologia do Conto Maravilhoso:

Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um plano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W^o) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F) a obtenção do objeto procurado ou, de modo mais geral, a reparação do dano (K), o salvamento da

⁵⁹ Entendemos por atributos o conjunto das qualidades externas dos personagens: idade, sexo, situação, aspecto exterior com suas particularidades. Estes atributos proporcionam ao conto colorido, beleza e encanto.(...) Mas no conto, como vimos, um personagem pode facilmente tomar lugar de outro. Essas trocas têm suas próprias causas, por vezes muito complexas. A vida real cria sempre figuras novas brilhantes, coloridas que se sobrepõem aos personagens imaginários; o conto sofre a influência da realidade histórica contemporânea, do *epos* dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos como das crenças populares locais. O conto guarda em seu seio traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos da antigüidade. Pouco a pouco, o conto vai sofrendo uma metamorfose, e suas transformações também estão sujeitas a determinadas leis. PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. p. 81.

⁶⁰ ELIAS, Norbert, *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. pp. 15-16.

⁶¹ PROPP, Vladimir, *Op. cit.* pp.81-82.

perseguição (Rs), etc. A este desenvolvimento damos o nome de SEQUÊNCIA. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova sequência. Um conto pode compreender várias sequências e quando se analisa um texto deve-se determinar, em primeiro lugar, de quantas sequências esses textos se compõem.⁶²

Logo esta noção de sequência não se restringe apenas a acontecimento. Substituindo conto de magia por narrativa fílmica, a idéia é analisar as várias “sequências” do enredo de *L'Armata Brancaleone*, definindo a cada novo dano ou prejuízo, a cada nova necessidade, o início de uma nova sequência⁶³ que se segue à anterior, que será chamada de “episódio”. Colocar lado a lado os episódios fílmicos é um procedimento apenas análogo aos romances de cavalaria, em sua estrutura. Dessa maneira pode-se pensar que os episódios/aventuras cavaleirescas são semelhantes.

Para Propp, os contos maravilhosos possuem uma particularidade: as partes constituintes de um conto podem ser transportadas para outro sem nenhuma alteração⁶⁴, o que o autor chama de lei da permutabilidade⁶⁵. A partir disso haveria uma relação do conto maravilhoso com o romance de cavalaria, devido à elaboração da narrativa cavaleiresca efetivar-se a partir da transposição de personagens e ações de um gênero para o outro.

Um episódio de *Lancelot, o Cavaleiro da Charrete* de Chrétien de Troyes⁶⁶ poderia ser transposto para uma outra narrativa de cavalaria, com um outro cavaleiro, Brancaleone, por exemplo, executando as ações que compõem aquele determinado episódio do “romance”. Assim, selecionando diversos episódios de diversas narrativas desse topos da linguagem, com personagens variados e distribuindo-os numa sequência elaborada dentro de um determinado lugar enunciativo, seria possível elaborar uma outra narrativa cavaleiresca assemelhada com a primeira.

O roteiro do filme de Monicelli pode ser lido como uma sequência de episódios. Essa narrativa ordena-se por acontecimentos que, independente de sua duração, se tornam puntiformes, ligados por segmentos retilíneos, num desenho em zigzagues que corresponde a um movimento ininterrupto⁶⁷. A narrativa das aventuras se dá como uma

⁶² PROPP, Vladimir, *Op. Cit.*. Pg. 85.

⁶³ Uma sequência pode vir imediatamente após a outra, mas também podem aparecer entrelaçadas, como se se detivessem para permitir que outra sequência se intercale. Isolar uma sequência nem sempre é fácil, mas sempre é possível fazê-lo com absoluta precisão. PROPP, Vladimir, *Op. Cit.*.Pg. 85.

⁶⁴ PROPP, Vladimir, *Op. cit.*. p. 16.

⁶⁵ *Idem ibid.*

⁶⁶ TROYES, Chrétien, *Op. cit.* pp. 119-197.

⁶⁷ Calvino, Ítalo, *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 48.

feira de episódios unidos, de modo um tanto frouxa pelo fio condutor da marcha do Exército, isto é, o enredo de aventuras em engendra o romance de cavalaria⁶⁸. Segundo Mihail Bakhtin, os heróis dos romances de cavalaria da Idade Média saem para a estrada, onde, via de regra, todos os acontecimentos se desenrolam ou estão concentrados⁶⁹. Essa ordem narrativa pode se encontrar no filme de Monicelli. Pois, apesar da constante reafirmação do objetivo principal do Exército de Brancalione, os episódios nos quais os protagonistas se envolvem adquirem uma intensidade que desvia as atenções da linha central da ação, fazendo com que ela fique tênue e esses episódios superam a linearidade do filme e dão a impressão da autonomia dos episódios entre si. Essa relação frouxa entre os episódios é obtida através da montagem coerente, porém nem sempre compromissada com a linearidade. Tudo no filme flui de um episódio para o seguinte, onde a lógica se constrói dentro da idéia de que os episódios, à primeira vista independentes entre si, poderiam ser organizados de diversas maneiras sem prejuízo do encadeamento cinedramático.

Apesar da narrativa fílmica, como um todo, ser necessária para uma recepção mais satisfatória do filme, cada um dos episódios poderia ser destacado do conjunto e estudado isoladamente⁷⁰. É interessante, portanto, delimitar cada episódio a fim de localizar a noção de começo e fim deles. Pode-se entender que a composição e ordenação das seqüências formam um episódio⁷¹. Assim, é possível que o roteiro de um filme seja uma composição e ordenação dos episódios, para descrever e exaurir, com equilíbrio e clareza de sucessões lógicas e temporais⁷² a narrativa fílmica.

Segundo Erich Auerbach, o termo aventura refere-se ao romance de cavalaria cortês medieval; uma forma extremamente peculiar e estranha de acontecimento, criada pela cultura cortesã⁷³. Um episódio no qual o cavaleiro é colocado constantemente à prova, de maneira voluntária e incessantemente renovada para que a imagem do cavaleiro andante seja conservada. O cavaleiro é jogado para além dos limites do mundo conhecido, em paragens ignotas e longínquas. Portanto procurarei utilizar a noção de aventura de Auerbach para recortar o episódio. A diferença em relação aos romances de cavalaria

⁶⁸ Calvino, Ítalo, 1993a. p. 101.

⁶⁹ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. São Paulo: Editora UNESP; Editora Hucitec, 1988. p. 350.

⁷⁰ PROPP, Vladimir, *Op. cit.*, p. 18.

⁷¹ ARISTARCO, Guido, *História das Teorias do Cinema - II Volume*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1963. Pg. 86.

⁷² *Idem ibid.*

⁷³ AUERBACH, Erich, *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994. Pg. 117.

medievais é que as aventuras de Brancalone, como as de Dom Quixote, têm seu início, porém seu meio sempre leva a um desenlace fracassado e cômico. Todas as aventuras de Brancalone terminam em desastre. Mesmo sua conquista final da cidade de Aurocastro não é bem sucedida o que permite um final aberto, como se a história de Brancalone não terminasse ali. Esses insucessos de Brancalone e seu Exército não estancam a marcha dessa gente que padece com suas derrotas, todavia se recupera a partir de motivação, muitas vezes inesperada, insólita ou insignificante, que leva o bando a retomar sua jornada. O caminho percorrido pelo Exército de Brancalone, diferencia-se dos contos maravilhosos e também dos caminhos fantásticos dos cavaleiros cortesies medievais. Não ultrapassa os limites do geograficamente conhecido, não tem perigos sobrenaturais, ameaçadores e originados na ação de deuses, espíritos, demônios ou outras forças mágicas. Brancalone e seus companheiros deparam-se com obstáculos materiais e dificuldades prosaicas. A coragem do Exército de Brancalone existe, pois os obstáculos são superados. Não vencidos, mas esquecidos no instante em que uma nova possibilidade de continuar a marcha se apresenta, mesmo que essa motivação não esteja ligada à conquista final de Aurocastro.

III – *L'Armata Brancaleone*: uma comédia cinematográfica de cavalaria

Melhor seria, para ajudar-me a narrar,
se me desenhasse um mapa dos lugares,
com a suave terra da França,
e a orgulhosa Bretanha, e o canal da Inglaterra,
cheio de vagalhões negros e lá em cima a alta Escócia,
e aqui embaixo os ásperos Pirineus
e a Espanha ainda em mãos infiéis,
e a África mãe de serpentes.
Depois com flechas e com cruzinhas
e com números podia assinalar
o caminho deste ou daquele herói.

Ítalo Calvino

Abertura: a história contada antes do começo

A presença de elementos teatrais no conteúdo filmico é introduzida logo na animação¹ da abertura do filme que se refere provavelmente à *Opera dei Pupi*. Essa expressão teatral popular siciliana, é feita por marionetes manipuladas de cima com varetas metálicas².

A animação de dois minutos, com créditos iniciais, aponta os movimentos e a aparência das personagens que são como marionetes. Personagens planas, portanto tipificadas³ que, de certa maneira correspondem a uma bidimensionalidade que abole a perspectiva, querendo provavelmente enfatizar sua medievalidade. A movimentação das

¹ Utiliza-se esse termo para designar formas de cinema nas quais o movimento aparente é produzido de maneira diferente da simples tomada de cena analógica. A técnica mais freqüente consiste em fotografar, um por um, desenhos cujo encadeamento produzirá automaticamente a impressão de movimento, em virtude do “efeito phi”. O grande problema da indústria do “desenho animado” foi tornar esses encadeamentos tão maleáveis quanto os do cinema “fotográfico”, em uma perspectiva fundamentalmente realista. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003. p. 18.

² In www.monteuve.com/monteuve.html, capturado em 25/04/2001.

³ Tipos sempre povoaram a comédia. Os tipos opõem-se aos indivíduos. Enquanto estes têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas. (...) Do tipo tem-se uma imagem projetada, vícios, trejeitos, atitudes, deformações. Mas como nos diz Eric Bentley, *são muitas as pessoas tão ocupadas em falatórios sobre indivíduos que nem percebem o que se pode fazer com tipos*. E todo o teatro popular, em especial a revista, trabalha fundamentalmente com tipos. VENEZIANO, Neyde, *O Teatro de Revista no Brasil*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. pp. 120-121.

figuras expostas nessa animação inicial reforça sua aparência desumanizada, de modo que, ao relacionar tais figuras animadas com as personagens do filme, torna-se possível atribuir a estas últimas características de bonecos manipuláveis, com movimentos mecânicos, construídas a partir de gestualidades externas, o que lhes confere comicidade.

Esse fragmento animado adianta o conteúdo da obra: os episódios de Aquilante, o cavalo rebelde de Brancaleone, as donzelas, as sangrentas lutas entre os cavaleiros, as peregrinações à Terra Santa, a conquista da roca de Aurocastro. No final do filme, uma outra animação do mesmo estilo, mostra uma travessia pelo mar, num barco, onde podem ser identificadas as personagens do filme, principalmente Brancaleone e o beato Zenone. Essa travessia anunciaria a continuação da jornada de Brancaleone e seu Exército em direção à Jerusalém – o argumento do filme *Brancaleone alle Crociate*.

Do tema musical, inserido na trilha sonora composta por Carlos Rustichelli, que se repetirá em diferentes modulações no decorrer do filme, destaca-se o refrão: “*Branca, Branca, Branca, Leon, Leon, Leon!*” que funciona como um grito de guerra, convocando à marcha e, quando associado à imagem de um Exército arrebatado, que segue desordenadamente e com pouquíssimos componentes, resulta numa situação paradoxal e cômica. Esse grito de guerra, com forte valorização do refrão: “*Branca, Branca, Branca! Leon, Leon, Leon!*” pode ser uma referência paródica⁴ à Leon Trotsky e à sua tese da guerra de movimento permanente.⁵ Uma referência paródica ambígua na medida em que tanto satiriza, quanto tenta recuperar a imagem de um exército “revolucionário” que marcha em busca de uma utopia.

O colorido do “teatro de marionetes” desenhado, no prólogo do filme, unido à trilha sonora, cria uma predisposição à comédia que será apresentada.

⁴ A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze, 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. HUTCHEON, Linda, *Op. Cit.*, p. 54.

⁵ “Deveria-se examinar se a famosa teoria de Bronstein (Trotsky) sobre o caráter *permanente* do movimento não é o reflexo político da teoria da guerra manobrada (lembrar as observações do general Krasnov), em última instância, o reflexo das condições gerais econômicas-culturais e sociais em um país cuja estrutura de vida nacional é embrionária e frouxa e não pode se tornar ‘trincheira e fortaleza’(...)” (Gramsci, Cadernos do Cárcere II, 865-866). As temáticas desta densa passagem são, metodológica e teoricamente, centrais para a reflexão gramsciana. (...) Em segundo lugar, Gramsci critica a tese da “guerra de movimento permanente” defendida por Trotsky, por ser inadequada para as sociedades ocidentais. STACCONE, Giuseppe, *Gramsci – 100 anos – Revolução e Política*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1990. pp. 94-95.

Episódio 1. O Assalto à Vila

O filme começa num plano seqüência em contraluz no qual dois salteadores, à sombra de uma ruína de aqueduto romano, descem por cordas, chegando ao chão. Sob uma voz de comando ininteligível, juntam-se a um outro grupo de invasores primitivamente caracterizados. Depois, numa panorâmica⁶ em plano geral, eles correm silenciosamente ao longo da margem de um córrego, acompanhados por um homem a cavalo, em direção à ruína de uma muralha.

Após um corte seco⁷, a próxima seqüência mostra, em um fluxo de imagens justapostas, uma tempestade de homens a pé e a cavalo, saqueando um vilarejo, cujos habitantes estavam dormindo. Esta horda ataca de maneira desordenada, invade as casas, estupra as mulheres, rouba mantimentos, ataca os animais domésticos, devora pintos vivos no galinheiro e luta com os moradores do vilarejo de modo violento. Nessa série de imagens, são incluídos planos de amputação de braço, espadas sendo traspassadas, perseguição das mulheres. Não há diálogos inteligíveis, apenas gritos de ordem, um alarido que permeia toda a seqüência, o som do bater de lanças, dos golpes de espadas, foices e outras armas brancas variadas, o relinchar e a batida de cascos dos cavalos que, unidos a imagens grosseiras e inóspitas, estabelecem uma atmosfera de tumulto e barbárie, mergulhada em uma série de planos curtos que chegam a lembrar o ritmo de algumas cenas de batalha de filmes de *bang-bang*⁸, onde a valorização da ação estabelece a atmosfera.

⁶ (...) a *panorâmica* é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo. AUMONT, Jacques, *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995. p. 39.

⁷ Chama-se de corte seco a passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* seja marcado por um efeito de ritmo ou por uma trucagem. Christian Metz salienta, em seu modelo de “grande sintagmática”, que se o corte seco intervém no interior de um segmento autônomo (uma seqüência de planos), ele não tem valor de pontuação; mas tem esse valor quando está situado entre dois segmentos. Quando não comporta efeito ótico materializado, como uma fusão, por exemplo, ele é que qualifica de “pontuação branca”. O corte seco intervém na “montagem seca”, que compreende duas variantes principais, a “montagem seca comum”, que pode ser marcada pelo ritmo, e a “montagem seca com efeito”, quando a passagem de um segmento a outro se efetua por ruptura brutal(...). AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 66.

⁸ Por quanto em 1963 e nos anos precedentes já haviam sido realizados alguns filmes sobre West (Leone da também um número preciso:25), foi só depois de Setembro de 1964 que o fenômeno tem início quando estreiam na tela, impondo-se como a maior arrecadação da temporada 1964-1965, *Per un pugno di dollari*, de Sergio Leone. O enorme, imediato e imprevisível sucesso do filme (...) desencadeou uma verdadeira e própria corrida ao “*makaroni*” ou “*spaghetti western*” (como são conhecidos no exterior) pelo qual com o passar dos meses, se arriscaram com vários sucessos não apenas quase todos os profissionais do cinema italiano, mas até mesmo nomes “respeitáveis” como Carlo Lizzani, Florestano Vancini, Tinto Brass, Damiano Damiani(...) enquanto outros, como Bernardo Bertolucci, se limitaram a escrever encenações e outros ainda, como Pier Paolo Pasolini, participaram de tiroteios gerais como atores. Também em quase todos os “*western*” itálicos, um pouco por costume, um pouco por pudor, um pouco para maquiar melhor o produto, os nomes dos produtores, diretores, técnicos e atores vieram americanizados ou com divertidas “traduções” dos nomes, ou

Na continuação da sequência um grande plano geral⁹ estabelece o fim do conflito, mostrando a desolação do vilarejo, sugerindo um lugar ermo, onde os sobreviventes, ao som do choro de uma criança, espoliam os cadáveres e colocam-nos em uma carroça.

Trata-se de uma sequência de 24 planos, na qual o grotesco desfila diante da câmera, em expressões fortes e violentas, em que o cômico não é tão presente, a não ser em planos específicos, como o do homem que devora pintos num galinheiro (fig. 1). O grotesco se mostra na combinação de imagens de eventos, onde a estupidez e a rudeza se associam. Logo no início do filme a câmera mostra situações que aproxima o homem de sua relação inseparável com sua animalidade. Em meio a toda uma engrenagem grotesca, eleva-se o aspecto caricatural de uma batalha, que revela a dissolução do homem no mundo natural¹⁰ que o envolve e o mergulha na terra. Essa aproximação entre homem e natureza conduz a uma estranheza, que pode provocar o riso e mesmo o espanto, visto que as imagens na sequência são de ferocidade e brutalidade.



Figura 1

com invenções fantasiosas. Por exemplo: Sergio Leone (Bob Robertson), Carlo Lizzani (Lee Beaver) e Florestano Vancini (Stan Vance), entre outros de uma longa lista. MICCICHÉ, Lino, *Cinema Italiano: gli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio Editori, 1998. p. 138.

⁹ Plano geral: Em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação. XAVIER, Ismail, *O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 19.

¹⁰ AUERBACH, Erich, *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 236 – 239.

A seqüência procura ser realista, as personagens nela inseridas pretendem uma realidade medieval, em sua existência viva e quotidiana, sugerem um local limitado e provinciano. A profusão de elementos em movimento no campo fílmico aliada a uma permeabilidade entre as imagens, imprime um realismo, no qual elementos grotescos ditam a textura das imagens. O ser humano do filme está permeável ao ambiente que o cerca. O humano se mistura ao animal, não apenas na aparência grotesca das figuras ali mostradas, mas no seu contato com os próprios animais em cena e com toda a matéria orgânica que envolve a seqüência. Uma permeabilidade entre os elementos materiais componentes dos ambientes físicos nos quais se passam as ações do filme.

Pode-se entender como elementos materiais que interagem entre si no decorrer do filme, aqueles elementos da natureza que podem causar transformações na cultura da higiene de um grupo social, quer seja no corpo de cada indivíduo, quer seja no corpo coletivo, que partilha de uma materialidade comum em suas atividades sociais. Podemos exemplificar alguns elementos materiais que causariam estas transformações, dividindo-as em duas categorias: uma delas seriam secreções e excrementos produzidos pelo corpo humano e dos animais – o sangue, o suor, a saliva, o sangue, a urina, as fezes, o esperma e a secreção vaginal; e numa outra categoria as matérias da natureza compostas por elementos vegetais e minerais isoladamente ou o resultado de suas combinações ou misturas, assim exemplificamos a água, a terra, o ar e o fogo e suas combinações a lama, a fumaça e, os alimentos produzidos a partir de vegetais, animais e minerais, bem como seus resíduos, suas sobras, o lixo alimentar.

A compreensão/percepção dessa permeabilidade presente como construção de uma noção do medieval, nessa primeira seqüência do filme, leva a uma sensação de alteridade em relação à nossa cultura contemporânea ocidental higienizada. Dessa maneira há uma tendência em:

valorizar tudo o que a civilização medieval tem de primitivo e a fazer luz sobre essas estruturas primitivas na organização da vida material, da vida biológica e da vida mental. Em tais sociedades, a dependência em relação à natureza e à fisiologia é grande. Os regimes alimentares e o estado sanitário - quero dizer, o regime das doenças - têm nelas mais peso que nas sociedades mais modernas.¹¹

¹¹ LE GOFF, Jacques, *A Civilização do Ocidente Medieval*. Lisboa: Estampa, 1983/84, p. 20

Essa sequência inicial estabelece, através dessa constituição de imagens grotescas, a realidade medieval na qual se desenrolará a narrativa filmica. Também o excesso de movimentos, no ritmo acelerado das ações e do fluxo de imagens, fundidos entre si com a valorização dos elementos naturais, desequilibram a impermeabilidade da ficção medieval do romance cortês, na qual o elemento humano está separado dessa materialidade e colocado numa ambientação limpa. Há planos em que essa permeabilidade se manifesta claramente: a tina de fezes; o braço decepado; a chuva de penas no interior de um celeiro invadido; a mulher jogada no silo de farinha; a mulher que cai no lago perseguida por um homem.

Nessa sequência do filme de Monicelli, as situações de flexibilidade entre corpo humano e o ambiente pode ser entendida como elemento que estabelece o teor físico das imagens. Elas encontram uma aspereza em sua composição, sendo uma das responsáveis por criar a noção de medievalidade, mais que isto, o homem medieval, reconstruído no filme, está totalmente permeável às matérias que o envolvem e integrado a elas. Nessa sequência, o elemento humano, permeável ao ambiente, não encontra bloqueios artificiais, separando-o de sua organicidade.

1.1. A Formação do Exército

Nesse episódio também aparece que os três aventureiros, que sobrevivem à invasão bárbara do vilarejo se tornam os fundadores do Exército de Brancaleone. Contrapõem-se a esses três tipos ligados entre si pela cumplicidade do roubo e sua própria vítima, isto é, o cavaleiro Arnulfo-Mão-de-Ferro. Ao espoliarem o cavaleiro de suas roupas e apetrechos pessoais, os três, involuntariamente, se apossam do pergaminho que documenta a propriedade do feudo de Aurocastro, o mote para a formação do exército e o início da viagem em direção à Puglia.

São quatro personagens que se destacam numa sequência onde a necessidade de diálogos inteligíveis é pouca. Do caos instaurado pela luta entre invasores e atacados, destacam-se sutilmente quatro personagens: um homem gordo e um menino, que se escondem da confusão, mergulhando numa grande tina; um dos invasores que sobrevive ao ataque de Arnulfo-Mão-de-Ferro e o próprio cavaleiro que, ao entrar em cena, dispersa a tribo invasora do vilarejo.

1.2. Pécoro, Taccone e Mangoldo

O homem gordo que tem sua primeira aparição no filme dentro de uma tina é Pécoro. Ao seu lado está Taccone, um menino que se junta a ele no interior da tina, onde se escondem e assistem à batalha travada na sua aldeia. Esta dupla representa, segundo Giampaolo Dossena:

o mito habitante do campo, aqueles colonos(...)cuja simplicidade e inocência são exaltadas em concurso por todos os escritores antigos, tornaram-se para as gerações da Idade Média os malvados vilões cheios de toda malícia, de todo vitupério contra os quais tudo é lícito, por que para esses nada existe de sagrado, de venerando?¹²

Traduzido do italiano, *pecoro* significa “carneiro”, “bobo”. Sua origem camponesa, sua aparência rude e sempre manchada de marrom, seu vasto bigode, sua careca, sua indumentária despojada que deixa quase sempre uma enorme barriga à mostra, sua atitude passiva em relação aos objetos que se lhe apresentam, as próprias circunstâncias nas quais é apresentado, quando já aparece mergulhado num barril de fezes (devido ao comentário que Taccone faz sobre o mal-cheiro no local), exalam o grotesco e contaminam os que estão ao seu redor.

Pécoro representa, provavelmente, o habitante sem nenhuma consciência de um Império Romano destruído, um camponês, que habita um vilarejo atacado por bárbaros e é levado, por força das circunstâncias a abandonar sua terra para sempre. Vendo sua terra destruída, Pécoro não hesita em acompanhar o grupo que vai se tornar o Exército de Brancaleone. No entanto, Pécoro possui uma simplicidade e inocência que não o deixa perceber exatamente para onde está sendo levado e acaba participando das transgressões, ao dividir o espólio de Arnulfo-Mão-de-Ferro, e unir-se à matilha que pretende apossar-se do dito feudo.

No decorrer do filme, a ação de Pécoro é a de acompanhar o exército, devido à sua atitude passiva em relação aos eventos que experiencia. É importante notar que, apesar disso, pode-se atribuir a Pécoro a primeira mobilização para a formação do Exército,

¹²CROCE, Giulio Cesare, *Bertoldo e Bertoldino con il Cacasenno di Adriano Banchieri – a cura di DOSSENA, Giampaolo*. Milano: Feltrinelli Editore, 1965. Na filmografia de Monicelli há um título Bertoldo, Betoldino e Cacasenno de 1984.

identificando-a na sequência da invasão, quando imerso na tina de fezes¹³ ele a divide com um menino, chamado Taccone.

Taccone possui uma função coadjuvante e silenciosa na constituição do exército. No entanto, sua presença indica, além dos atributos de inocência e simplicidade do habitante da Itália, também uma crítica à presença de crianças como soldados na frente de batalha. Taccone pode ser considerado, o escudeiro oficial de Brancalone, pois sempre está a serviço do cavaleiro.

Essa fidelidade de Taccone, provém de sua ingenuidade infantil que, ao se colocar à disposição de seu chefe, não questiona as reais possibilidades de conquista do exército. Taccone teria a função de representar o espírito infantil que compõe o Exército. Em situações de perigo demonstra confiar em Brancalone, nos momentos de alegria instaura uma efusividade que se dissemina pelo resto da trupe, além de enxergar seu amo como um verdadeiro herói que deve ser respeitado, defendido e salvo dos apuros em que se enfia.

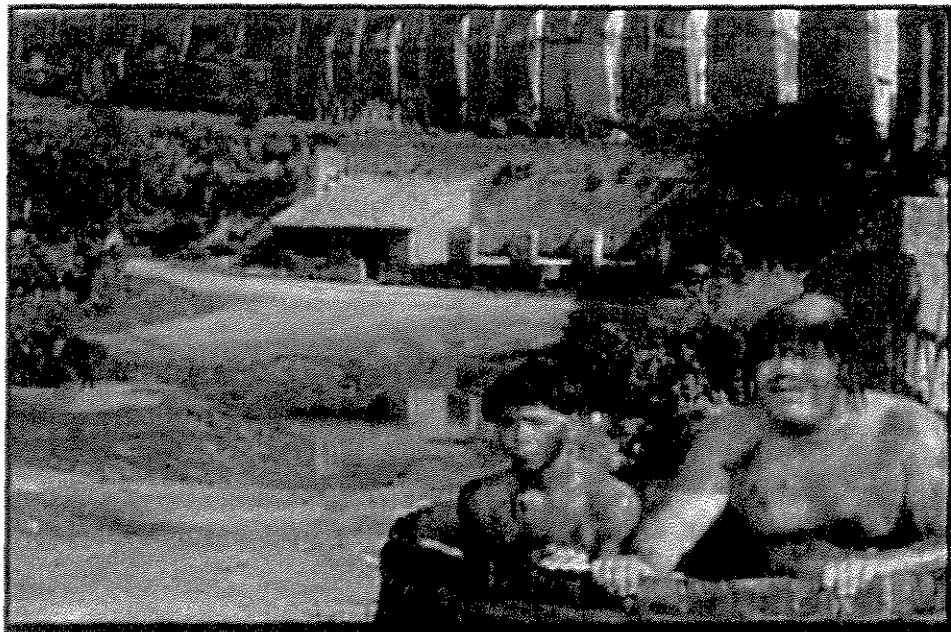


Figura 2

¹³ No filme *Amarcord* de Federico Fellini há uma referência à tortura imposta pelos fascistas aos opositores do regime, que consistia na coação para confissões através do forçar os acusados a tomar óleo de ricino, o que causaria diarreia e o sujar-se de fezes. No filme de Monicelli, é possível perceber também essa referência quando Pécoro encontra-se mergulhado na tina de fezes.

A tina onde Pécoro e Taccone se escondem transforma-se numa espécie de mirante (fig. 2), de onde os dois conseguem ter a visão de toda a área aonde se desenrola a invasão bárbara e a batalha do cavaleiro contra os invasores. Isso é perceptível em alguns contracampos¹⁴ que mostram a dupla observando atentamente a ação e, em alguns momentos a câmera colocada ao lado da dupla, por sobre seus ombros pode identificar a visão dos dois com a visão do espectador e até com a do narrador, o que possibilita dizer que em alguns momentos o ponto de vista da cena seria a partir dos dois habitantes da aldeia invadida¹⁵.

É possível dizer que é uma constatação que não se repete muitas vezes no decorrer do filme e mesmo na próprias seqüências onde ocorrem essas identificações, elas se dão em alguns momentos da seqüência. Porém, talvez essa atribuição dada a uma personagem como Pécoro e, mesmo a Taccone que, ao lado do primeiro compõe a célula inicial do exército, pode dar a noção de que existe uma visão do camponês ingênuo, que parte em direção a um mundo desconhecido. O homem rural que, enraizado em sua terra, vê a necessidade e a possibilidade de deixar para trás sua aldeia destruída, sem perspectivas e partir para o desconhecido, para governar, ao lado de seus companheiros uma cidade, uma ilha, como sonhava o escudeiro de D. Quixote, Sancho Pança.

Mal se percebe que o primeiro indivíduo a ser focalizado em contra-luz pela câmera, no plano seqüência que inicia o filme é **Mangoldo**. Ele desce por um aqueduto pendurado numa corda, para iniciar a invasão a uma aldeia perdida no mapa da Itália.

¹⁴ O “contracampo” é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de “campo”. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de “campo-contracampo”. Tal figura bastante tradicional foi com frequência variada, por exemplo, ligando dois planos segundo pontos de vista a 90° (ou a 180°, o que, na concepção clássica, sempre foi considerada algo a se evitar). AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 62.

¹⁵ (...)num plano, o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, do modo como ele vê.(...) Ou também quando o herói, penetrando em novo espaço, assume uma atitude exploratória dramaticamente importante, e a câmera substitui os seus olhos, explorando o novo ambiente de modo a fornecer à platéia a sua experiência visual. Mas em boa parte das situações em que ela é utilizada, o fato de que o espectador observa as ações através do ponto de vista de uma personagem, permanece fora do alcance de sua consciência. É neste momento que o mecanismo de identificação torna-se mais eficiente (não surpreende que seu uso sistemático seja nos momentos de maior intensidade dramática). Nosso olhar, em *princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação. XAVIER, Ismail, *O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 26.

Efetivamente, ele tem sua primeira aparição quando, por falha sua, decepa o braço de um comparsa seu. Na verdade, ele pretendia decapitar um inimigo com quem seu parceiro de invasão travava uma luta, no entanto, ele acaba decepando o braço desse último, num plano detalhe, que mostra a espada de Mangoldo cortando o braço de seu cúmplice, sobre um toco de madeira, como um açougueiro fatia um corte de carne. Com um grito rouco e pungente este último sai correndo e gritando atrás do incompetente cúmplice.

Aparentemente, Mangoldo é o único remanescente da invasão bárbara que é dissipada por Arnulfo-Mão-de-Ferro. É ele o sobrevivente que ataca Arnulfo e o derruba por terra com uma pedrada na cabeça, iniciando a pilhagem dos apetrechos do cavaleiro desmaiado à qual se unem depois Taccone e Pécoro. Mangoldo, então passa a compor o trio de esfarrapados que será o alicerce do Exército de Brancaleone.

Com feições rudes e roupas rotas, Mangoldo é chamado de ostrogodo por Brancaleone, numa determinada passagem da narrativa, confirmando a pertinência de Mangoldo ao grupo de invasores bárbaros, também é possível perceber em sua fala um acento, no qual os “R’s” são puxados na garganta, que pode sustentar sua origem germânica. Sua compleição física é magra e sua atitude arrogante demonstra sempre insubordinação a seu chefe Brancaleone, que exige disciplina e obediência às suas ordens, que Mangoldo sempre insolentemente desafia.

A união de Mangoldo, Pécoro e Taccone configura a pré-história do Exército. São três rústicos e analfabetos que, ao jogarem o cavaleiro desmaiado no riacho estabelecem uma aliança aparentemente involuntária, mas sólida, que se desdobrará na formação do Exército Brancaleônico.

3.2.2. Arnulfo-Mão-de-Ferro – Vassalo do Príncipe Oton, o Topa Briga, Príncipe do Sacro Império Romano Germânico, Sabichão da Saxônia, Duque de Battenberg e Pomerânia

Como seu próprio nome enfileirado de títulos, diz: é a representação do cavaleiro nobre, que traz em si a força e o poder. É provável que sua procedência seja o Sacro Império Romano Germânico. Um estrangeiro que cavalga vindo do norte, da Germânia, em direção ao Sul da Itália e no decorrer de seu caminho vai estabelecendo a ordem, à qual sua nobreza lhe delega. Vai como cavaleiro andante, orgulhoso que é de seus inúmeros títulos, enfrentando aventuras e vencendo-as heroicamente. Está certamente em

busca de algum objetivo que lhe seja nobre e cortês. Logo se verá que esse objetivo é a tomada de posse de um feudo, conhecido como Aurocastro¹⁶.

Arnulfo é um cavaleiro trajado de negro, veste um elmo dourado que lembra a cabeça de um rato, por suas orelhas grandes, e nariz afinado. O cavaleiro armado de lança e espada, também negras, monta um cavalo negro, ajaezado de negro, com uma testeira dourada, como o elmo de seu montador, de onde brota um chifre retorcido, como o de um unicórnio(fig. 3).



Figura 3

Um comentário musical grave, em escala crescente, em *off*¹⁷ estabelece um clima dramático e centraliza as atenções da câmera para a entrada em cena da figura

¹⁶ (...) o território governado pelo catepano era caracterizado por um número considerável de cidades costeiras, e por razões de defesa contra Benevento multiplicaram-se, sob a iniciativa do governo de Bari, os burgos fortificados(...). Esta estrutura de burgo e cidade, todas abrangidas sob a denominação de *kastra* eram confiadas às milícias locais e todas subordinadas à complexa direção administrativa do catepano de Bari. ROMANO, Ruggiero e VIVANTI, Corrado(Coordinatori dell'opera), *Storia d'Italia 2*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1974. p. XXX.

¹⁷ Preposição inglesa tomada por abreviação de "off screen" (literalmente, "fora da tela", ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo. Várias vezes se propôs distinguir entre diversas localizações dessa fonte: sons fora-de-campo propriamente ditos, emitidos por uma personagem invisível, mas presente na cena; sons emitidos por uma personagem não presente na cena (por exemplo, no caso de um comentário daquilo que é visto por outro personagem – procedimento frequente em Joseph Mankiewicks, ver *A letter to three wives/Quem é infiel?*); sons não diegéticos, emitidos por uma instância diferente de uma personagem (o exemplo mais corrente é o comentário dos documentários) etc. (Ver, por exemplo, a tipologia proposta por Serge Daney 1983.)

autoritária do cavaleiro, acompanhado por seu escudeiro, para ordenar o caos criado pela invasão. Ele se aproxima depois de ter atravessado o córrego que banha o lugarejo, logo atrás vem seu escudeiro, trajado com uma túnica vermelha com um capuz que tem sua parte superior achatada, ele vem montado em uma provável mula, um ruço bem menor do que o do cavaleiro. O escudeiro carrega um estandarte cuja bandeira escura, quase negra, possui um brasão contornado em vermelho, este com fundo negro, contendo em seu centro uma estampa composta por seis gomos vermelhos, negros e vinho e formato de parábolas, dispostos em forma triangular, numa distribuição oposta ao formato do escudo. O estandarte com a presença do brasão cumpre a função de sublinhar a nobreza do cavaleiro que entra em cena. Essa é uma primeira imagem no filme que compõe a representação de um cavaleiro andante e se monta por um jogo de contraste entre o cavaleiro e seu escudeiro e pela força da unidade homem cavalo. O escudeiro faz uma espécie de ruído, há alguma coisa de roto nele.

Em plano geral, o cavaleiro pára e observa a desolação do local, a seguir, em plano americano ele tira solenemente seu elmo e seu rosto barbado é pela primeira vez identificado, uma feição que não chega a ser ameaçadora, mas circunspecta e repleta de uma pretensa nobreza. A entrada em cena do conjunto cavaleiro/cavalo/escudeiro/cavalo induz à impressão de que ali está o protagonista da narrativa reforçada pela focalização triunfal do rosto do cavaleiro.

Seu escudeiro é logo atacado pelos adversários, o que deixa o cavaleiro solitário para enfrentar a horda de salteadores. Heroicamente, como um paladino da ordem, ele consegue, sozinho, dismantelar o grupo de uns doze homens, armados de espadas e arcos e flechas, matando-os ou espantando-os com sua força. Porém, durante o combate, ele é alvejado por algumas flechas que ficam cravadas na malha metálica de seu colete.

Após constatar a dispersão do grupo de invasores, o cavaleiro apeia de seu cavalo, depois de haver derrotado seus inimigos, que tentam se defender com contra-golpes, sendo heroicamente derrotados. Cambaleante, ele tenta retirar as três flechas encravadas em suas costas. Taccone e Pécoro saem da tina, observando cautelosamente à distância os acontecimentos. Mangoldo, que havia se escondido atrás de uma saliência do

Propuseram também deslocar a questão, avaliando separadamente a visibilidade da fonte sonora e seu vínculo com a diegese (Chateau e Jost 1979). AUMONT, Jacques, *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995. Pg. 214-215. É preciso acrescentar que, no cinema narrativo, "não é o sonoro que inventa o fora-de-campo, mas é ele que o povoa e que preenche o não-visto visual com uma presença específica" (Deleuze 1985, p. 305). AUMONT, Jacques, *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995. p. 133.

terreno, observa o cavaleiro e, sorrateiramente, agarra uma pedra e a acerta violentamente na cabeça do cavaleiro, que cai estatelado no chão. Mangoldo se aproxima dos pertences do cavaleiro e aí começa a remexer. Taccone, à distância, saído da tina, arma uma funda e atira uma pedra acertando a cabeça do salteador, que cai no chão ao lado do cavaleiro. Taccone e Pécoro correm em direção aos dois corpos caídos para roubarem os apetrechos, armas e alforjes do cavaleiro, porém o salteador acorda e trava uma disputa com o menino pela posse dos alforjes. Nesse ínterim, eles rasgam um pergaminho que estava no meio dos pertences do cavaleiro. Essa ação de rasgar o pergaminho é sutil, no entanto será desencadeadora dos enganos que levarão à conquista de Aurocastro.

Nessa disputa pelos bens de Arnulfo, repentinamente os três percebem que o cavaleiro, com a cabeça ensangüentada, abre seus olhos ameaçadores, mas não resiste e torna a desmaiar, então os três salteadores se unem para carregar o corpo do cavaleiro e jogá-lo barranco abaixo para dentro do córrego. O corpo do cavaleiro, flutuando é levado pelas águas sujas do córrego, marcando o final da seqüência.

No transcorrer dessa seqüência pode-se ressaltar a construção e destruição da imagem de um cavaleiro ideal e heróico. A imagem do cavaleiro/cavalo é desmontada aos poucos. Desde os primeiros golpes dados pelos invasores até a derrota final sacramentada pela pedrada de Mangoldo. Arnulfo-Mão-de-Ferro se apresenta para reestabelecer uma ordem na desordem instaurada pela invasão de bárbaros. A irreabilidade de uma luta travada entre apenas um cavaleiro e uma quantidade grande de malfeitores constrói o heroísmo do cavaleiro em relação a seus inimigos.

Num segundo momento de descanso e recuperação do vencedor, ele é atacado, derrubado, espoliado e jogado no riacho. Nessa etapa a figura do cavaleiro bravo e imponente é destruída por um grupo de miseráveis sobreviventes da batalha com armas rudimentares e pedras, numa luta pela sobrevivência que aumenta a barbárie que já havia sido implantada durante as batalhas transcorridas anteriormente. É uma luta na qual Pécoro e Taccone se associam para vencer Mangoldo, que havia atacado o cavaleiro. Este se recupera do golpe de funda e reage aos seus atacantes para retomar os bens de Arnulfo, que numa última reação tenta ainda impor, através de seu olhar ameaçador, toda sua força que, no entanto, não resiste e sua cabeça tomba desfalecida. Os salteadores acabam se entendendo e se associam na divisão do espólio. Os mais fracos saem vencedores desse conflito e o cavaleiro é dado como morto, jogado pelos três no rio que passa por ali e o

episódio é concluído com a imagem de Arnulfo emborcado no leito de um rio, levado pela correnteza.

1.4. O Encontro com o Mercador Abacuc

À distância, um grande plano geral mostra uma diáspora de pessoas atravessando uma paisagem árida e pedregosa. A câmera seleciona, em plano médio, um anão que puxa uma arca com rodinhas mal lubrificadas, que produzem um ruído repetitivo, que sempre estará presente ao lado de Abacuc. Do alto de um barranco ouve-se vozes que chamam por seu nome: "Abacuc! Abacuc!" Ele se assusta com a aproximação dos três sujeitos, que correm alvoroçados em sua direção. O velhinho se esconde dentro de sua arca. Esses três, são os sobreviventes do saque ao vilarejo, forçam Abacuc a sair da arca, tentam vender e negociar o espólio do cavaleiro com o velho, que revela sua personalidade de negociante, dizendo que pouco tem para negociar com aventureiros sujos de lama e suor.

Abacuc com cautela examina os objetos oferecidos pelos três cúmplices. Ele encontra, então, um pergaminho dentro de um alforje e, na leitura em voz alta, identifica quem é o cavaleiro (fig.4). O pergaminho é o documento que concede ao cavaleiro feudatário a propriedade de Aurocastro na Puglia, bem como seus bens e riquezas anexas. Tal cavaleiro deveria governar sabiamente e proteger a cidade do grande perigo negro que viria do mar na primavera. Nesse ponto, Abacuc pára de ler pois o pergaminho encontrava-se rasgado, deixando de lado a compreensão do que poderia ser aquele "grande perigo negro que viria do mar na primavera".



Figura 4

Os quatro concluem que sendo o cavaleiro morto numa batalha leal, o pergaminho passa a ser de quem venceu a batalha. No caso eles mesmos. Depois decidem procurar um cavaleiro para ser *Il Duce* da tropa que se formava naquele momento e partir rumo ao feudo *pugliese*. Abacuc diz conhecer um cavaleiro que poderá ser encontrado em Civita, onde haverá um torneio.

Esse episódio coloca os três personagens rústicos frente à sua ingenuidade com relação ao mundo. O pergaminho que, no primeiro episódio não possui ainda importância, porque os três não sabem ler, adquire aqui uma função crucial para o desenvolvimento da narrativa, pois passa a ser um índice de verossimilhança histórica. A leitura desse documento pelo mercador estabelece uma hierarquia social, demonstrando a força do escrito sobre o oral. Abacuc, por ter a habilidade de ler a *carta pecora*, assume uma posição privilegiada no grupo. Ele passa a conduzir o pequeno grupo em direção ao cavaleiro que se encontra num torneio para defender Civita, ou seja, ele guia o grupo em direção à civilização. Abacuc vai tentar agenciar um cavaleiro, que ele conhece, para aquele serviço. Isso dará a Brancaleone uma pecha de mercenário, colocando-o numa posição de líder.

Episódio 2. O Encontro com o Cavaleiro Ideal no Torneio de Civita

Ao descobrirem que o pergaminho roubado a Arnulfo é uma carta de propriedade de um feudo, o grupo decide que deve procurar um cavaleiro para ser seu líder. Pécoro idealiza que tal cavaleiro seja de boa figura, bravo, bem afamado e que tenha garra.

Sob a liderança do letrado Abacuc, o grupo parte em busca do cavaleiro num torneio que se realiza em Civita.

Os quatro chegam ao acampamento do torneio e encontram rapidamente a barraca do cavaleiro que procuravam. Ela se destaca das barracas coloridas e bem montadas dos outros cavaleiros, por ser feita de trapos e retalhos de cores negras e cinzentas. O cavaleiro, trajado também com vestes esfarrapadas de cores escuras, sai de sua barraca, chamando por Aquilante, seu cavalo. O cavaleiro o procura e, ao encontrá-lo, persegue-o por entre as barracas coloridas até pegá-lo, depois de algumas peripécias de Aquilante e desastres de Brancalone que consegue atrair o cavalo com torrões de açúcar, mas ao invés de açúcar, presenteia o cavalo com bordoadas e impropérios. Aquilante é um cavalo temperamental, relincha como uma mula, gordo, com pelagem amarela e um porte relaxado e bonachão, tem sua personalidade própria, como o Rocinante do Quixote.

Taccone, Pecoro, Mangoldo e Abacuc observam toda a encenação burlesca do cavaleiro e de seu cavalo. Em seguida aproximam-se para falar com ele. Abacuc explica a situação e oferece-lhe o pergaminho, sob a condição de que ele divida a riqueza com todos eles. O cavaleiro despreza a proposta, por considerá-la menor. Apresenta-se, então, como Brancalone da Nórcia, aquele que com um só golpe de machado havia partido ao meio o grande Capitão de Tussia, Grottone della Fuggille. Diz que irá participar de um torneio, onde estará em jogo o título de Grande Capitão de Armas de Ulrico, o proprietário daquelas terras e terá a mão de sua filha Lucrécia, portanto, não se interessa por aquele mísero feudo *pugliese*. Apesar da insistência dos quatro, ele os trata com desprezo e dirige-se para o torneio, acrescentando que Brancalone nunca dividiu nada com ninguém.

Na cerimônia de apresentação dos cavaleiros para o torneio, Brancalone apresenta-se juntamente com seus nobres concorrentes: Pavão Godo, o cadete de Madraglia; Maraldo de Sutri; Marcone, Tirano de Zulmona; Ensire de Sacarollo; Grifão, dito o Mão Benta¹⁸.

Os quatro companheiros, se colocam para assistir ao torneio, juntamente com a população que circunda o campo do torneio, ao pé de uma colina onde se incrusta uma cidadela. Ao som de trombetas desafinadíssimas, Brancalone e seu contendor Grifão, o

¹⁸ Talvez uma referência aos treze cavaleiros que combateram na *Disfida di Barletta*: Ettore Fieramosca da Cápua, Capócio da Roma o da Spinazzola, Brancalone da Roma o da Genazzano, Giovenale da Roma, M. Corollario da Nápoli, Mariano Abignente da Sarno, Romanello da Forlì, Ludovico Abenavoli da Terni, da Teano o da Cápua, Fr. Salomone da Sutura, G. Albimante siciliano, Miale da Troia o Moele da Paliano, Riccio da Parma o De Parma da Vasto, Fanfulla da Lodi o da Parma.

Mão Benta, se apresentam para a donzela, para iniciarem a primeira disputa. Brancaleone joga pateticamente o medalhão que traz no peito para a donzela e fecha a celada frouxa de seu elmo.

Os dois cavaleiros se colocam frente a frente. Rufam os tambores e soam as trombetas. Grifão arremete-se contra Brancaleone, porém Aquilante, seu cavalo, põe-se a fugir e Brancaleone, furioso, não consegue controlá-lo. Assim a luta transforma-se numa perseguição ridícula e termina, ao som das risadas do público e do desprezo da donzela, com Brancaleone caindo do cavalo ao trombar com um boneco de madeira fincado no chão. Brancaleone cai do cavalo exatamente na frente dos quatro. Aí Brancaleone levanta a cabeça e pergunta-lhes onde poderia ser o tal feudo de que haviam falado. A sequência termina ao som das risadas do público e o medalhão sendo atirado na cara de Brancaleone. Logo, Brancaleone é o anti-cavaleiro, à sua moda, grotesco e burlesco como os quatro. Pode, então ser habilitado como líder dessa “gente” que o reconhece, antes mesmo que Brancaleone se reconhecesse.



Figura 5

Num plano geral, no início do torneio de Civita, Brancaleone é mostrado pronto para o duelo com seu opositor. Neste enquadramento ele aparece em primeiro plano armado de lança e envergando uma armadura que esconde suas feições. Tem-se então a imagem do

cavaleiro ideal e na paisagem ao fundo, a população de Civita e da própria cidade que aparece encravada no alto de uma colina. O cavaleiro está ali para conquistar a vitória e receber como prêmio a mão Lucrécia, a filha do proprietário daquelas terras, além do título de Capitão de Armas. O cavaleiro está ali para lutar pela nobreza e pelo poder da propriedade de terras feudais. Para proteger Civita, o lugar aonde os rudes sobreviventes da batalha inicial têm o seu primeiro contato com a civilização, com uma população urbana, pois Civita é o lugar da civilização.

A empáfia do cavaleiro, que percebe a humildade daqueles vilões desprezíveis que o abordaram, despreza mais uma vez o grupo que o solicita para guiá-los em sua jornada. No entanto, como na primeira seqüência, mais uma vez a imagem ideal do cavaleiro é destroçada. Brancaleone é derrotado, desmoralizado e entregue de bandeja nas mãos dos miseráveis para assumir o compromisso de liderá-los.

Brancaleone concentra em sua personalidade uma variedade de nuances que permitem um desdobramento de diversos aspectos para análise dessa personagem. Pode-se verificar na criação da personagem Brancaleone, características presentes no Dom Quixote, tanto em sua personalidade lunática¹⁹ como em sua atitude cavalheiresca quando em contato com personagens e situações que exigem dele um comportamento cortês. Ao ser apresentado para o torneio, Brancaleone faz uma reverência para a donzela que o observa. Nesse momento seu elmo cai, constringendo a atitude do cavaleiro. Depois, ele oferece seu medalhão para a moça, que ao vê-lo derrotado atira a mesma no rosto do cavaleiro. Assim desmantela toda a cortesia anunciada pelo cavaleiro.

Encontra-se também em Brancaleone, um lado que revela-se oposto à cortesia quixotesca. Tem-se em Brancaleone a possibilidade de encontrar uma segunda personalidade: uma grotesca, que demonstra sua covardia, a sede de governar uma cidade²⁰, uma tendência natural para desprezar os códigos cavalheirescos do amor cortês, o que seria inaceitável para a personagem de Dom Quixote. Assim supõe-se uma dupla

¹⁹ Perfeito exemplo do mundo da lua é o caso de D. Quixote. Quanta profundidade de cômico no que ele tem de romanesco e de espírito fantasioso! E, no entanto, se recorrermos à noção de desvio que deve servir de intermediário veremos essa comicidade profundíssima converter-se no cômico mais superficial. De fato, esses espíritos quiméricos, esses exaltados, esses loucos tão estranhamente sensatos nos fazem rir tangendo em nós as mesmas cordas e acionando o mesmo mecanismo interior como a vítima da brincadeira no escritório ou o transeunte que escorrega e cai na rua. Homens como D. Quixote são também corredores que caem, e ingênuos a quem se engana, corredores do ideal que tropeçam em realidades, sonhadores cândidos que a vida maliciosamente espreita. BERGSON, Henri, *O Riso*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987. p. 16.

²⁰ Em Dom Quixote de Cervantes a personagem Sancho Pança sonha governar uma ilha e, de fato chega a governar uma cidade disfarçada de ilha (D. Quixote – Parte II: Cap.XLV)

personalidade para Brancaleone: uma que representaria o Dom Quixote e uma outra que incluiria no interior da personagem de Brancaleone a voz do escudeiro Sancho Pança. Desta duplicidade resulta uma tensão interna da personagem, que possivelmente cria o desequilíbrio necessário para movimentar sua ação, e faz com que seja reconhecido com empatia pelo grupo.

Apesar de Brancaleone ser o protagonista da narrativa, sua função está, nesse filme, indissociável da personagem coletiva que representa o Exército que ele comandará. Na verdade não é Brancaleone que escolhe seus homens, mas é escolhido pelo Exército que o delega a função de líder, pelo simples interesse em ter um cavaleiro qualquer para tomar posse de Aurocastro.

Já o Exército de Brancaleone tem características que correspondem à figura Sancho Pança, mas há possibilidade de detectar a presença das duas personagens em uma só. Brancaleone, sintetiza e abre possibilidades de se traçar um paralelo com a obra de Cervantes, no que diz respeito à idéia de que no desenvolvimento do romance espanhol as duas personagens centrais adquirem feições e vozes um do outro conforme o contato entre eles se aprofunda, desta maneira Brancaleone seria a representação do ponto em que as duas estariam em equilíbrio na voz de uma só personagem.

Brancaleone é um líder fanfarrão e desastrado como era a máscara do *Capitano*²¹, uma das personagens típicas da *Commedia dell'Arte*, que refletiam as condições sociais e ambientais da Península Itálica da Segunda metade do século XVI. Na máscara do *Capitano* encontram-se semelhanças com o *Miles Gloriosus*²² de Plauto. Com

²¹ Outra máscara típica desses tempos, porém com precedentes ultraclássicos, é a do *Capitano*; não é necessário insistir demasiadamente com as recordações dos fanfarrões da comédia grega ou do *miles Gloriosus* de Plauto; melhor recordar a figura do “bravo” das sagradas representações medievais. No século de Ariosto e de Cervantes, enquanto as empresas dos cavaleiros naufragavam no humorismo e no ridículo, o *Capitano Spavento Vallinferna, Rodomonte, Matamoros, Coccodrillo, Bombardone, Scaricabombardone, Spezzaferro, Spaccamonte, Fracassa, Bellavita, Zerbino*, ainda que variando de vestimentas, segundo o momento e o lugar, porém permanecendo sempre idênticos em suas atitudes, desplantas militares de fanfarronices, davam expressão grotesca ao desprezo e à intolerância dos italianos pela grandiloquente vanglória dos dominadores espanhóis. Espanholizante, ou repleta de espanholismos macarrônicos, foi também sua linguagem, exceto naturalmente nos lugares onde a censura dos dominadores não haviam permitido, ou aonde prevaleciam as imitações dialetais (como o Giangurgolo calabrês). D'AMICO, Silvio, *Historia del Teatro Universal – Europa desde el Renacimiento hasta el Romanticismo* – (vol. II). Buenos Aires: Editorial Losada, 1954. p. 111-112.

²² Personagem protagonista da comédia *Miles Gloriosus* de Plauto, comediógrafo latino, nascido na Úmbria, por volta de 250 e morto em 184 a. C. Sua vida confunde-se entre História e lenda. De 130 comédias que corriam como plautinas, Varrão, erudito e polígrafo do primeiro séc. a. C., reconheceu como autênticas somente vinte e uma, as únicas preservadas até nós, algumas muito mutiladas. Dessas têm gozado merecida preferência *Anfitrião, Aulularia, Trinumo, O Cabo (Rudens), Caruncho (Curculio), Os Menecemos (Menaecmi), Os Prisioneiros (Captivi)* e O Soldado Fanfarrão (*Miles*

efeito, trata-se de um pusilânime que presume farroncas de valentão, como a personagem da comédia plautina.

Toda essa região hoje chamada de Itália, sofria no século XVI, com a violenta opressão dos exércitos espanhóis que a ocupavam. Era natural que a população civil do tempo criasse uma extravagante caricatura dos *condottieri*, a quem eles aprenderam rapidamente a detestar²³. O *Capitano* seria uma sátira dos *condottieri* que circulavam nos domínios italianos da coroa espanhola, no sul da península, nos séculos XV e XVI.

Brancaleone funde esta máscara do *Capitano* com um figurino esfarrapado²⁴, que remete ao traje de uma das personagens mais conhecidos da *Commedia dell'Arte*: o *Arlecchino*²⁵. Herdeiro dos bufões medievais, que viria a se tornar o demônio das farsas religiosas que foram apresentadas no período. Uma fusão do *Capitano* e do *Arlecchino*, é empregada como fonte para a recuperação de um conjunto de imagens referentes ao período medieval, costurados como os remendos e farrapos componentes do figurino de Brancaleone. Isto reitera uma certa indicialidade ditada pela tradição do que seja a Idade Média.

O figurino do protagonista é uma espécie de *patchwork*, tanto em sua construção no corpo do ator, como na diversidade em que se apresenta em cada seqüência. Esta colcha de retalhos que caracteriza o figurino de Brancaleone como que emana para as outras personagens do exército que se apresentam com os mais variados trajes, inclusive trocando peças destes figurinos entre si. Há por exemplo um capacete de metal – uma referência ao Elmo de Mambrino de Dom Quixote²⁶ – que aparece nas cabeças de mais de um soldado do Exército de Brancaleone.

Gloriosus). PLAUTO. *O Soldado Fanfarrão (Miles Gloriosus)* in, BRUNA, Jaime (seleção, introdução e tradução), *Comédias*. São Paulo: Ed. Cultrix, s/d.

²³ DUCHARTRE, Pierre Louis, *The Italian Comedy*. New York: Dover, 1966. p. 228.

²⁴ O primeiro figurino foi confeccionado em tela rústica com fundo branco, salpicado de silhuetas cortadas em forma de folhas de diversas cores: verde, ocre, vermelho e marrom. É evidente a referência ao *homo selvaticus*. Os losangos e os remendos multicoloridos vão aparecer somente sessenta anos depois, com um outro grande *Arlecchino*, Domenico Biancolelli. FO, Dario e RAME, Franca (org.), *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora Senac, 1997. pp. 81-82.

²⁵ Como se sabe a máscara do *Arlecchino* é resultado do incesto do *Zanni* da região de Bérgamo com personagens diabólicos farsescos da tradição popular francesa.(...) O termo *Arlecchino* nasce de um personagem medieval: Hellequin ou Helleken, que se torna posteriormente, Harlek-Arlekin. Um mesmo demônio também citado por Dante: Ellechino. Na tradição popular francesa dos séculos XIII e XIV, esse personagem é descrito como um endemoninhado torpe e arrogante – como deve ser todo diabo que se preza – e, principalmente, zombeteiro, exímio elaborador de troças e trapaças. FO, Dario e RAME, Franca (org.), *Op. cit.* p. 80.

²⁶ O elmo referido é uma bacia de barbeiro brilhante que aparece n' *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha* de Cervantes e é confundido por D. Quixote como um elmo de ouro: o Elmo de Mambrino. D.

Essa estrutura de justaposição, que se percebe na criação do figurino de Brancalone e das outras personagens, encontra-se disseminada em diversos aspectos do filme: na construção do idioma macarrônico que revela os diversos acentos de cada personagem ou grupo de personagens; na diversidade de paisagens apresentadas no filme, numa viagem burlesca pelo território italiano, que não objetiva identificar com precisão os locais geográficos, mas cria uma Itália fabular, revelando as várias culturas que compuseram a desagregada região meridional italiana no período medieval e renascentista; na rede de episódios que se constrói no transcorrer da marcha do exército.

No entanto, essa elaboração em retalhos é perceptível inicialmente na concepção do figurino realizada por Piero Gherardi (muito ativo naqueles anos também junto a Fellini)²⁷, que reúne uma série de elementos referentes às vestes medievais, como por exemplo armaduras, chapéus e uma diversificada gama de cores de tecidos que chamam a atenção para uma exacerbação do figurino medieval observado em outros filmes sobre o período.



Figura 6

Quixote Capítulo XXI – 3ª parte, do Primeiro Livro. SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*. São Paulo: Editora 34, 2002.

²⁷ D'AMICO, Masolino, *La Commedia all'Italiana: il Cinema Comico in Italia dal 1945 al 1975*. Milano: A. Mondadori, c. 1985. p. 147.

O primeiro exemplo disso encontra-se na sequência do torneio de Civita, nos planos que mostram Lucrécia (fig. 6), filha prometida como prêmio ao cavaleiro vitorioso. Seus trajes são brancos e seu chapéu tem uma forma cônica muito exagerada. Ao seu lado podem ser vistas golas altas e outros chapéus inusitados que compõem o conjunto dos representantes da corte da cidade. São possíveis extrapolações do esperado, que pontuam no decorrer do filme um certo estranhamento na visualidade das personagens pertencentes à nobreza medieval. Esta característica peculiar dos figurinos de *L'Armata Brancaleone* será referida nas sequências em que se apresentam, pois é possível perceber que o exagero dos figurinos acentua-se a cada aparição de personagens da nobreza medieval, verificando-se uma caricaturização de seus figurinos.

Quanto às personagens das camadas inferiores, que são a maioria, seus figurinos estão em sintonia com o conceito de colcha de retalhos, mas nesse caso o que se percebe é a troca de figurinos, principalmente entre os componentes do exército, e a sua confecção a partir de trapos. São trajes esfarrapados que refletem uma população maltrapilha, que se aproveita de qualquer pedaço de pano para vestir-se. Brancaleone, sendo uma personagem que está no meio do caminho entre a nobreza e o populacho, por exemplo, não se veste ricamente, mas sempre está envergando roupas variadas, com rasgos e detalhes que lhe dão um aspecto andrajoso.

Assim é possível concluir que Brancaleone, como personagem central do filme de Monicelli, emana uma quantidade de elementos que se difundem no interior da obra filmica, fazendo com que todas as linguagens envolvidas no filme possam ter características de colcha de retalhos. Essa característica remete diretamente ao traje do *Arlecchino*, enquanto a personalidade de Brancaleone estaria relacionando-se com a da máscara do *Capitano*.

É importante dizer que a analogia feita entre o figurino de Brancaleone e o de *Arlecchino* não dizem respeito às cores do figurino desse, mas sim à maneira como o figurino é estruturado, como uma colcha de retalhos. Essa composição de panos costurados dá talvez uma noção mais profunda da relação do filme com a *Commedia dell'Arte*. O caráter de espetáculo circense, apresentado em diversos locais, onde cada episódio desenvolve um jogo cênico necessário para mergulhar a narrativa no cenário de um período histórico determinado.

Episódio 3. A Saída do Exército de Brancalone e a Justa com o Cavaleiro de Bizâncio

Esse episódio inicia-se num plano geral que mostra a primeira formação do Exército de Brancalone. O cavaleiro da Nórcia, montado em Aquilante assume a liderança do grupo, dá instruções e estabelece regras eloqüentes para seu Exército de quatro componentes (o menino, o judeu, o magro e o gordo), incitando-os a marcharem em direção a Aurocastro no coração da Puglia:

“**Brancalone:** O homem ao meu serviço não tem chuva, nem sol, nem fogo, nem vento...

“**Mangoldo:** Qual serviço? Somos todos iguais.

“**Brancalone:** Silêncio! Eu sou o *duce*! Por isso me devem obediência e submissão. Nosso caminho será coberto de suor, lágrimas e sangue. Todos estão prontos para tanto?

“**Todos os do Exército** (desanimados): Estamos.

“**Brancalone:** Estão prontos para morrer lutando? Nós marcharemos por dias, semanas e meses, mas enfim teremos castelos, riquezas e fêmeas brancas de grandes peitos. (ordenando) Taccone! Levante as insígnias.

“**Taccone:** Não as tenho.

“**Brancalone** (ignorando): Bem! Levante-as bem alto. E vocês, vilões, ponham-se à minha sombra e saiam da lama e eu farei de vós cinco um exército veloz...

“**Abacuc** (interrompendo): *Duce*, somos quatro.

“**Brancalone** (corrigindo-se): E eu farei de vós quatro um exército veloz e aguerrido que seja galgo e leão ao mesmo tempo. Avante! (Aquilante, seu cavalo desobedece as ordens de seu cavaleiro) Avante! Meus calhordas. Em marcha! (para Aquilante, que ainda resiste) Vai! Vai!

(Os soldados observam constrangidos o ridículo de seu líder.)

“**Brancalone:** Sigam-me. (Ainda com dificuldades com seu cavalo.)”

Entra pela primeira vez, em *off*, o tema musical de Brancalone. O cavaleiro inicia sua marcha em devaneio para uma direção oposta à de Aurocastro, seus asseclas apenas o observam desanimados e Pécoro interrompe a marcha e a trilha musical com um assobio e aponta a direção correta que devem seguir para chegarem a Aurocastro.

Inicia-se então uma desconjuntada marcha em direção a Aurocastro, na paisagem ao fundo um campo de trigo. A tropa se forma: à frente o menino Taccone, nomeado escudeiro e porta estandarte, depois dele, Brancalone, montado displicentemente em Aquilante, em seguida o gordo Pécoro e o magro Mangoldo, carregando os apetrechos,

por último o velho Abacuc, empurrando sua arca com rodas. Assim, pela primeira vez o Exército é mostrado quase completo, ao som do hino de Brancaleone, num plano-sequência que acompanha a marcha desleixada do exército.

Acompanhando essa marcha, a câmera em panorâmica, focaliza à distância um cavaleiro, trajado de branco, que se aproxima do exército. Ele pede que o Exército ceda a passagem. Brancaleone se recusa e o cavaleiro provoca e ridiculariza seu inimigo, que responde também com provocações até que o cavaleiro propõe um duelo. Brancaleone se apresenta ao adversário. O cavaleiro também se apresenta com o nome de Teofilato de Bizâncio, filho de família nobre bizantina. Preparam-se, então, para um duelo que se pretende nobre e tradicional, como os duelos dos romances de cavalaria. Porém, a luta é travada com golpes toscos que os duelistas trocam sem nenhuma técnica.

O duelo inicia-se com lanças. Teofilato tem uma atitude considerada covarde, no *ethos* do cavaleiro e do guerreiro, de se aproveitar da distração de Brancaleone para arremessar a lança contra o oponente. Brancaleone consegue se desviar e parte furioso com a sua arma para atingir o adversário, que escapa. O desvio de Teofilato faz com que Brancaleone finque sua lança num toco de árvore. Enquanto Brancaleone está tentando soltá-la do toco, Teofilato o golpeia com uma maça que havia pego em sua montaria. Brancaleone defende-se, quebrando a lança e utilizando-a como um bastão para impedir que a bolota dentada da maça o atinja. Em seguida agarra-se à corrente da maça passando à luta corpo a corpo, quando os dois, segurando a arma de Teofilato, giram pelo campo, trocando safanões e pontapés, até caírem desastradamente no chão. Enquanto isso, os componentes do exército aguardam pacientemente o desfecho da justa. Brancaleone subjuga Teofilato que, ofegante, pede trégua.

Brancaleone, também cansado aceita a trégua, mas logo propõe a próxima arma: machado. Teofilato que estava distraído, chupando o dedo, devido a um provável machucado, aceita a proposta. Brancaleone pede o seu machado para Taccone, o escudeiro, que joga a arma para Brancaleone, justamente no momento em que o cavaleiro não está olhando. O cabo do machado acerta a cabeça do cavaleiro, que se revolta, mas retoma a briga com o bizantino. Os contendores dão golpes recíprocos de machado, aproximam-se, no calor da luta, de uma árvore, golpeando-se e errando os golpes em si, mas acertando alternadamente o tronco até que acabam derrubando a árvore (fig. 7).



Figura 7

Os soldados do exército começam a preparar o almoço, enquanto esperam e assistem ao duelo. Nesse momento pode-se perceber novamente, como na primeira seqüência, a câmera sendo colocada do ponto de vista de Pécoro, em uma seqüência de 3 planos, numa combinação de campo/contracampo¹. É uma sutileza que se nota a partir de uma decupagem mais precisa da seqüência, mas se for levada em consideração pode revelar novamente o aspecto interessante, que imputa a Pécoro e a Taccone uma função de ponto de vista, a partir do qual a luta dos cavaleiros é observada.

Abacuc lamenta a derrubada da única árvore da região². Os duelistas não dão a mínima para a derrubada da árvore e prosseguem sua luta estúpida. Agora é Brancaleone que propõe a Teofilato uma trégua, quebrada prosaicamente pelo bizantino, que propõe a luta com espadas. Os dois estão já exaustos. Brancaleone, tomando forças com um grande grito, corre atrás de Teofilato que foge para o campo de trigo, onde se travará o restante do

¹ Um caso fundamental de combinação entre câmera subjetiva e *shot/reaction-shot* é o do chamado campo/contracampo, procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (daí a origem da denominação *camp/contracampo*). Com este procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. XAVIER, Ismail, *O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 26.

² E não é paradoxal a afirmação de que uma greve em Turim decretada contra a ameaça de um aumento do pão pode servir também para salvar a Sardenha e a Calábria da desastrosa mania de cortar árvores para semear trigo, na certeza falaz de que os altos preços possam tornar imediatamente rentáveis as terras onde só árvores encontram alimento nas águas subterrâneas.(...) GRAMSCI, Antonio, *Op. cit.* p. 67

duelo. Num mesmo plano geral, vê-se o exército em primeiro plano preparando o almoço e, em profundidade de campo³, os dois cavaleiros lutando e ceifando todo o trigo com seus golpes de espada, até que finalmente, esgotados de cansaço caem no chão e começam uma prosaica conversa sobre o cansaço, dores no baço e no fígado e receitas de ervas medicinais para os males do fígado, até que Abacuc se aproxima e os chama. Brancaleone, então, apresenta Teofilato para seu exército e tudo se pacifica entre os dois duelistas.



Figura 8

³ Mais precisamente, se é claro que a antigüidade dessa forma perspectiva e o hábito profundamente enraizado que séculos de pintura nos proporcionaram têm muito a ver com o bom funcionamento da ilusão de tridimensionalidade produzida pela imagem do filme, não é menos importante constatar que essa perspectiva inclui na imagem está organizada por e para um olho colocado diante dela. Simbolicamente, isso equivale, entre outras coisas, a dizer que a representação fílmica supõe um sujeito que a contempla, e ao olho ao qual é destinado um lugar privilegiado.(...) Consideremos agora um outro parâmetro da representação, que desempenha também um papel importante na ilusão de profundidade: a *nitidez* da imagem.(...) No cinema, a construção da câmera impõe uma certa correlação entre diversos parâmetros (quantidade de luz que penetra na objetiva, distância focal, entre outros) e a maior ou menor nitidez da imagem.(...) Além de alguns casos especiais, a imagem fílmica é nítida em toda uma parte do campo, e é para caracterizar a extensão dessa zona de nitidez que se define o que se chama de *profundidade de campo*. Trata-se de um dado técnico da imagem – que, aliás, é possível modificar fazendo a distância focal da objetiva (a PDC é maior quando a distância focal é mais curta), ou abertura do diafragma, variar (a PDC é maior quando o diafragma está menos aberto) – que se define como a profundidade da zona de nitidez. AUMONT, Jacques e outros, *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995. pp. 32-34.

Nesse trecho, é possível que a valorização da paisagem do campo de trigo (fig. 8) possa se relacionar com a intenção de informar o espectador de que o Exército de Brancaneone marcha em direção ao Sul da Península Itálica, uma região seca e de terras improdutivas⁴. Também é possível notar uma referência que o filme faz à situação econômica do *Mezzogiorno*⁵ e isso pode ser comprovado pela crítica do filósofo Antonio Gramsci⁶:

É bastante conhecida a ideologia difundida de forma capilar pelos propagandistas da burguesia entre as massas do Norte: o Sul é a bola de chumbo que impede progressos mais rápidos no desenvolvimento civil da Itália; os meridionais são seres biologicamente inferiores, semibárbaros ou bárbaros completos, por destino natural; se o Sul é atrasado, a culpa não é do sistema capitalista ou de qualquer outra causa histórica, mas sim da natureza, que fez os meridionais poltrões, incapazes, criminosos, bárbaros, compensando esta sorte ingrata com a explosão puramente individual de grandes gênios que são como palmeiras solitárias num árido e estéril deserto.⁷

⁴ O estado de monopólio criado pela guerra, que elevou o trigo de 29 francos a mais de 40, serve para criar a ilusão de que mesmo plantando na areia, é possível sempre ganhar bastante.(...)É muito cômodo para esses senhores explorar o fato consumado da cultura de trigo em terras improdutivas para insinuar que o preço máximo deve ser fixado, a fim de assegurar aos pobres camponeses uma renda justa(...).GRAMSCI, Antonio, *Op. cit.*, p. 66.

⁵ A quarta guerra do *Risorgimento* não parece que deva ter para o sul conseqüências diversas das outras três.(...) Já em 1911, numa publicação semi-oficial patrocinada pela Academia dei Lincei, Francesco Coletti, um economista sério e que gosta pouco dos paradoxos, fizera notar que a unificação das regiões italianas sob um mesmo regime centralizador tivera para o Sul conseqüências desastrosas, e que a cegueira dos governantes, esquecidos do programa econômico de Cavour, recrudescera o estado de coisas de onde se originava a velha e agora crônica questão meridional. A nova Itália encontrara em condições absolutamente antitéticas os dois troncos da península, meridional e setentrional, que se reuniam depois de mais de mil anos. A invasão longobarda rompera definitivamente a unidade criada por Roma; no Norte, as Comunas haviam dado um impulso especial à história, enquanto no Sul o reino dos Svevo, dos Angiò, da Espanha e dos Bourbon lhe deram outro impulso. GRAMSCI, Antonio, *Op. cit.* p. 61-62.

⁶ 1)O regime fascista, como cada regime totalitário não tolerava oposição. Contra essa foi instituída a OBRA, a polícia política do regime, e um Tribunal especial que condenava todos aqueles que “não acreditavam e não obedeciam” às galeras, ao isolamento em pequenos centros, algumas vezes à morte. Calcula-se que entre 1926 e 1943 foram condenados cerca de 5000 pessoas.(...) Em 1926, não obstante fosse deputado, foi preso também Antonio Gramsci, chefe do partido comunista. O tribunal o condenou a 20 anos de galera porque, como havia dito Mussolini, “por vinte anos se devia impedir aquele cérebro de funcionar. PECCANTI, Maria Cristina, *Storie della Storia d'Italia*. Firenze: Manzuoli Editore, 1988. p. 108. 2) Nos anos do cárcere, que foram os últimos da sua vida, Antonio Gramsci (1891-1937) pensou agudamente sobre a condição do intelectual: sua gênese, seu estilo de vida, suas funções, suas ideologias. A Itália afundava-se nas areias movediças do fascismo depois de longos anos de regime liberal. Professores, escritores, jornalistas, os homens da palavra acomodavam-se como podiam à ditadura de Mussolini. Com poucas exceções de aberta resistência, em geral punida, punham remendos na sua consciência liberal ou humanística. E em nome de abstrações (Ordem, Hierarquia, Progresso) ou de grandes entes míticos (Indústria, Nação, colavam seus finos sofismas à mentira grossa do sistema. BOSI, Alfredo, *O trabalho dos intelectuais, segundo Gramsci* In BOSI, Alfredo, *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

⁷ GRAMSCI, Antonio, *Op. cit.*, pp. 139-140.

Pode ser coincidência essa relação entre a palmeira e a imagem solitária da árvore cortada pelos cavaleiros durante sua refrega. É possível supor uma alusão, talvez proposital, a intelectuais como Benedetto Croce⁸, por exemplo, por sua grande influência na estética literária italiana e também na obra de Gramsci⁹, que pode estar sendo resgatada em *L'Armata Brancaleone*. Porém a noção geográfica da imagem do campo de trigo, conduz a uma inevitável aceitação de que a referência ao corte de árvores e aos campos de trigo têm essa intenção crítica dos autores do filme em relação ao estado de abandono do *Mezzogiorno*. A imagem da árvore solitária também pode se referir ao brasão de armas da *Puglia* que possui uma árvore como símbolo da região.

Voltando à seqüência do filme, o próprio Teofilato propõe a Brancaleone e seu Exército de se oferecer como prisioneiro e ser levado para sua família bizantina, com o intuito de encenar a farsa de um seqüestro para conseguir um resgate em pesos de ouro, junto a família nobre de Teofilato, e dividi-lo entre eles. Para isso o exército teria que se desviar do seu caminho e ir até a propriedade bizantina¹⁰, onde morava a família de

⁸ Quando o jovem filósofo se dispôs, a cavaleiro do século XX, a enfrentar o problema crucial do conceito de arte, o pensamento estético oscilava entre duas posições de igual força: um modelo racionalista escorado na convicção de que o texto poético é a manifestação sensível de idéias, é metáfora das doutrinas do seu tempo, é alegoria de conceitos e valores; e no campo contrário, um aglomerado de propostas irracionaisistas que viam no ato artístico a projeção da vontade-de-poder, da vontade de viver, da vontade de poder, do desejo ou da sensibilidade tomada em sentido lato. BOSI, Alfredo, *A Estética de Benedetto Croce: um pensamento de distinções e mediações*. In CROCE, Benedetto, *Breviário de Estética/Aesthetica in nuce*. São Paulo: Editora Ática, 2001. p. 9. Benedetto Croce: filósofo (Pescasseroli, 1866-Nápoli, 1952). Foi também historiador e crítico literário e se ocupou de vastíssimo campo da cultura moderna, tendo acima de tudo uma palavra importante, mesmo iluminada.

⁹ O teórico da literatura Alfredo Bosi faz algumas referências às relações da obra de Benedetto Croce e da obra de Antonio Gramsci: 1) Gramsci antecipa a tendência atual de acentuar o caráter próprio da política em face da economia. Paradoxalmente, esse modo de pensar ele o recebeu do seu maior adversário, o idealismo de Benedetto Croce, que sempre sustentou a distinção da esfera ético-prática, dando-lhe por princípio formal a vontade. Para Croce, a vontade seria um grau consciente do nível econômico. Para Gramsci, a vontade é também a condição de existência da política: mas um movimento para edificar o homem livre não se forma sem a consciência das necessidades materiais do homem oprimido. Essa consciência das necessidades é o aguilhão que faz o militante comunista Antonio Gramsci opor-se ao pensador liberal Benedetto Croce. p. 415. 2) Gramsci foi o pensador que refletiu mais direta e intensamente sobre o sentido da *práxis*, sobre cada conjuntura política, sobre cada matiz ideológico do cotidiano em uma sociedade de classes. As suas observações, anotadas no dia-a-dia da prisão, mostram o fascínio que os acontecimentos mais dispares da vida cultural exerciam sobre um espírito que fora trabalhado até a medula por formas de pensar poderosamente coesas e sintéticas com o idealismo de Hegel a Croce, o materialismo de Marx a Lênin. p. 423. BOSI, Alfredo, *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

¹⁰ Assim, o latifúndio, que em dado período tendia a se fragmentar naturalmente entre os americanos que voltavam ricos, continuará ainda a ser por algum tempo a chaga social da economia italiana, ao passo que as empresas industriais do Norte encontram na guerra uma fonte de lucros colossais, e toda a potencialidade produtiva nacional dirigida para a indústria de guerra se circunscreve cada vez mais ao Piemonte, à Lombardia, à Emília, à Ligúria, fazendo enlanguescer o pouco de vida que existia na região Sul. GRAMSCI, Antonio, *Op. cit.* p. 63.

Teofilato. Mangoldo concorda prontamente com a proposta do bizantino, mas Brancaleone recusa energeticamente a proposta em função da conquista de Aurocastro, exigindo que seus homens tenham disciplina.

Episódio 4. A viúva alegre da cidade empestada

Ao som instrumental da música-tema que faz a passagem entre os dois episódios, vê-se ao por do sol, em contraluz, a silhueta do Exército de Brancaleone que prossegue sua marcha. Teofilato os acompanha a pé, pois perdeu o cavalo e suplica para juntar-se ao grupo, mas Brancaleone o proíbe de segui-los, mesmo assim ele persevera até que o grupo se aproxima das muralhas de uma cidade construída no alto de uma rocha (fig. 9). Brancaleone regozija o encontro de um local seguro para passarem a noite. Pécoro lhe pergunta que cidade poderia ser aquela. O cavaleiro afirma ser a cidade de San Simone, mas hesita se não poderia ser Bagnarollo, Ancopanzzanatico ou outra cidade qualquer, como as inúmeras que brotam do chão no território por eles percorrido. Brancaleone decide que devem entrar na cidade para passar a noite.



Figura 9

Brancaleone e seus capangas penetram na cidade através de um túnel sob suas muralhas. Ouve-se um uivo de cão que, junto a um fundo musical grave, estabelece um ambiente de suspense, enquanto eles atravessam o túnel. Abacuc, o último da fileira ao atravessar o túnel, olha para trás e vê ainda o bizantino que não entra na cidade. O Exército, com Brancaleone à frente, invade a cidade, que está silenciosa e tenebrosa como um cemitério, aparenta estar abandonada e exala um mal cheiro de cadáver. Ao perceber o estado de abandono em que se encontra o lugar, Brancaleone ordena que seus homens iniciem o saque da cidade. Enquanto os quatro fazem uma barulhenta pilhagem, roubando sobretudo alimentos como pão, queijo e lingüiça, Brancaleone escuta ao longe uma canção em suave voz feminina que o atrai. Ele procura a fonte da música até encontrar uma dama à janela (fig. 10) dedilhando um alaúde e cantando "*Cucurucu! Cucurucu!*" chamando por um amor. Ao terminar a canção, a dama sai da janela, desaparecendo no interior da casa. A imagem sedutora imediatamente induz Brancaleone a entrar na casa. Corte.



Figura 10

Brancaleone aparece no interior de um cômodo de paredes alvas, inicia-se então um jogo idílico e permissivo com a dama que, sentada numa poltrona, pergunta ao cavaleiro, oferecendo-lhe um cacho de uvas: "O que é a morte, o que é a vida? Gozemos! Pequemos!" Suas vestes e os tecidos que decoram o ambiente são de cor púrpura.

Brancaleone aceita o jogo, a dama foge, provocando-o. Os dois executam uma coreografia sensual, durante a qual a dama desmancha seu penteado, deixando seus longos cabelos avermelhados se desenrolarem e o cavaleiro desata os laços de seu vestido revelando uma roupa de baixo branca e insinuante. Brancaleone é atraído para um leito de almofadas, depois carrega a dama no colo e leva-a em direção à cama, sente que o corpo da enamorada está ardendo em febre. Ela, porém não permite que Brancaleone aproxime-se do leito, pois naquela cama morreu seu marido, no dia anterior. Brancaleone pergunta como foi a morte do esposo, ao que a viúva responde que foi contaminado pela peste que assola a cidade. Ao ouvir isto, Brancaleone derruba-a abruptamente no chão, concluindo o por que de a cidade estar abandonada e cheirando mal.

Apavorado, com medo da morte, personificada na figura da bela mulher, Brancaleone foge, alardeando a peste que tomou conta da cidade e junta-se a seu exército. Todos fogem desesperados, guiados pelo cavalo Aquilante, que conhece o caminho de saída da cidade. Passam desconjuntadamente através do túnel por onde haviam entrado, o ruído das rodinhas da arca de Abacuc, aumenta o desajeitamento de mais uma aventura que se frustra.

Ao sair da cidade, os infelizes correm pelos terrenos cinzentos e acidentados ao redor das muralhas da cidade lamentando-se da má ventura à qual foram levados e pedindo salvação daquela peste que os contaminou. Teofilato que ainda aguardava o grupo por ali, zomba deles, que furiosos jogam-se por cima do bizantino para transmitirem-lhe a peste. Corte.

Nesse episódio tem-se referências a um tema recorrente da Idade Média que compõe o tema da “Idade das Trevas”: a peste. No início da seqüência, antes de entrar na cidade, a câmera baixa coloca as personagens, como se vê na figura anterior, em estado de inferioridade com relação às muralhas da cidade, o que denota uma valorização da cidade como um possível lugar de acolhimento, onde os heróis teriam a possibilidade de descansar e de se alimentar. Quando, no entanto, o grupo embrenha-se na pequena cidade, esta revela-se um local ermo e assombroso. Mesmo assim o saque ordenado por Brancaleone é alegre e ruidoso.

A atração de Brancaleone pelo som melódico de uma voz feminina pode ser entendida como uma analogia ao canto das sereias que atrai os homens para a morte e também à literatura profana licenciosa, característica herdada pela obra de Giovanni

Boccaccio da literatura provençal originária nos *flabel*¹¹. Porém Brancaleone não percebe a arapuca em que está se metendo e persegue a música, como que flutuando em sua direção. A imagem da dama na janela, tocando um alaúde e cantando é uma possível referência às canções de amor medievais trovadorescas. No interior da câmara, onde se desenha o jogo amoroso entre Brancaleone e a viúva, a predominância do branco nas paredes contrapõe-se à referencia fúnebre referidos pelo púrpura na decoração do quarto e nos figurinos da amante, além do ambiente de morte que havia sido estabelecido nas ruelas da cidade. A morte está camuflada na doçura dos gestos e da voz da dama, que disfarça a presença da peste e conseqüentemente da morte.

O desespero do grupo para fugir do local infectado e o primeiro fracasso do Exército de Brancaleone já deixa a sensação de missão inconclusa, que se repetirá ao longo do filme. Os malfadados heróis ficam desiludidos com o seu malogro e a possibilidade de morrerem contaminados pela peste e não poderem prosseguir sua jornada em direção a Aurocastro.

Episódio 5. Os Peregrinos de Zenone

Com a possibilidade de estarem contaminados pela peste, os homens de Brancaleone ficam suscetíveis à esperança de salvarem-se pela fé. Mangoldo asperge em si próprio a areia do solo acinzentado aonde se encontram, clamando como num vale de lágrimas: "*Mea colpa! Mea colpa! Mea maxima colpa!*" – referência a um dito extremamente cristão, presente na liturgia da missa, como passo necessário para a remissão dos pecados.

Ouve-se, então o som de um sino que atrai a atenção das personagens para uma procissão bizarra que, à distância parece sair do terreno cinza (fig. 11). Um grupo de peregrinos molambentos e também acinzentados, trazendo seus membros amputados, auto flagelando-se, carregando cruzes, tridentes e pedras. A estranha procissão se aproxima cantando uma espécie de ladainha: "*Longo é o caminho mas grande é a meta! Vade retro Satã! Vade retro Satã!*". São liderados por um beato/profeta, que porta um cajado com um sino dependurado, trajando uma túnica branca com um grande crucifixo pendurado no

¹¹ No que se refere às narrações italianas, que conhecemos do tempo de Boccaccio, elas têm antes o caráter de anedotas morais ou cômicas; tanto os seus recursos lingüísticos, quanto o círculo da sua visão e das representações, são demasiado limitados para conseguir uma representação peculiar das personagens ou dos cenários. Frequentemente apresentam uma certa elegância frágil na expressão; ficam, porém, muito aquém do *flabel* quanto ao apelo direto aos sentidos. AUERBACH, Erich, *Op. cit.* p. 186.

pescoço e na cabeça de cabelos pretos e desgrenhados, uma coroa que remete à coroa de espinhos de Jesus Cristo.



Figura 11

Brancaleone interrompe o caminho dos peregrinos e diz que não se aproximem pois ele e seus homens foram colhidos pela peste. O beato, de olhar penetrante e numa espécie de êxtase, aproxima-se lentamente de Brancaleone, mostrando-lhe insistentemente o crucifixo, beija-lhe a boca e diz que eles encontraram a Salvação em suas mãos, isso se eles o acompanharem à Terra Santa, numa cruzada para libertar o Santo Sepulcro. A procissão segue cantando, Brancaleone e seu exército observam boquiabertos aquele grupo de crentes obstinados que seguem o beato.

Taccone, confiando nas palavras de Zenone, repete a última frase do eloqüente discurso do beato: *“De todo o mal será curado aquele que comigo vier à Terra Santa!”*, propondo ao Exército que acompanhem a peregrinação para salvarem-se da peste contraída. Os membros do Exército discutem que direção devem tomar, se devem acompanhar ou não aquela Cruzada. Abacuc pondera se devem ou não segui-los, pedindo prudência e uma garantia por escrito para ter a certeza de que serão curados. Teofilato pergunta sobre Aurocastro, pois afinal o grupo se desviará do caminho rumo ao feudo *pugliese*. O próprio Brancaleone abre mão de sua liderança e troca o bem terreno, menor quando comparado com a Salvação Eterna. Ele coloca um ponto final na discussão e pergunta o que é

preferível: a morte pela peste ou a salvação prometida pelo beato em sua Santa Peregrinação. Eles decidem, então, seguir o mestre Zenone, misturando-se aos peregrinos que buscam a salvação de seus males e pecados.

Já em meio aos fiéis, Brancaleone, procurando se entrosar com os peregrinos, incita-os entusiasmado a lutarem ombro a ombro com os negros na Terra Santa. Pergunta a alguns deles por que estão naquela jornada. Depois, conversa com alguns peregrinos sobre os motivos que os levaram a seguirem a peregrinação. São assuntos aparentemente prosaicos, mas que desfilam uma série de acontecimentos desagradáveis como a perda de um braço, devido a um adultério e a lepra contraída por um dos peregrinos.

A peregrinação depara-se com uma ponte estreita de madeira e cordas que passa sobre um desfiladeiro por onde corre um rio caudaloso. Antes de atravessarem, Abacuc questiona se devem ou não atravessar aquela ponte tão frágil. O beato Zenone, enfurecido refere-se a Tomás, o apóstolo incrédulo, que duvidou da ressurreição de Cristo. Brancaleone, ansioso por prosseguirem o caminho, incita os peregrinos a lembrarem-se do apóstolo citado por Zenone e a atravessarem a ponte com cuidado em fila longobarda. A maioria consegue atravessar a ponte e recomeçam a cantar a ladainha. Porém quando Pécoro está no meio da travessia, a ponte cede, ele cai (fig. 12) e desaparece na correnteza do rio caudaloso. O beato diz que: *"Deus tirou a mão!"* e fazendo o sinal da cruz pergunta-se: *"Mas por que Deus tirou a mão?"*.



Figura 12

Zenone desconfia que o ocorrido deve-se a alguma possível impureza que macula o grupo. Brancaleone insinua o judaísmo de Abacuc e Mangoldo literalmente dedura o judeu. Abacuc diz ter a sua fé. Porém, ao descobrir que Abacuc é judeu, Zenone grita histericamente e acusa o velhinho de ser uma serpente infecta, motivo das desgraças do grupo. O beato força o batismo do pequeno judeu nas águas barrentas do rio. Abacuc, não sem protestos, é batizado com o nome cristão de Monsueto, por ter sido batizado no dia de S. Monsueto.

É noite. Os fiéis dormem à luz da lua, sob o arco de uma imensa ponte de pedras. Um fundo musical suave acalenta os peregrinos. Aos poucos vê-se um vulto deslocando-se sobre a ponte. É o beato Zenone que toca seu sino e, com sua voz estridente desperta os fiéis, convoca-os a agradecerem ao senhor, para poderem retomar seu caminho.

A peregrinação prossegue, tem-se a noção de que é inverno, o céu está nublado, há neve pelos caminhos, as árvores estão desfolhadas, os peregrinos, como mendigos, marcham sobre um solo enlameado e estão trajados com roupas mais quentes. Abacuc, enrolado num cobertor, vem montado em Aquilante. O próprio Aquilante está protegido do frio. A música de fundo é triste e desolada. Deparam-se com outra ponte de madeira também estreita e frágil. O beato incita seus discípulos a atravessá-la, mas ninguém ousa enfrentar o desafio. Zenone, então, vai até o meio da ponte e começa a pular para provar a possibilidade da travessia, mas a ponte cede Zenone cai e desaparece no fundo de um precipício. A cruzada perde seu guia e, assim perde seu sentido. Brancaleone reúne seus comparsas para retomar a marcha rumo a Aurocastro, dizendo aos outros peregrinos que cada um deve seguir o seu caminho, para que o Exército não tenha que dividir sua conquista com mais gente. Esse grupo se dispersa.

Nesse episódio, o filme trata de temas comumente associados ao período medieval, sobretudo na referência às doenças e à busca de salvação pela fé. Não se trata, no entanto, de uma religiosidade oficial, mas uma religiosidade alienada dos cânones impostos pela igreja católica romana. Os seguidores do beato Zenone poderiam ser julgados como uma espécie de seita herética, por seguirem um indivíduo que se autoriza Salvador dos pecados. Uma alucinada figura messiânica que faz promessas de Salvação, proferindo sermões de purificação e redenção dos que vão à cruzada em Jerusalém, terão suas almas purificadas e assim o mundo se purificará.

Trata-se aqui do primeiro desvio de Brancaleone e de seus homens do seu objetivo inicial. A motivação para a escolha de um caminho alternativo à conquista de Aurocastro se dá com base na fé religiosa. Aqui tem-se então uma primeira referência à religião medieval popular. Como as personagens mostrados no filme não têm contato com os extratos sociais da nobreza medieval, a religião exposta na narrativa é um suposto cristianismo popular que não se liga às hierarquias da igreja católica¹². Não é possível identificar qual a origem de Zenone, um beato, que nos dias de hoje pareceria alucinado, e que prega uma cruzada contra os infiéis de Jerusalém. Zenone lidera um grupo de personagens que, à semelhança do Exército de Brancaleone, não apresenta condições mínimas para cumprir sua meta de libertar o Santo Sepulcro das mãos dos sarracenos, mas o beato é figura plausível na Idade Média.

É possível que as duas travessias de ponte, presentes nessa sequência, estejam representando ritos de passagem, aos quais o grupo é submetido, mas que não consegue superar satisfatoriamente. Na primeira travessia de ponte, Pécoro é jogado para fora do filme quando, ao atravessar a frágil ponte sobre um abismo, esta cede sob o peso da personagem e ele cai num rio caudaloso que o faz desaparecer do filme, sem maiores esclarecimentos.

Pode-se inferir que Pécoro, por ser ingênuo e rude, não conseguiu superar a travessia de uma ponte; além do peso de seu corpo, não possuía maturidade intelectual suficiente para superar esse rito de passagem. No entanto, a culpa do desaparecimento de Pécoro é imputada pelo beato Zenone à presença de algum herege no bando que marcha para a Terra-Santa e, logo, o ardiloso Mangoldo acusa a presença do judeu Abacuc, responsabilizado pelo sumiço de Pécoro. O próprio líder da cruzada, demonstra-se incapaz de prosseguir sua malfadada cruzada, quando, na segunda travessia de ponte tenta convencer seus seguidores a atravessar aquele novo desafio, mas esses, incrédulos resistem. Ao perceber a resistência de seus fiéis, Zenone começa a pular sobre a ponte, tentando mostrar que ela não cederá, mas ela cede e o beato despenca, desaparecendo do filme.

As personagens nesse episódio, além de estarem expostas os rigores do inverno, demonstram o medo das doenças, das desgraças, do pecado e da miséria humana e,

¹² No filme *“Brancaleone alle crociate”* Brancaleone e sua trupe encontram-se com papas e eremitas, incluindo uma batalha de fé entre dois papas que se acusam mutuamente de antipapas e, Brancaleone se envolve na contenda entre os dois religiosos, passando por uma prova de fé, ao atravessar descalço uma trilha em brasas para provar que o papa que defende é o verdadeiro papa. O segundo filme de Brancaleone tem referências explícitas à religião e a questões místicas que não aparecem no primeiro filme.

conseqüentemente da possibilidade de morte, do além-vida e mais do que a morte, o temor do Juízo Final, dos suplícios do inferno. Esses temores fazem com que tais personagens justifiquem sua busca da purificação não apenas da peste, mas da purificação de suas almas, na peregrinação para um local considerado santo.

O beato Zenone encarna a figura dessa salvação, e sua aparência similar à de um apóstolo de Jesus Cristo ou ao próprio Cristo, autoriza-lhe o comando da situação, revelando a crença cristã de Brancalone e seu exército, com exceção do judeu Abacuc e do bizantino Teofilato que, ao questionarem tal peregrinação colocam-se fora da cega crença que conduz aqueles estropiados a mais uma jornada fracassada, como todas as outras empreendidas pelo Exército de Brancalone.

Episódio 6. Matelda, a Infanta Virgem

Após a cruzada fracassada, Brancalone e seu Exército adentram um bosque musgoso, frio e úmido, com folhas secas caídas no chão. Deparam-se com um acampamento destruído, tendo ao fundo o som de uma música dramática e de pássaros (corvos, gralhas ou milhafres) ecoando. A câmera, em panorâmica, mostra uma carruagem destruída, um cavalo morto, um caldeirão virado e uma fogueira apagada, um homem morto e um baú aberto. Na continuação da panorâmica vê-se o Exército de cinco homens. Todos vestem elmos. Teofilato veste um elmo que remete ao elmo de Mambrino usado por D. Quixote, o elmo que Taccone veste tem a forma de um capacete e o de Mangoldo a forma de um funil. Abacuc usa seu costumeiro quipá. Taccone segura as rédeas de Aquilante que traz Brancalone montado também vestindo um elmo. Súbito, ouve-se uma voz feminina pedindo socorro, logo em seguida entra em cena uma donzela sendo levada por salteadores. Brancalone convoca seus guerreiros para o auxiliarem, no entanto ele enfrenta sozinho os seqüestradores. Atira um punhal que fulmina um dos bandidos pelas costas e, após vários golpes de espadas, derrota-os heroicamente. Brancalone pede que o Exército o auxilie quando houver uma situação dessas e não fiquem apenas olhando.



Figura 13

A moça encontra-se desfalecida nas folhas que forram o chão do bosque. Brancaleone aproxima-se dela e a levanta, tirando seu chapéu branco de abas muito largas (fig 13), ao fundo, um tema musical romântico. Um véu cobre o rosto da donzela, sua túnica é branca. A moça desperta, agradece gentilmente por Brancaleone ter salvo sua vida e apresenta-se por nome de Matelda. Subitamente ela se lembra de seu tutor que a acompanhava e sai à sua procura. Durante a corrida, ela se desvencilha de seu véu e de sua túnica branca, que fica pelo caminho, revelando por baixo da primeira, uma outra túnica vermelha, além de longos cabelos loiros. Brancaleone a acompanha na busca.

Matelda encontra seu tutor, um ancião de barbas brancas e compridas. O tutor está desmaiado, ao pé de uma árvore, com um véu branco sobre o seu rosto. O pano é retirado por Matelda e o tutor, moribundo, dirige-se a Brancaleone e solicita-lhe que conduza a donzela até o seu noivo prometido, o Duque Guccione de Rampazzo, pois sendo Brancaleone um cavaleiro, poderá observar o código de honra e assim proteger a vida e a pureza de sua pupila. Abacuc questiona se não vão mais a Aurocastro e Teofilato coloca que perderiam mais quatro dias de viagem. Brancaleone jura por sua espada cumprir a missão. O velho tutor, então oferece-lhes uma recompensa de cem pesos de ouro, que estão escondidos sob sua barba. Abacuc fica excitado com a proposta de recompensa e ainda

tenta regatear a recompensa de cem para cento e cinquenta pesos de ouro, Brancaleone o censura. O tutor de Matelda morre.

O Exército Brancaleônico retoma sua caminhada. Chegam a um desfiladeiro, onde todos devem descer por uma corda. Matelda demonstra medo e pede a Brancaleone que desça junto com ela. Durante a descida, com o tema musical romântico ao fundo, Matelda diz não conhecer seu noivo e se mostra desinteressada por conhecê-lo. Ela insinua sua atração por um homem como Brancaleone, que se mantém respeitoso e cortês dentro de sua honra cavalheiresca. Ao final da descida, como a corda em que o casal desce é curta e não atinge o chão, Brancaleone salta para o chão e Matelda, antes de saltar, joga o seu pequeno cofre que bate na cabeça do cavaleiro.

Durante um acampamento, no caminho para o castelo do Duque, Matelda toma banho num lago. Está nua, mas protegida pelas folhas de um arbusto que lhe cobrem intencionalmente as partes e pela capa de Brancaleone que a esconde dos mal intencionados componentes de seu exército que observam a cena de longe. De costas para ela, o cavaleiro narra solenemente sua biografia:

Sou filho do Barão de Nórcia, morto quando eu tinha nove anos. Minha mãe se casou com um homem desonesto, cuja cobiça fez com que eu fosse entregue a um sicário que me abandonou num bosque. Sobrevivi sozinho, crescendo livre e forte como um felino. Aos 20 anos procurei minha mãe e meu padrasto para exigir o que me pertencia de direito, mas eles haviam morrido e só dívidas haviam deixado. Ameaçado de prisão pelo credores, fugi e passei a errar sem ter para onde ir.

Enquanto Brancaleone narra sua história, Matelda saindo do banho e cobrindo-se com uma toalha aproxima-se do herói e o surpreende com um beijo. Os homens do Exército, principalmente Teofilato, assistem a toda a cena e reclamam o direito de usufruir dos préstimos da donzela. Brancaleone a defende e ela propõe acompanhá-lo ao invés de ir casar-se com o nobre Duque Guccione. Matelda se declara apaixonada pelo cavaleiro e quer constituir família com ele, pois diz saber que ele a ama, assim como ela o ama. Matelda, abrindo o manto que a protege, oferece sua pureza a Brancaleone. No entanto, Brancaleone recusa-se, respeitando sua palavra empenhada em nome do código cavalheiresco e do juramento ao tutor de Matelda. Ela insiste dizendo “Sou a tua ovelhinha. Branca meu leão”, ele definitivamente diz não. Decepcionada e furiosa com a recusa de Brancaleone, ela o empurra numa poça de lama e monta em Aquilante numa tentativa de fuga, porém é detida por Brancaleone que segura seu cavalo pelo rabo.

Durante a noite todos dormem à luz da lua que ilumina colunas em uma ruína. Brancaleone guarda Matelda, dormindo ao lado de seu leito segurando seus cabelos, presos em rabo de cavalo. Ela está acordada, em profundidade de campo vê-se Teofilato, também acordado. Ouve-se o ronco de Brancaleone. Matelda vê Teofilato. Ele se aproxima e começa a dialogar com ela.

Teofilato: Por que não dorme?

Matelda: Não tenho sono.

Teofilato: Amanhã você não dormirá.

Matelda: Por que?

Teofilato: Será entregue a Guccione. As esposas fazem da noite o dia.

Matelda: Vá embora!

(Teofilato hesita, mas se afasta da infanta)

Matelda: Espera! (Pausa) Eu não queria Guccione.

Teofilato: (referindo-se a Brancaleone) E ele não quis você?

Matelda: Maldito! Imbecil!

Teofilato: É que ele fez um juramento de conservá-la pura.

Matelda: E eu decidi mudar isto. Esta noite mesmo.

(Corte)

Amanhece. Brancaleone desperta e Matelda não está no leito, Brancaleone se assusta ao perceber que está segurando a cauda de Aquilante, ao invés do cabelo de Matelda, que se penteia, em frente a um espelho de mão segurado para ela por Taccone. Teofilato passa por Brancaleone de maneira jocosa, coberto apenas pelo cobertor e bebendo alguma coisa, num pequeno recipiente semelhante a uma xícara branca. Corte.

Grande plano geral lateral acompanha a marcha do Exército escoltando Matelda, que vem montada em Aquilante atravessando um rio.

Chegam ao castelo do Duque Guccione de Rampazzo. Do lado de fora, ao som do repicar dos sinos, vê-se o noivo montado num cavalo, em trajes de um vermelho muito forte, um chapéu armado, de abas largas e levantadas, e uma espécie de gola muito alta que deixava seu rosto à sombra. Sob esse traje vê-se um forro verde que esconde ainda mais o rosto do Duque, sem que se possa identificá-lo à primeira vista; ele usa luvas também verdes (fig. 14).

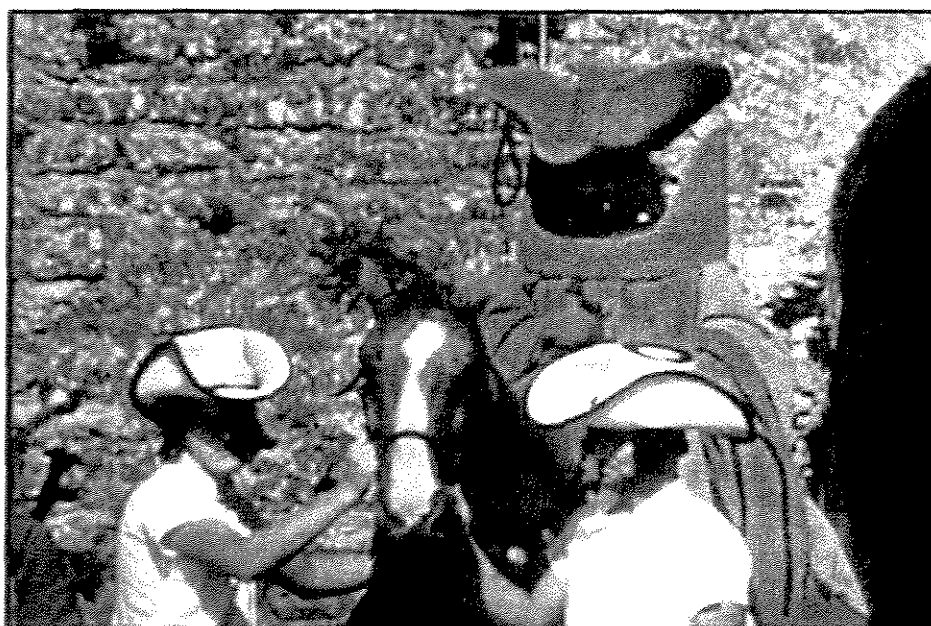


Figura 14

Matelda aparece vestida com os mesmos trajes brancos forrados de vermelho que usava, quando salva por Brancalone. O chefe do Exército, montado em Aquilante, veste-se com um elegante barrete preto e alto, que lhe cobre as orelhas e apresenta-se com seu traje de gala, muito alinhado.

Enquanto todos aguardam solenemente a cerimônia, Teofilato mostra a Brancalone uma jaula pendurada na muralha do castelo do Duque com um esqueleto em seu interior.

Nos cerimoniais do matrimônio, os criados do Duque colocam uma pequena escada para que ele apeie de seu cavalo. A seguir, os criados estendem um tapete sobre um chão encharcado. O noivo se aproxima de Matelda, oferece-lhe uma iguaria, trazida numa bandeja por prováveis amas do castelo. Matelda faz uma reverência e come um pequeno pedaço da iguaria; Brancalone, montando Aquilante, brande sua espada; Matelda dá a mão ao Duque e os noivos se encaminham para o castelo. A multidão que assiste à cerimônia aplaude os noivos. Brancalone e Teofilato trocam algumas palavras, enquanto se encaminham para o castelo onde será realizada a festa do casamento. Teofilato adverte Brancalone de que seria de melhor tom que eles não participassem das comemorações do casamento e fossem embora. Porém, Brancalone insiste em ficar para os festejos.

No interior do castelo, chuva de arroz por todos os lados, danças, brincadeiras, jogos, bebidas, cortesãs. O Duque oferece um pedaço de carne para a noiva que tem o seu olhar distante e enfezado. Ela usa um véu em forma de guarda-chuva (fig. 15) – mais um exemplo do figurino exarcebado. Brancaleone aceita uma taça oferecida a ele por uma cortesã e desconsolado lamenta-se para Teofilato, que Guccione seja o primeiro homem de Matelda. Teofilato sugere que talvez isso não seja verdade e volta a convidar Brancaleone para saírem da festa. Brancaleone, porém não demonstra ter muita pressa e retribui as gentilezas à cortesã.



Figura 15

Guccione convida Matelda para seus aposentos. Matelda e Brancaleone trocam olhares. Teofilato, apreensivo continua chamando Brancaleone para irem embora, mas Brancaleone, tocado pelo vinho e já envolvido numa conversa com a dama da corte, insiste ainda em ficar. Matelda ao sair do salão para acompanhar seu esposo olha uma última vez para Brancaleone. O cavaleiro diz que para se esquecer um amor fracassado, arruma-se outro e, dando uma última mordida numa maçã, continua seu diálogo idílico, nada cortês, com a dama, até propor à cortesã uma ida ao quarto.

Repentinamente o Duque, em trajes de quarto, sai de seus aposentos furioso, trazendo Matelda pela mão. Pergunta em altos brados quem abusou de sua esposa. Ela, então, aponta falsamente Brancaleone. Este tenta se defender, mas Guccione ordena prendê-lo. Após uma confusa briga no salão do castelo, Brancaleone é preso pelos guardas.

Seus comparsas são enxotados do castelo pelo possível senescal e Brancaleone é colocado numa jaula pendurada na muralha do castelo. A prisão de Brancaleone numa gaiola refere-se à imagem do D. Quixote, também colocado numa gaiola¹³ ao final das aventuras de sua segunda saída como cavaleiro andante.

Os homens de Brancaleone, contornando a muralha, vêem pendurada a jaula onde Brancaleone se encontra preso. Os companheiros do cavaleiro para salvar seu *Duce*, montam uma escada humana, por onde Taccone escala a muralha para soltar a gaiola que cai no chão. Brancaleone tenta escapar pelo fosso do castelo, vestido de gaiola, mas acaba afundando quando mergulha no fosso.

Mangoldo e Taccone saem à procura de um ferreiro num vilarejo, para abrir a jaula. O ferreiro, porém está tentando suicídio, pulando de uma ponte, amarrado a uma bigorna, por ter sido traído por sua esposa, que havia fugido com um soldado. Ao tentar salvar o pobre ferreiro Mangoldo e Taccone acabam ficando dependurados na ponte junto ao suicida.

Enquanto isso Brancaleone aguarda, ainda preso na gaiola (fig. 16), e discute com Teofilato. Provoca-o, dizendo que Brancaleone deveria ter cedido aos encantos de Matelda, se realmente entendesse de mulher. Brancaleone, furioso, corre atrás do bizantino e, por estar dentro da jaula, cai e rola por terra.



Figura 16

¹³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Op. Cit.*, Capítulo XLVI – 4ª parte, do Livro I. São Paulo: Editora 34, 2002.

Finalmente, o ferreiro chega para libertar Brancaleone. Enquanto o ferreiro abre o cadeado da gaiola, Abacuc, dizendo-se velho e sentindo dores pelo corpo, sonha chegar logo a Aurocastro, onde terá criados à sua disposição, pois – *“precisa bem comer, bem dormir, bem beber e nada fazer.”* O ferreiro pergunta para onde estão indo. Mangoldo responde que vão para o país do prazer e Taccone completa que são soldados felizes do nobre cavaleiro, magnânimo chefe e esplêndido herói e chama o ferreiro para acompanhá-los. O ferreiro pergunta quando esse herói chega? Abacuc responde ironicamente que o nobre cavaleiro é aquele que está dentro da gaiola.

O ferreiro desiludido com a situação patética do magnânimo herói, solta Brancaleone e pretende voltar para o seu suicídio. Depois de solto, Brancaleone vai tirar satisfações de Teofilato a respeito da pureza de Matelda. O ferreiro, que estava indo embora, ouve o diálogo entre os dois e diz que Matelda retirou-se para um mosteiro. Ao saber disto Brancaleone monta Aquilante e sai em disparada em direção ao mosteiro, ao som de um arranjo instrumental do tema de Brancaleone em ritmo acelerado. O cavaleiro invade o mosteiro, enfrenta os guardas, escandaliza as freiras e encontra-se com Matelda trajada de freira, com um hábito também exótico em sua confecção (fig 17).



Figura 17

O cavaleiro propõe a Matelda que abandone a vida monástica e o siga para casarem-se e terem filhos. Ela se recusa, pois julga ser tarde demais e por já ter jurado seus votos a um esposo bem diferente, o único a quem pode amar agora. Brancaloneone ameaça decapitá-la com sua espada, ela oferece o pescoço, aceitando sua própria morte como paga de sua pena.. Porém, quando Brancaloneone levanta a espada para degolar Matelda, a lâmina cai e Brancaloneone completamente desmoralizado retira-se correndo pelo corredor do mosteiro, abandonando Matelda sozinha.

No início desse episódio, quando o velho tutor de Matelda, às portas da morte, entrega sua pupila Matelda aos cuidados de Brancaloneone, diz-lhe:

Esta é minha pupila Matelda. Ela vai esposar o nobre Duque Guccione de Rampazzo. Se és um cavaleiro de espada, conhece o código de honra. Deixo minha infanta aos seus cuidados. Seja seu pai e sua mãe, sua ama de leite e irmã, seu escudo e sustento. Vela por sua vida e, sobretudo, vela pela sua pureza. Jura?

Prontamente, Brancaloneone beijando sua espada sela o juramento feito ao ancião, colocando sua palavra de cavaleiro em jogo. Ao assumir esse compromisso, Brancaloneone passa a enxergar em Matelda uma nobre donzela, que deve ser protegida e respeitada a todo custo. Com todas as atenções dispensadas à infanta, Brancaloneone demonstra submissão total a ela, exprime o desejo de ser aceito como seu vassalo e oferece-lhe incansavelmente os seus serviços¹⁴, acreditando na virtude como raiz de toda a cortesia. Todos os homens sabem que nenhuma ação virtuosa ou cortês poderá ser realizada neste mundo se sua fonte não for o amor.¹⁵

Percebe-se nessa dedicação de Brancaloneone a Matelda, a construção de um amor idealizado entre os dois, principalmente por Brancaloneone. Porém, um amor proibido para Brancaloneone que, tendo sua honra de cavaleiro colocada em jogo procura resistir às tentações do desejo por Matelda. Brancaloneone não permite seu desejo e procura servir a Matelda como sua suserana, mostrando uma profunda humildade e obediência em relação à infanta. Esta, por sua vez, consciente do poder de sua posição social e de sua condição de mulher, procura insinuar seu desejo de abandonar um casamento encomendado e seguir o caminho de Brancaloneone. Matelda vê no cavaleiro que a protege um amor verdadeiro e natural. Além da atração física que ela sente pelo belo cavaleiro, toda a cortesia, o empenho

¹⁴ BURIDANT, Claude, *Introdução*. In CAPELÃO, André, *Tratado do Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XXXIX.

¹⁵ BURIDANT, Claude, *Introdução*. In CAPELÃO, André, *Op. Cit.*, p. XXXVIII.

e o fato de Brancalone ter salvo sua vida deixam-na sinceramente apaixonada. No entanto, Brancalone, em sua ingenuidade, não percebe as insinuações de Matelda. Dessa forma, a jovem donzela, após perceber que Brancalone abre seu coração, contando-lhe toda a sua vida, oferece-se explicitamente para o cavaleiro, propondo-se a casar-se e constituir família com ele.

Dentro de seu código de honra Brancalone se atrapalha todo com o comportamento de Matelda. Enfrentando a provação de resistir às tentações da carne ele nega o amor de Matelda, pois precisa cumprir sua missão sem manchas. Esse conflito amoroso entre o casal pode ser percebido na falta de sintonia entre o amor inconsciente de Brancalone e o amor autônomo de Matelda. Enquanto a moça mostra-se audaciosa e ciente de seus desejos, Brancalone sonha com um ideal amoroso que deva se concretizar após a superação das provações carnis. Brancalone não tem claro para si mesmo os interesses com relação a quem deve amar. Assim ele deseja Matelda, mas não consegue abrir mão de sua nobreza cortês em nome de um amor que considera proibido. Matelda tem uma atitude feminina não esperada para os padrões do amor cortês e, ao ser rejeitada por Brancalone sente-se contrariada e seu amor transforma-se em repulsa e vingança.

À primeira vista, esse episódio trata do amor cortês. No seu início estabelece-se uma ambientação mergulhada na umidade de um bosque, onde sons de pássaros ecoam ao fundo e conferem uma atmosfera esfumada e sombria, na qual o desconhecido se instaura. Os objetos e corpos espalhados numa clareira do bosque denotam que algo de misterioso aconteceu. O aparecimento da donzela trajada de branco sendo carregada por salteadores complementa o quadro dos acontecimentos.

Após a vitória de Brancalone contra os grotescos raptos da donzela, o cavaleiro aproxima-se da moça desmaiada e a brancura de seus trajes, reforçada pela presença de um véu também branco e sua voz doce agradecendo a Brancalone por ter salvo sua vida, deduzem uma pureza relacionada à primeira imagem da infanta. No entanto, quando ela corre lepidamente ao encontro de seu tutor e se despe de suas vestes, revelando trajes vermelhos sob a túnica branca, aponta uma possível relação dos trajes com a verdadeira personalidade da moça que será desvendada posteriormente. O aparecimento do tutor de Matelda na figura de um velho com longas barbas brancas (fig. 18) e seu discurso sábio confirmam a referência ao mundo do romance cortês, mais precisamente à imagem de um druida ou à do Mago Merlin dos romances do ciclo arturiano.



Figura 18

Essa composição de um clima adequado para introduzir a história amorosa de Brancaleone e Matelda, remete-se, obviamente a outros casais exemplares do romance cortês (Tristão e Isolda, Lancelote e Guinevere, Alcassino e Nicoleta, D. Quixote e Dulcinéia, Romeu e Julieta entre outros). O ritual do casamento de Guccione e Matelda pretende desenvolver-se segundo um cerimonial cavaleiresco, no qual se desenvolve uma formalidade gestual que não chega a ser graciosa¹⁶, mas, provavelmente intenciona parodiá-la.

Em *L'Armata Brancaleone* essa adequação ao ambiente da literatura cortesã medieval não apresenta nenhum elemento fantasioso de magia ou de encantamento, presentes nos romances corteses ou em outros filmes sobre o tema, pois o bosque não é fantástico, não se vêem fontes mágicas e nem castelos brotados do chão, portanto não se cria a atmosfera da literatura medieval cortês¹⁷. Logo no trecho em que Brancaleone desce o precipício por uma corda junto a Matelda, já se desfaz a imagem do ideal cavaleiresco de Brancaleone, quando Matelda ao jogar seu pequeno cofre para o cavaleiro acerta a cabeça desse.

¹⁶ AUERBACH, Erich, *Op. cit.* p. 112.

¹⁷ AUERBACH, Erich, *Op. cit.* p. 113.

Ao narrar sua biografia, Brancalone o faz de maneira solene, mas o conteúdo da mesma esta em claro descompasso com a forma com a qual o cavaleiro desenvolve sua narração e demonstra a situação vexatória na qual o cavaleiro se encontra, confirmando não se tratar de um cavaleiro de ascendência nobre e sim um decadente pé rapado em busca de qualquer título de nobreza.

A presença cética e materialista dos outros componentes do Exército, a atitude de mulher emancipada tomada pela infanta ao tentar fugir de Brancalone e no seu diálogo com Teofilato e também o comportamento permissivo de Brancalone durante a festa de casamento no castelo, quando se vê Brancalone em diálogo com uma cortesã, portando-se de maneira licenciosa e fazendo propostas indecorosas para a mesma, convidando-a para o quarto e dizendo querer comê-la - o vocabulário utilizado e a intimidade entre os dois opõe-se aos modos como Brancalone tratava Matelda. Como se não bastasse Brancalone é atingido por uma fruta vermelha que Taccone joga para Brancalone pegar com uma faca, mas acerta a cara do cavaleiro. Nesse momento é possível dizer que o cavaleiro transforma-se num verdadeiro palhaço, reforçado pela gola da camisa que veste.



Figura 19

É importante perceber que os convidados do casamento apresentam figurinos particularmente especiais (fig. 19): um adereço que uma das convidadas traz em sua

cabeça, em forma de uma flor gigante; a parte traseira do chapéu de Guccione, no formato de uma espécie de retábulo; e o véu de Matelda, como se fosse um guarda-chuva. São exemplos das intenções de exacerbar um padrão dito medieval, que podem ser notadas em outras seqüências do filme onde a nobreza é mostrada. Esta elaboração de figurinos, neste episódio encontra-se principalmente nos modelos dos chapéus dos convivas que estão relacionadas às imagens de chapéus considerados medievais. A confecção desses acessórios dos figurinos, no entanto, excede suas formas tradicionais e cria composições visuais referentes aos moldes medievais, mas com explícitas intenções plásticas que podem ser vistas nos diversos planos de conjunto pertinentes à seqüência da festa do casamento de Matelda e Guccione.

Toda essa demolição do ideal cortês realizada nesse episódio, atinge o seu ápice durante os festejos do casamento de Guccione e Matelda. A constante movimentação de pessoas com trajes excêntricos e de alimentos, a presença de bufões executando acrobacias, bem como a brincadeira de manteado¹⁸ que podem ser vistos ao fundo da cena, já preparam uma apoteose que se dará quando Matelda, trazida de seus aposentos nupciais pelas mãos de Guccione em trajes de baixo, acusa Brancaleone de tê-la desvirginado.

Após uma tensa e decepcionada tentativa de defesa de Brancaleone contra a falsa acusação feita por Matelda, Guccione ordena a prisão do cavaleiro. O salão do castelo então, se transforma numa divertida arena de lutas, na qual Brancaleone e seus cúmplices são derrotados depois de desastrosas passagens cômicas, que aproximam-se do pastelão. Taccone parte uma ânfora na cabeça de um soldado do castelo; Teofilato atira pratos em diversas direções, acertando um barril, que estoura e derrama todo o vinho de seu interior; Mangoldo distribui pancadas a torto e a direito; Abacuc esconde-se numa arca, no alto de uma escada, para onde se dirige Brancaleone, escapando dos guardas e tenta sair por uma falsa porta pintada na parede. Vendo-se encurralado, ele rola a arca, aonde se encontra Abacuc, escada abaixo, derrubando os guardas que o perseguem e machucando Abacuc, que sai de dentro da arca, reclamando de dores no corpo. O cavaleiro então salta da escada, pendurado em uma corda, mas não tem sucesso, cai no chão e acaba sendo preso pela guarda do castelo.

É possível demarcar, a partir da negação do amor de Matelda por Brancaleone, o início de uma substituição da cortesia cavalheiresca pelo tratamento circense e

¹⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Op. Cit.*, Capítulo XVII – 3ª parte do Livro I.

mambembe da *misè-en-secne*, que atinge o seu auge nos festejos do casamento do Duque com Matelda. O comportamento cortês resiste ainda na cerimônia do casamento, quando se organiza toda uma formalidade ritualística, mas não resiste à festa e desfaz-se por completo na revelação bombástica da não virgindade de Matelda. Essa informação subverte toda a ação e aprofunda o caos que já havia sido instaurado pela festa. A assepsia cortês é trocada por uma alegre mistura de tons circenses, onde as acrobacias tomam a cena respaldadas pela composição colorida dos insólitos figurinos e movimentações constante.

Os homens de Brancalone são vergonhosamente expulsos do castelo de Guccione, como os causadores de toda aquela confusão, como artistas de teatro mambembe enxotados devido ao seu fracassado espetáculo. A partir daí as diversas manobras coletivas realizadas pelos componentes do Exército para resgatar Brancalone, são claras demonstrações acrobáticas: a escada humana para escalar a muralha onde Brancalone está engaiolado; a audaciosa salvação do ferreiro que tentava se suicidar apontam as habilidades circenses dos soldados de Brancalone

Ao final do episódio, depois de Brancalone ter sido libertado pelo ferreiro, que passará a fazer parte do Exército, retoma-se a referência ao romance cortês. O encontro de Brancalone e Matelda num mosteiro, com a infanta dedicada à vida religiosa remete (note-se aí também a excentricidade do hábito religioso de Matelda) ao encontro de Lancelote e Guinevere, que depois de terem sido descobertos em adultério, pelo rei Artur, passam a levar uma vida religiosa. Porém, o filme de Monicelli subverte mais uma vez o ideal cortês de cavalaria, atingindo o ápice da desmoralização total de seu Brancalone, que ergue sua espada para decapitar Matelda e nem mesmo nessa ação tem sucesso para finalizar seu intento, pois a lâmina da espada se desprende do punho e cai no chão. O cavaleiro retira-se da cena carregando sua espada desmontada e em total frustração.

Episódio 7. A Imobilidade da Família Bizantina

Depois do casamento de Guccione di Rampazzo com Matelda, da expulsão do bando do interior do castelo e da libertação de Brancaleone de sua prisão numa gaiola, o grupo continua sua jornada em busca de Aurocastro, atravessando um tristonho amanhecer, todos estão de cabeça baixa. Brancaleone infeliz por perder sua dama, nomeia-se "Cavaleiro Amargo". O ferreiro que havia libertado Brancaleone da gaiola os acompanha como um novo membro do Exército.

Por estarem próximos das terras de sua família bizantina, Teofilato sugere que o grupo se desvie mais um pouco de seu caminho, vá até a propriedade de seu pai e coloque em prática a idéia de simular o falso resgate dele mesmo, para arrancarem o dinheiro de sua família oligárquica. Sob a aquiescência de Brancaleone, o grupo concorda com a idéia e dirige-se à mansão do pai de Teofilato para receber o dinheiro do resgate, desviando-se ainda mais de seu objetivo principal.

Após a concordância do Exército de irem para a mansão bizantina, há um corte e uma elipse¹ omitem o trajeto do grupo entre aquele ponto e o interior da casa bizantina, a próxima locação. Uma vez na mansão bizantina, Brancaleone, Teofilato e Abacuc aguardam solenemente a composição da corte do nobre bizantino, onde representarão a farsa do seqüestro do herdeiro bizantino. Brancaleone apresenta-se, em trajes de gala e com a barba feita, com Teofilato acorrentado e acompanhado por Abacuc, seu auxiliar de finanças.

Nesse trecho, há uma desaceleração no ritmo² ativo que vinha se desenvolvendo até então no filme, com uma regularidade e uma velocidade acelerada, tanto na montagem das seqüências³ e planos, quanto no desenrolar da ação narrativa e das personagens na

¹ A narratologia do cinema retornou sem modificações essa noção da teoria da literatura. Fala-se de elipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, "saltando" assim de um acontecimento a outro exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, 2003a. p. 96-97.

² Aplicada ao cinema, sobretudo nas escolas que o compararam com a música (na época do cinema mudo ou na esfera do cinema experimental, em particular), a noção de ritmo designa de modo bastante solto, a velocidade e a estrutura da sucessão dos planos, ou às vezes, de modo ainda mais vago, a estrutura temporal de um plano um pouco longo. (...) Parece, com efeito, que a percepção do ritmo temporal no cinema é bastante grosseira, por um lado, porque o olho – diferentemente do ouvido – aprecia mal as relações de duração (Mitry 1965) e, por outro, porque conteúdo da imagem desempenha um papel importante demais para que se possam facilmente calcular e determinar ritmos nesse sentido. AUMONT, Jacques e MARIE, *Idem*. p. 259.

³ Segundo Ismail Xavier, "Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de seqüências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada

interior do campo⁴ de filmagem. Pode-se perceber que nos primeiros sete planos dessa seqüência há uma interrupção, uma pausa que chama a atenção para a ambientação interna da mansão da família bizantina. Há uma suspensão da ação e se estabelece uma imobilidade⁵ dos elementos enquadrados pela objetiva da câmera. A lentidão dos movimentos de câmera e a solenidade da sonoplastia e dos diálogos sussurrados pelas personagens Brancaleone, Abacuc e Teofilato, que aguardam para negociar o falso resgate, estabelecem um ambiente frio e quase inumano na mansão da família de Teofilato.

A respeito dessa seqüência é interessante destacar um trecho da crítica de Salvyano C. de Paiva, publicada no Correio da Manhã:

Unívoco e pluralístico, ao mesmo tempo, o filme de Monicelli interessa tanto como espetáculo e obra-de-arte, quanto como reconstituição documental. Em algumas seqüências atinge a sublimidade. Tal a parte em que nosso *herói de fancaria* chega à corte bizantina e ali sofre a surpreendente mas lógica lição de sadomasoquismo. O enquadramento daquelas figuras hieráticas, uniformes em sua bela e inusitada postura em suas vestes purpurinas, através de uma panorâmica lenta a que se seguem *close-ups* expressivos, resultam na impressão de um imenso painel ou de um vitral da época.⁶

Esse pequeno fragmento da seqüência se coloca como contraponto ao ritmo quase sempre rápido do filme, além de ser um exemplo da unidade narrativa de que se compõem as diversas seqüências, episódios e o próprio filme. No deslocamento de câmera que mostra as figuras imóveis da família bizantina, é possível localizar, através da associação entre som e imagem, uma narrativa completa. Nesse momento, através de sua

seqüência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço temporal.” XAVIER, Ismail, *Op. cit.* p. 19. Para Jacques Aumont e Michel Marie “Em um sentido quase intercambiável com o da cena, a seqüência é, antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um seqüenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário. AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, 2003a, p. 268.

⁴ A imagem do filme é percebida, a um só tempo, como uma superfície plana (real) e como um fragmento de espaço em três dimensões (imaginário) (Arnheim 1932). O campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem filmica. A forte impressão de realidade produzida pela imagem de filme, seu caráter de ilusão parcial, são correlativos à crença na realidade do campo como espaço em profundidade e também em largura: o campo não pára, portanto, nas bordas do quadro, mas prolonga-se indefinidamente para além de suas bordas, na forma do que é chamado fora-de-campo. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003. p. 42. O importante neste ponto é observar que reagimos diante da imagem filmica como diante da representação realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Mais precisamente, como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de campo. AUMONT, Jacques, 1995b. p. 21.

⁵ “Os velhos mestres da estética distinguiam as artes paradas das artes do movimento, as artes do espaço das artes do tempo. Para eles o cinema pertenceria sobretudo às artes do movimento e do tempo, o que em certo sentido pode ser verdadeiro.” ARISTARCO, Guido, *Op. cit.* p. 86.

⁶ DE PAIVA, Salvyano C., *Op. cit.*

lentidão e imobilidade, prepara-se uma revelação misteriosa a respeito da família bizantina que comporá a segunda parte da seqüência.

3.7.1. As Figuras Bizantinas

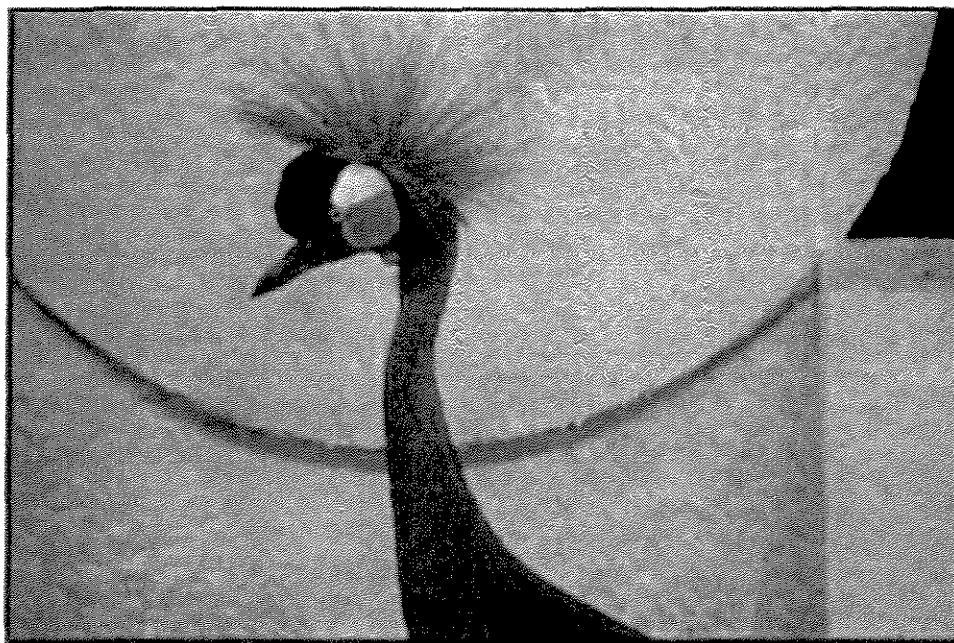


Figura 20

O episódio se inicia com a câmera frontal à altura do olhar das figuras ali enquadradas, partindo de um plano próximo (*close-up*) da cabeça de uma ave exótica, um grou coroadado⁷ (fig.20). É feita então uma lenta passagem em *zoom-out*⁸ para um plano geral de conjunto que focaliza um grupo de oito figuras bizantinas estáticas, ao redor de um trono branco vazio, pode-se ver ao lado esquerdo deste trono um segundo grou coroadado.

⁴ A ave sagrada da tribo Watusi e encontra-se por toda a África meridional, desde a Rodésia e Transvaal até a África do Sul. O grou coroadado é a mais bonita das aves de sua família. Destaca-se entre os grúideos pelo penacho sedoso que ostenta no alto da cabeça e pela parte nua em torno dos olhos que é branca manchada de vermelho escarlata. Possui um bico pequeno e bem proporcionado e uma carúncula vermelho-viva pendurada sob o pescoço. Vive aos pares ou em bandos de centenas de indivíduos. Habita as margens dos rios e lagos cobertos por vegetação alta. Anda em passos lentos, mas, se perseguido ou assustado, pode alcançar grande velocidade. In [www.terravista.pt/fernoroalha/1131/groul.htm](http://www.terraviva.pt/fernoroalha/1131/groul.htm). Capturado em 25/07/02.

⁸ Mais recentemente, introduziu-se o uso do *zoom* ou objetiva com focal variável. Para uma localização da câmera, uma objetiva de distância focal curta dá um campo amplo e profundo; a passagem contínua para uma distância focal mais longa, encerrando o campo, “aumenta-o” em relação ao quadro e dá a impressão de que nos aproximamos do objeto filmado: daí o nome de “*travelling* ótico” que às vezes se dá ao *zoom*. AUMONT, Jacques, 1995b. p. 39.

Atrás das figuras bizantinas vêem-se outras vinte e uma figuras vestindo hábitos negros. Ao fundo, o cenário se compõe de uma cortina rosa-púrpura que indica um ambiente fúnebre, ladeada por duas colunas nas quais estão pintadas ícones religiosos. A sonoplastia, nesse plano aumenta gradativamente seu volume, numa sonoridade de timbre agudo e dissonante que ecoa no clima fúnebre do ambiente, ouve-se simultaneamente o pio de uma ave, talvez referindo-se à presença dos grous que velam a morbidez da família de Teofilato.

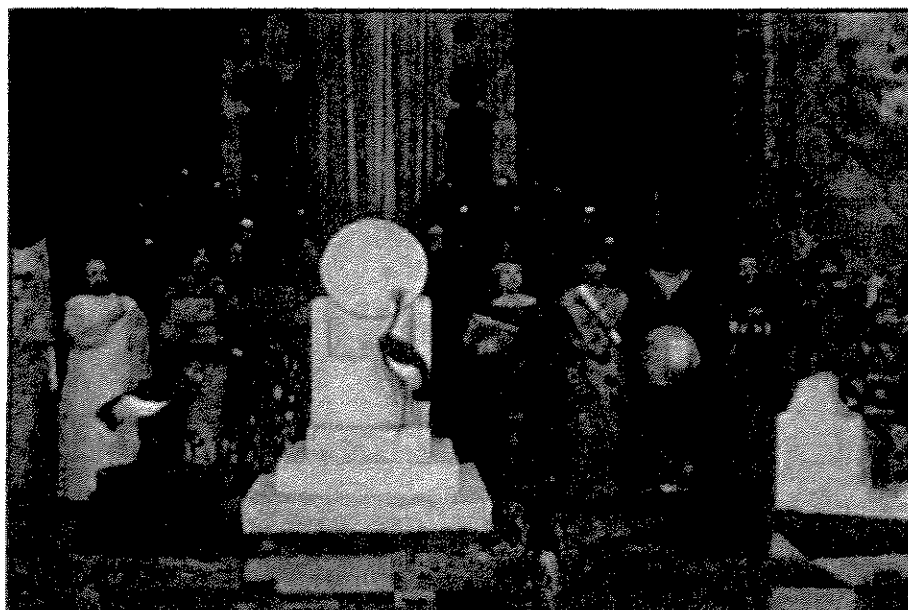


Figura 21

Todos estão paralisados como estátuas integrados ao cenário, estabelece-se um padrão estético que cria uma referência à imagem que se tem de certos mosaicos bizantinos. (fig. 21).



Figura 22

Depois de um corte, segue-se contra-plano em relação ao primeiro, a câmera baixa no qual estão enquadrados Brancaleone, Abacuc e Teofilato, ao fundo é possível visualizar o portal do palácio por onde penetra a luz que recorta as silhuetas dos outros componentes do exército e duas aves, possivelmente as fêmeas dos groux que vigiam a família mostrada no primeiro plano. Além do portal, do lado de fora do palácio, no canto superior esquerdo da porta vê-se uma bandeira vermelha.(fig. 22) Esse plano situa as personagens que negociarão o resgate em relação a seu interlocutor, o trono bizantino que aguarda seu ocupante protegido pelo hierático grupo que o circunda.

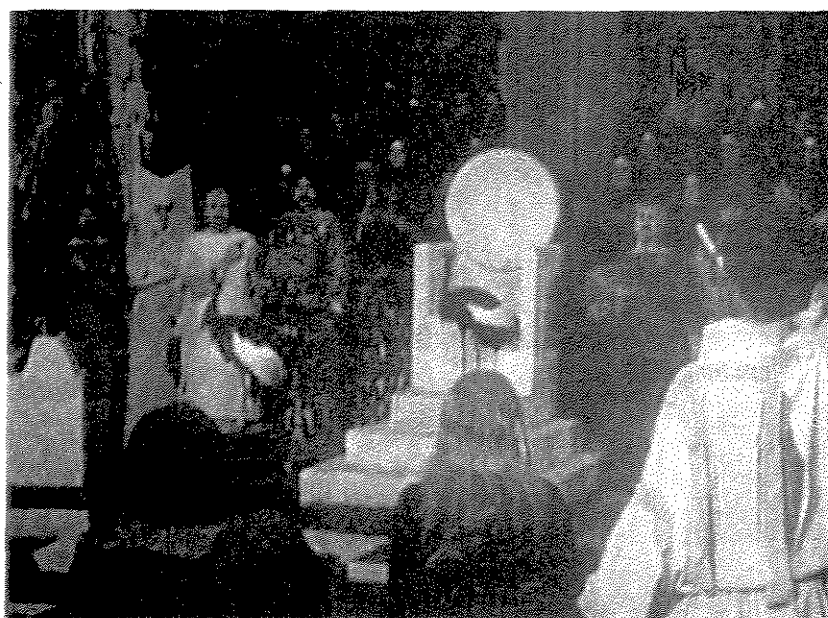


figura 23

Através de um plano geral são mostrados em primeiro plano Brancaleone, Abacuc e Teofilato pelas costas, olhando em diagonal na direção do segundo plano (fig. 23), em profundidade de campo⁹, os bizantinos imobilizados. Brancaleone pergunta a Teofilato quem são aquelas pessoas estranhas.

Com esse enquadramento é possível afirmar que, através da colocação da câmera, olhando sobre os ombros das três personagens do exército, o filme pretende uma aproximação do espectador com as personagens do exército aí presentes, fazendo uma preparação para o plano seguinte, quando o espectador possivelmente se identificará com as personagens, através da câmera subjetiva que detalhará as figuras bizantinas anteriormente mostradas numa visão de conjunto.



Figura 24

⁹ O que se define como profundidade de campo é distância medida de acordo com o eixo da objetiva, entre o ponto mais aproximado e o ponto mais afastado que fornecem uma imagem nítida (para determinada regulagem). (...) A PDC é um meio auxiliar importante do engodo de profundidade; se ela for grande, a sobreposição dos objetos sobre o eixo, todos vistos com nitidez, reforçará a percepção do efeito perspectivo. AUMONT, Jacques, 1995b. pp. 33-38.

Uma seqüência de rostos é mostrada pela câmera(figs. 24 e 25), desta vez em plano americano¹⁰ a câmera detalha, através de um *travelling*¹¹, os semblantes e vestes bizantinos.

A resposta de Teofilato a Brancaleone é dada ao longo desse plano, sobre o mesmo registro sonoro que já vem desde o começo da seqüência:

Os últimos duques de Bizâncio. Sangue viciado e doente, misturado entre si mesmos. Membros febris, fracos à espada, mas rápidos com o punhal. Vê? Toda gente que é melhor perder do que achar.

Ainda no mesmo plano o diálogo prossegue:

Brancaleone: “E aquele lugar vazio?”

Teofilato: “Ah! É reservado ao meu pai. Esta é a hora de sua prece, aguardemos.”

Abacuc: Sabe o que eu vou fazer? Eu pedirei ao seu pai mil patações de ouro. Não. Aliás, dois mil.

Brancaleone (referindo-se a uma das mulheres do grupo de bizantinos): Aquela pálida, apetitosa...

(corte)



Fig. 25

¹⁰ Corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a elas.

¹² (...): o *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção;(...). AUMONT, Jacques, 1995b. p. 39.

O único movimento que se percebe nesse plano é o *travelling* da câmera, que se desloca lentamente da direita para a esquerda e vai mostrando os rostos das personagens trajadas de maneira exótica. Trajes construídos a partir de formas geométricas retilíneas, tanto na confecção das peças, quanto nos motivos também geométricos estampados em tecidos de cores predominantemente frias reforçam a planificação do quadro cinematográfico, criando uma impressão bidimensional, onde o efeito da perspectiva age com menor intensidade, o que pode associar essas imagens à idéia de mosaico. A luz esmaecida do ambiente e a presença de um grupo de figurantes trajados de preto (fig. 26) logo atrás da primeira fileira de personagens reforçam o achatamento das primeiras, dado inicialmente pela frontalidade obtida pela colocação da câmera à mesma altura das figuras em campo, o que vai reforçar a impressão bidimensional destas últimas.



Figura 26

A busca da imobilidade encontra-se também apoiada na narração lenta, pausada, na voz entediada do herdeiro bizantino que analisa o caráter dos nobres de bizâncio.



Figura 27

Tem-se um plano americano em diagonal, com câmera baixa focalizando Brancaleone, Abacuc e Teofilato (fig. 27). Ao fundo a parede acinzentada da mansão bizantina. O diálogo continua:

Brancaleone: ...Quem é?

Teofilato: Minha irmã.

Brancaleone (tentando corrigir sua gafe): Não, aquela lá...

(corte)

A câmera frontal em altura média, focaliza com um movimento suave da esquerda para a direita o campo dos bizantinos com uma figura feminina centralizada em plano americano (fig 28).

Brancaleone: ...com cara de prostituta/puta?

(corte)

O enquadramento frontal mostra novamente Brancaleone, Abacuc e Teofilato.

Teofilato: Minha mãe!

Os três constrangidos com a situação ficam em silêncio.



Figura 28

Pode-se dizer que se trata uma ambientação teatral, devido à colocação frontal da câmera em relação às figuras e a própria altura daquela, no mesmo nível dessas, criando uma impressão de as figuras estarem expostas como num palco de teatro, como um cenário construído de seres humanos estáticos que, por este motivo, têm suas expressões esvaziadas transmitindo a noção de figuras, de efígies materialmente produzidas, que emanam um caráter de objeto¹². A imobilidade das figuras humanas representadas; a importância da gestualidade das mãos, sempre procurando simbolizar uma postura solene, hierática e serena; o olhar fixo das imagens retratadas impondo seus acontecimentos; a frontalidade que enrijece e torna as imagens frias, onde o movimento e a expressão são excluídos. Com o estabelecimento desse ambiente introduzindo o episódio, tem-se o corte para o próximo plano, que já estaria marcando o início da próxima subsequência.

¹²AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, 2003a. p.125-126.



Figura 29

Pela esquerda entra a tia Teodora, trajada com um figurino de tons fúnebres coberta por um véu e uma maquiagem carregada, seguida por seu amante corcunda e anão Cipa (fig. 29), que carrega uma bacia. Solenemente a tia de Teofilato se aproxima dos embaixadores e oferece vinho quente com especiarias a Abacuc. Porém, no momento em que Teodora vai servir o cálice, uma pulseira de borlas cai de seu pulso na bebida fervente, o que causa constrangimento entre ela e os visitantes. Brancaleone enfia a mão na bacia e pega a jóia, dentro do líquido fervente sem manifestar dor, rompendo as formalidades.

O gesto cortês do cavaleiro seduz Teodora que, percebendo que Brancaleone não sentiu dor ao mergulhar sua mão no líquido borbulhante, convida-o a acompanhá-la para curar sua mão. Brancaleone consulta discretamente Teofilato, que o aconselha a segui-la, pois Teodora é uma grande amante. Brancaleone deixa as negociações do resgate de Teofilato aos cuidados de Abacuc e segue a tia até seus aposentos.

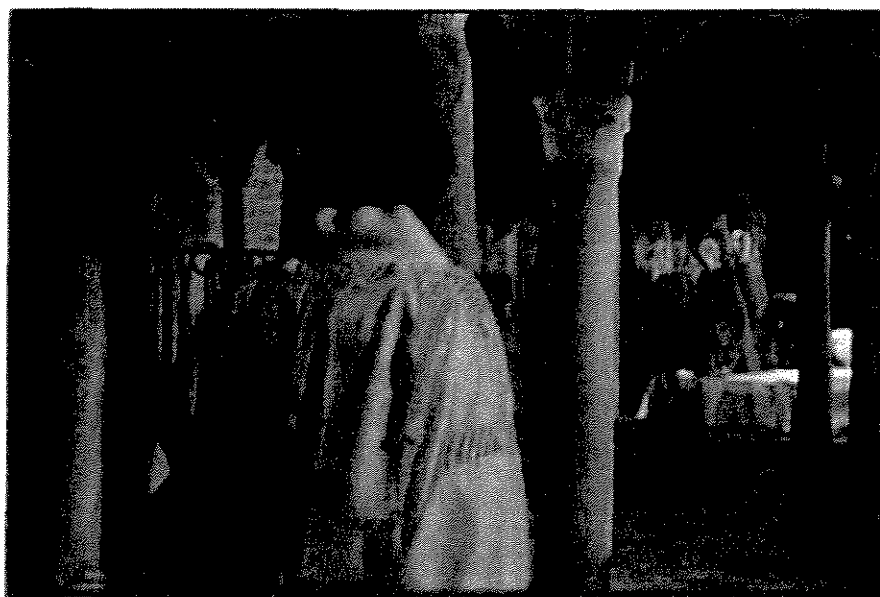


Figura 30

Tendo ao fundo um tema musical que complementa uma arquitetura cenográfica quase gótica, onde ogivas e colunas (fig. 30), instauram um clima de suspense, Brancaloneone acompanha a misteriosa mulher até seus aposentos. O cavaleiro se aproxima da cama onde Teodora está sentada. Teodora pergunta a Brancaloneone se ele vê alguma diferença entre amor e sofrimento, faz uma apologia à similitude do prazer e da dor e ordena que Brancaloneone se dispa. Os dois começam a se despir e Teodora levanta-se da cama e aproxima-se de uma parede onde se vêem vários chicotes pendurados. Teodora escolhe um deles e começa gritar e a açoitar Brancaloneone que, desesperado, acaba escolhendo também um chicote e responde aos açoites de Teodora, açoitando-lhe com fúria. A bizantina sucumbe aos prazeres das chicotadas e agarrando-se a uma coluna grita: *"Te amo! Te amo!"* (fig. 31).



Figura 31

Na sala do trono, o pai de Teofilato apresenta-se para negociar com Abacuc o preço do resgate de Teofilato. Sentado em seu trono o pai de Teofilato escuta a proposta feita pelo judeu e rejeita a negociação, acusando seu filho de bastardo, vagabundo e inútil e ameaça Abacuc e seu filho de morte se eles não se retirarem da mansão depois do terceiro toque do gongo. Os dois fogem em direção à porta de saída, a eles se junta Brancaleone, vestindo-se ainda, escapando dos aposentos de Teodora. Ao soar do terceiro toque do gongo, os três conseguem escapar das flechas lançadas pelos guardas bizantinos, que cravam a porta da mansão assim que ela se fecha.

O fim desse episódio, como nos demais, também se dá com a frustração dos intentos de Brancaleone. Todavia, nota-se aqui, além do conteúdo grosseiro do diálogo entre Brancaleone e Teofilato – quando da apresentação da família – a dupla personalidade de Teofilato, que é desmascarado como sendo o filho bastardo, o não cavaleiro, aquele que se colocava como nobre, superior a Brancaleone e seu exército e, que agora passa a ser menor do que o exército. Assim há também uma referência a uma prática medieval de seqüestros de descendentes nobres que eram negociados por resgates pagos pela família.

Episódio 8. A Visão Grotesca de Pecoro: o casamento da ursa

O exército retoma, enfim, o seu atribulado caminho em direção à Aurocastro. Durante a travessia vista através de um emaranhado de galhos ressecados, tendo ao fundo o

instrumental do tema musical da cena em que Brancaleone é atraído pela viúva da cidade empestada, Brancaleone diz ver sinais de fumaça, recomenda que tenham prudência, pois aquelas são terras selvagens. Ele ordena a Teofilato e Taccone que verifiquem o que vem a ser aquela fumaça. Os dois vão e, escondidos atrás de uma moita vêem uma gruta de onde sai uma urso que, segundo Taccone tem uma movimentação quase humana.

Taccone e Teofilato interrogam-se de como uma urso poderia fazer uma fogueira. A urso volta para o interior da gruta, fremindo como se falasse com alguém. De repente do interior da gruta vem saindo Pécoro, que havia caído da ponte no episódio da cruzada de Zenone. Ele varre a frente da gruta com uma vassoura de galhos e veste um traje grosseiro: uma capa de couro costurado com um capuz e botas, também de couro, por cima de sua túnica vermelha. Taccone, ao ver seu amigo tenta correr para reencontrá-lo, mas Teofilato o impede. Os dois, contornando a parte frontal da gruta, escalam um barranco que fica acima da mesma. Teofilato tropeça deixa cair seu bastão que rola barranco abaixo. Pécoro sai da gruta para ver o que aconteceu e vê seus amigos no alto do barranco.

Pécoro pergunta o que eles fazem ali e os chama para conversarem. Teofilato pergunta se a urso morde. Pécoro responde que ela é mansa. Conta que foi encontrado esfaqueado e a urso o trouxe para a gruta como se ele fosse uma comadre. Ao ser inquirido por seus antigos parceiros, ele manifesta que se sente satisfeito e diz que não tem do que reclamar da vida que está levando: um dia come castanhas, no outro raízes ou mesmo uma perereca.

Teofilato deseja felicidades a Pécoro e diz que eles devem retomar sua marcha. Pécoro decide fugir com seus companheiros, mas devem fugir devagar porque se a urso perceber, ela os devora. Segundo Pécoro ela é como um animal. A urso sai da gruta e percebe a fuga de seu companheiro. Ela os persegue rugindo de sofrimento. Os aventureiros fogem pulando num rio.

Abacuc os esperava do outro lado do rio e os auxilia a sair da água, mas acaba caindo nela e, ao sair do rio, demonstra sinais de esgotamento físico. Na outra margem do rio vê-se a urso rugindo, como se estivesse sofrendo pela perda de sua companhia. Pécoro tenta consolá-la dizendo que vai sair com seus amigos, mas que volta logo.

Em alguns planos desse episódio percebe-se claramente que a urso é uma pessoa vestindo uma fantasia. Há uma alternância de planos em que são inseridas imagens

de uma urso verdadeira, quando ela é enquadrada sozinha e, em outros, nos quais a urso contracenava com Pécoro, percebe-se que sua movimentação é próxima à de um ser humano.

Esse rápido episódio aparece como uma justificativa para a volta de Pécoro ao Exército. Sua desaparecimento no episódio da cruzada do beato Zenone é repentina e sugere a saída de cena dessa personagem, no entanto Pécoro é um dos fundadores do Exército e, talvez por isso ele seja retomado nesse trecho da narrativa: antes da chegada a Aurocastro. É um episódio que está colocado com a função de retomar a personagem dentro da narrativa. Percebe-se também que esse é o único trecho, onde o Exército está na sua composição completa: Brancalone, Taccone, Pécoro, Mangoldo, Abacuc, Teofilato e o ferreiro Vito, que passou a fazer parte das fileiras do Exército.

Pécoro, ao reencontrar seus companheiros de batalhão, hesita em abandonar sua comadre urso, mas refere-se a ela com carinho e diz que a urso é *como* um animal. Pécoro confirma ser o ponto de convergência do grotesco no grupo que compõe o Exército. Mais uma vez o filme procura transmitir uma referência ao grotesco, que chega a ser literal nesse episódio, em que Pécoro une-se a uma urso e passa a habitar sua gruta, associando novamente a personagem Pécoro a essa referência explícita ao grotesco, termo derivado do substantivo italiano *grotta*¹³. É possível considerar, nessa reaparição de Pécoro, uma referência a um homem-selvagem, metade homem, metade animal. Ao aparecer trajando um figurino de aspecto rude e embrutecido, Pécoro torna-se quase monstruoso. A barba de Pécoro, sua aparência peluda, conferem-lhe uma bestialidade. Sua ingenuidade instintiva ao aceitar aquela vida selvagem, ao lado de uma urso, trazem a confirmação de sua ligação com os servos estúpidos da *Commedia dell'Arte*. O fato de Pécoro ter sido arrancado de sua terra nativa e retornar àquela inusitada convivência com uma urso reforça a sátira ao camponês iletrado, transforma-o num ser inferior, associando-o às personagens diabólicos farsescos da tradição popular do teatro europeu medieval.¹⁴

¹³ “Mas a palavra ‘grotesco’ – que vem de gruta, porão (*grotta* em italiano) – tem data marcada de aparecimento. Em fins do século quinze, escavações feitas primariamente no porão do palácio romano de Nero (a *Domus Aurea*) em frente ao Coliseu, depois nos subterrâneos das Termas de Tito e em lugares variados da Itália, revelaram ornamentos esquisitos – na forma de vegetais, abismos caracóis, etc. – que fascinaram os artistas da época.” SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, *Op. cit.* pp. 28-29.

¹⁴ Como se sabe a máscara do *Arlecchino* é resultado do incesto do *Zanni* da região de Bérgamo com personagens diabólicos farsescos da tradição popular francesa.(...) O personagem cruza-se também com o *homo selvaticus* ou *sebaticus*, um gênero de *mammuttones* recoberto de pelos ou folhas, segundo a região ou estação. É em geral tosco, ingênuo e desprovido de recursos, mas outras vezes é esperto como um macaco, ágil como um rato, violento como um urso enfurecido. FO, Dario e RAME, Franca (org.), *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora Senac, 1997. p. 80.

Episódio 9. A morte de Abacuc

Agora o Exército atravessa um bosque frio. Há muito nevoeiro. Ouve-se o ruído do vento e das rodinhas da arca de Abacuc, que vem por último na fila. Ele não agüenta a caminhada, está tossindo muito e pede socorro.

Seus companheiros o colocam dentro de sua arca para transportá-lo como se fosse um caixão. O grupo agora contorna as ruínas de uma muralha. Brancaleone interrompe a marcha. Em plano geral vê-se ao fundo um vale por onde passa um rio e pode-se escutar o murmúrio de sua correnteza.. Abacuc está moribundo, aliás o estado de saúde do pequeno hebreu já se mostra crítico em seqüências anteriores, desde o seu batismo no rio pelo beato Zenone.

Um tema musical melancólico e a manifestação de ternura por parte dos seus amigos consolam-no num momento lírico e de tolerância religiosa. Abacuc, chamando seus amigos de “cristãozinhos” diz que está mal e que sua hora é chegada.

Brancaleone e seus homens confortam o pequeno homem, tratando-o ternamente por “velho”, e dizendo que, embora não se saiba se Abacuc irá para o paraíso dos cristãos ou para o paraíso de sua gente, de seu deus ancestral, ele irá para lugar certamente melhor do que a vida terrena. Um lugar onde não sentirá mais frio calor, fome, nem sede, nem pancadas, nem sustos, mas terá um céu sempre belo, com aves nos galhos, muitas flores e a saciedade de pão, queijo e vinho. Um lugar aonde os anjos o convidarão para gozar dos prazeres. Mangoldo ouve estas palavras e sonha com o paraíso, sobretudo quando se fala das comidas.

Nestas circunstâncias, Abacuc fecha os olhos lentamente e morre. Brancaleone diz emocionado: “*dorme, velho, dorme,...dorme!*”. Há um silêncio e Pécoro diz, invejando a morte de Abacuc: “*velho sortudo!*” (fig. 32) O velhote é enterrado ali mesmo, tendo como caixão o sua própria arca, sem ter seu objetivo de chegar a Aurocastro realizado. A idealização de um paraíso após a morte de Abacuc, nesse trecho do filme, aumenta a expectativa da conquista final de Aurocastro. Todos os componentes do Exército sonham com uma terra prometida que seja um lugar onde tudo será diferente daquela vida miserável que eles levam.

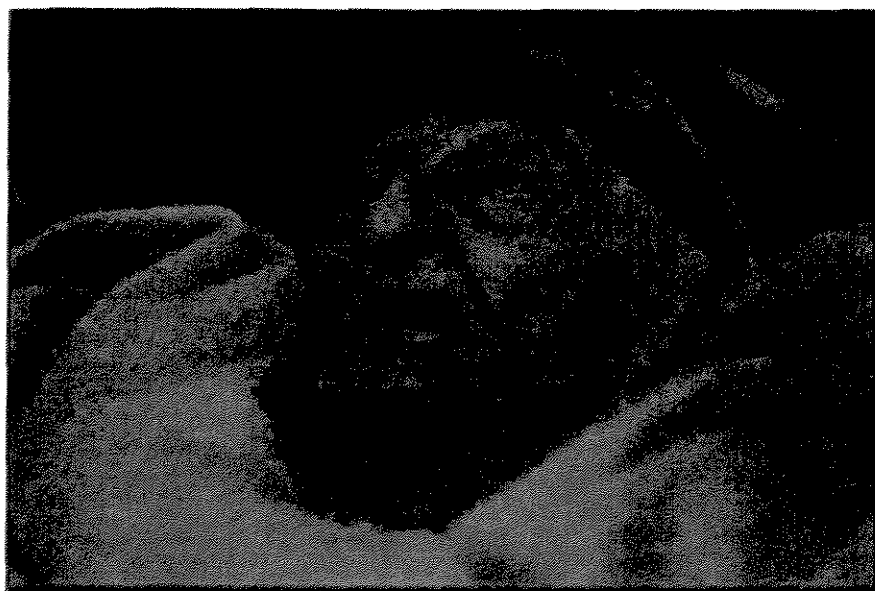


Figura 32

A morte de Abacuc e seu enterro dentro da arca que representa sua riqueza e proteção, talvez esteja aí se referindo à morte de Moisés (Deuteronômio, 34), o patriarca bíblico que, após ter conduzido o povo hebreu por quarenta anos no deserto, morre antes de ter conquistado a terra prometida a seu povo. Abacuc seria o guia intelectual do Exército de Brancaleone. Sem a sua alfabetização, o pergaminho de Arnulfo-Mão-de-Ferro não teria sido descoberto pois os pioneiros do Exército (Pécora, Taccone e Mangoldo) e mesmo Brancaleone não teriam competência para ler o pergaminho que é o ponto de partida para todo o desenrolar do enredo do filme.

Episódio 10. A Conquista de Aurocastro

Sem Abacuc, o Exército de Brancaleone prossegue o seu caminho. Tendo ao fundo o tema de Brancaleone em arranjo instrumental, num ritmo mais lento, como se demonstrasse o cansaço do Exército por ter enfrentado tantos obstáculos, a tropa desce uma colina e a câmera, em panorâmica, os acompanha e revela uma paisagem com o mar ao fundo. Brancaleone, com seu traje de gala, estanca a marcha e aponta Aurocastro ao longe, numa península.

Ao verem Aurocastro, os homens do Exército começam a comemorar efusivamente. De repente escutam o som de um sino, vindo do alto da colina. Brancaleone

supõe ser o sino do beato Zenone. Todos param de comemorar. Brancaleone, lamentando a sorte de ter que dividir Aurocastro com Zenone e seus peregrinos, apeia de Aquilante, ajoelha-se e ordena que todos façam o mesmo. O ferreiro, sem saber do episódio do beato Zenone indaga por que deve ajoelhar-se. Taccone força-o a fazê-lo. Em silêncio, todos voltados para o alto da colina de onde se ouve o sino, eles aguardam a aparição de Zenone. Porém logo se vê que os toques de sino não passam de uma sineta no pescoço de uma vaca que aparece no alto da colina, uma passagem de puro *nonsense*. Todos se rejubilam pela descoberta do falso alarme.

O Exército, então, ao som em *off* da música-tema, adentra a cidade de Aurocastro, com Brancaleone à frente, agora trajado de preto, vestindo um elmo com um penacho e liderando a tropa, já com ares de senhor da localidade. A população observa indiferente aquele pequeno batalhão tão ímpar em desfile pelas ruelas da cidade. Por fim eles chegam a um promontório de onde se vê a fortaleza. Eles atravessam a pé o braço de mar que separa a cidade da fortaleza de Aurocastro.

Ao chegarem às portas do castelo, Taccone em discurso, após um toque de tambor e cornetas, declara:

Cidadãos de Aurocastro! Abram suas portas ao vosso senhor, vindo por vontade imperial para guiá-los, protegê-los e administrá-los. Abram para Brancaleone da Nórcia e Aurocastro e para suas fileiras.

Taccone encerra o seu discurso ao toque do tambor e das cornetas. Abrem-se as portas da fortaleza e o povo, em euforia, comemora e aplaude a chegada de seu novo chefe. Brancaleone acena para uma pequena multidão que o cerca, agradecendo a acolhida. Os anciãos, representantes de Aurocastro, após um apressado discurso, entregam ao cavaleiro a chave da cidade e o convidam para conhecer tudo o que lhe pertence. Brancaleone tenta entregar o pergaminho de propriedade a um dos anciãos, mas ele não se interessa em ler o documento, pois tem muita pressa.

Brancaleone e seus homens são levados por um dos anciãos para dentro das muralhas, ainda muito apressado. O ancião manifesta sua alegria pela chegada do novo chefe, acreditando que com isso os muitos temores por que passa o povo de Aurocastro terão fim. O ancião, sem perda de tempo, explica ao cavaleiro a situação da cidade e leva o Exército para a ponta do promontório, de onde um sentinela, no alto de uma muralha, diz ver no horizonte do mar uma vela negra. O ancião suplica a Brancaleone que mostre a que

veio e salve o seu povo das pilhagens e dos saques. Os cidadãos de Aurocastro que acompanharam e assistiram a toda essa afobada recepção começam a se retirar.

Brancaleone, sem entender o que lhe foi explicado, se vê abandonado com seu Exército para tomar alguma providência a respeito de alguma coisa. Teofilato vê, ao longe, no mar uma vela negra de uma nau de piratas sarracenos. Brancaleone conclui ser aquele o perigo negro que vem do mar, como rezava o pergaminho: uma nau de piratas sarracenos que vem do mar, a cada ano para pilhar a cidade de Aurocastro. Mangoldo, desesperado, propõe a fuga imediata. Brancaleone, contrariado com a covardia de Mangoldo, conclama, então, seus homens a defenderem Aurocastro. Nomeia Taccone como “*Primus Millis*”, Teofilato como Capitão, com desprezo, nomeia Mangoldo como “*Millis Simplicius*” e Vito, o ferreiro, como o seu Capitão de Armas. Pécoro, que não estava presente na nomeação dos homens do Exército, de longe chama seus companheiros para dentro das muralhas, pois os sarracenos estão chegando. A covardia toma o lugar da bravura de Brancaleone que ao lado de seus homens corre para se proteger no interior da fortaleza.

Aqui o Exército de Brancaleone é colocado frente ao desafio de ser um exército real de defender sua conquista. Os homens de Brancaleone se deparam com uma tarefa que não sabem se conseguirão realizar. Aí se encontra presente a noção do grotesco e do burlesco; nessa inversão do mundo que se apresenta com os anti-heróis identificados como tais e procurando a todo custo dar conta de uma empreitada impossível para eles.

Já dentro dos muros, Brancaleone e seu Exército vêem os sarracenos desembarcando na praia com um aríete, que utilizam para arrombar a porta da cidade. Enquanto isso, no interior das muralhas, Brancaleone arquiteta e explica detalhadamente um plano mirabolante para prender os invasores num alçapão que se encontra em frente às portas, no pátio da fortaleza. O plano de Brancaleone fracassa, quando Taccone arma sua funda para dar início ao combinado e acerta a cabeça de Brancaleone que cai no alçapão, o próprio exército desmoraliza seu comandante. Seus homens tentam socorrê-lo mas também caem no alçapão, onde ficam presos. As portas do castelo se abrem e os sarracenos entram, por fim, na fortaleza e se deparam com os defensores presos dentro do alçapão por eles mesmos. O Próprio exército se basta para se derrotar.

Epísódio 11. A Tomada de Aurocastro por Arnulfo-Mão-de-Ferro

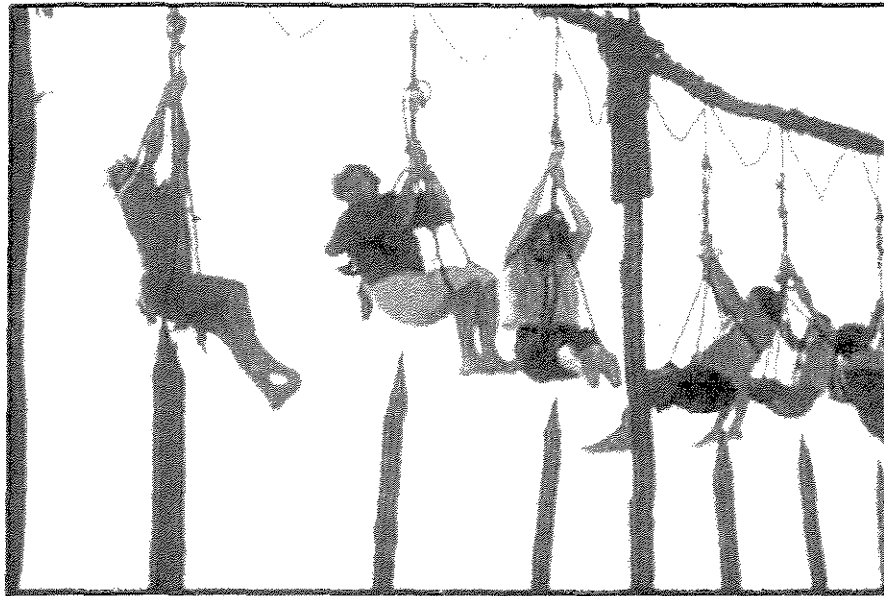


Figura 33

Debaixo dos risos dos sarracenos, Brancaleone e os seus sequazes são pendurados em cordas que pendem de uma trave sobre ponteiras para serem mortos impalados. Porém quando o chefe dos sarracenos ordena que a corda que sustenta os prisioneiros seja cortada, irrompem no horizonte as fileiras de um exército de cavaleiros cristãos vestidos de negro que entram em choque com os sarracenos e os repelem em direção ao mar. Os sarracenos são jogados ao mar, despencando falésia abaixo.

Brancaleone agradece a seus salvadores, apresenta-se como o senhor de Aurocastro e de todos os seus bens e os convida para se hospedarem em seu castelo. O líder do exército cristão ouve em silêncio total, sem responder às as mesuras de Brancaleone. A impressão é que sua armadura está vazia. Quando Taccone abre a celada do elmo para ver se há alguém em seu interior, revela-se que o chefe do exército cristão é ninguém menos que o nobre Arnulfo-Mão-de-Ferro, que veio tomar posse de Aurocastro, sua posse por direito de outorga (Fig. 33).

Brancaleone e seu exército, são novamente supliciados, agora amarrados às mesmas estacas que haviam servido de ponteiras para os sarracenos, onde deverão ser queimados. Antes do desfecho do suplício, Brancaleone dita frases enobrecedoras e

compungidas, como: “Não é o fim que se deve lastimar, mas sim o princípio. Eu fui enganado por aquele pergaminho.” Com esta frase, Brancaloneone retorna ao ponto de partida de sua desgraça, como que enxergando toda a sua epopéia fracassada, o moinho de vento que tentou destruir, mas que o destruiu.



Figura 34

Taccone, como o bom ladrão ao lado esquerdo de Cristo (fig. 34), pede perdão a Brancaloneone por tê-lo feito chegar até ali. Brancaloneone responde: “De que adiantam agora as recriminações, irmãos? Amemos e perdoemos na hora da morte!”

Todos respondem como numa oração: “Amemos e perdoemos!”

Da mesma maneira que Taccone, Teofilato, ao lado direito (fig. 35) de Brancaloneone, confessa ter sido ele o responsável pela maculação da honra de Matelda. Brancaloneone, perde sua solenidade e inutilmente, revolta-se, ameaçando acabar com Teofilato.

Toda essa paráfrase da crucificação, adia o final do filme, aumentando, com diversas reviravoltas, o suplício dos soldados de Brancaloneone e o seu arrependimento por ter cometido tantas falhas e erros. Isto reforça o senso de redenção prometido pelo beato Zenone, que trará a esperança de Salvação



Figura 35

Episódio 12. O Sino de Zenone

Arnulfo-Mão-de-Ferro ordena que um de seus cavaleiros ateie fogo à lenha que queimará os seis condenados. Porém, no exato momento em que o algoz vai cumprir as ordens de Arnulfo, sob uma música grave e dramática, ouve-se o badalar de um sino e então surge, com que saído do mar, o beato Zenone, mancando e com uma faixa na cabeça e ao lado de seus esfarrapados peregrinos, uma aparição redentora. O beato impede a execução de Brancaleone e de seu Exército. Arnulfo-Mão de Ferro tenta selar seu intento, acusando os réus de traidores e que merecem a morte, entretanto Zenone intercede por eles:

Sim, eles merecem. Como todos nós, mas não cabe a você, pois quem com ferro fere, com ferro será ferido. Fizeram juramento solene de irem à Terra Santa combater os infiéis.

Assim, o Exército de Brancaleone é salvo pelo beato que os incita a cumprirem sua promessa de marcharem para a Terra Santa. Os cavaleiros do exército de Arnulfo ajoelham-se perante o beato e permitem a partida de Brancaleone e sua corja.

Aquilante, livre de sua sina está unido a uma égua, mas ao ouvir a voz de seu cavaleiro, que agora volta a compor as fileiras dos Cruzados de Zenone, abandona sua parceira e retorna para servir fielmente a Brancaleone. Ao rever Aquilante, Brancaleone reassume sua postura de cavaleiro andante, pede suas armas, exorta aos seus soldados e aos

peregrinos a coragem de seguirem em Cruzada para a Terra Santa a fim de libertar o Santo Sepulcro das mãos dos infiéis. Brancaleone discursa a seus companheiros:

Bem, meus duros, abandonem o desânimo, deixem de se escorar! Peito para fora, armas eretas, bandeiras ao alto, audácia! Perdemos Aurocastro, mas o além-mar nos espera em sangue e em glória. Como o lobo que se arroja e como o leão que ataca, marcharemos à Terra Santa! Branca! Branca! Branca!...Leon! Leon! Leon!

Reinicia-se a marcha em direção ao horizonte, tendo ao fundo o som em *off* do tema musical de Brancaleone. Zenone fica para trás gritando para que o esperem.

Aparentemente, o espólio de um cavaleiro (Arnulfo-Mão-Ferro), no início da narrativa, não parece uma ação de importância considerável, e parece mesmo sutil o roubo do pergaminho do cavaleiro. As personagens Taccone, Pecoro e Mangoldo, não sabendo ler, não têm noção de que um pedaço de pergaminho rasgado, posteriormente revelado pela leitura de Abacuc, na única referência do filme a uma fonte documental escrita, vai instalar o principal mote para o desenrolar de toda a ação do filme.

Os pequenos ladrões dos bens de Arnulfo-Mão-de-Ferro, não têm noção da dimensão de seu roubo e atravessam todo o filme sem suspeitar da hipótese de estarem sendo perseguidos. Somente no último episódio do filme é que essas personagens serão chamados à responsabilidade do assalto, quando, iludidos de estarem sendo salvos dos vilões muçulmanos, por um exército cristão, são surpreendidos pela verdadeira revelação da identidade de seu novo carrasco: Arnulfo-Mão-de-Ferro que volta para reaver sua propriedade por direito documentado.

O Exército de Arnulfo-Mão-de-Ferro surge nesse último episódio, como o Exército de Fortinbrás em *Hamlet*, na forma da aparição de um perseguidor, que não é mostrada no decorrer do filme, mas que provavelmente preparou sua conquista de Aurocastro e cumpriu sua trajetória nos bastidores da cena onde Brancaleone e seu Exército desenvolvem suas atrapalhadas peripécias. O filme mostra a trajetória do Exército não-oficial.

Como em *"Life of Brian"* (1979) do grupo inglês Monty Python, narra a história de um anti-herói que viveu na mesma época do heróico Jesus Cristo, em *"L'Armata Brancaleone"*, o exército oficial, heróico de Arnulfo-Mão-de-Ferro, fica à parte no transcorrer da ação. É o contraponto opaco do outro Exército. Monicelli seleciona o Exército de marginais e mantém o Exército de Arnulfo, como um componente em suspenso

na narrativa, para retomá-lo no final dessa narrativa e fechar uma das linhas abertas no início do filme, quando do assalto ao cavaleiro germânico.

Supondo que a narrativa do filme tivesse focalizado a trajetória do Exército de Arnulfo-Mão-de-Ferro, em sua perseguição aos ladrões de seu pergaminho (o Exército de Brancaleone); é possível que os homens de Brancaleone se tornassem os vilões da trama. Essa opção feita por narrar as aventuras de um Exército não oficial, implica numa opção pelo cômico que desafia o oficial, transgredindo e procurando subverter o instituído.

Considerações Finais

Em *L'Armata Brancaleone* é possível perceber uma Itália recriada através do cinema, tendo como pano de fundo a reconstituição de um período específico da História. Monicelli desdobra suas referências, ao criar um exército paródico, que recupera a variedade de linhas de cultura do período medieval e, em suas entrelinhas, remete a outras épocas criando uma intertextualidade, onde a realidade medieval do filme, passa a ser um suporte para as diversas referências feitas no conteúdo filmico.

Monicelli também resgata elementos recorrentes de sua própria filmografia. Poderia dizer que talvez seja uma falta de originalidade esse retorno de temáticas e narrativas já exploradas. No entanto, os filmes de Monicelli possuem uma coerência no que diz respeito à narrativa das obras e à sua composição de personagens. Talvez essa auto referência possa ser avaliada como uma forma de auto reflexão sobre temáticas já desenvolvidas anteriormente em seus filmes.

No primeiro filme sobre Brancaleone o fio narrativo, todo centrado na personagem Brancaleone, faz com que a figura do cavaleiro concentre a condução da narrativa, da linearidade do filme. Portanto é possível levar em consideração a linearidade no filme de Monicelli como uma opção, se considerarmos a linearidade como uma possibilidade em relação às múltiplas possibilidades de construção cinedramatúrgica.

Após a análise dos episódios, seqüências e planos feita anteriormente nesse trabalho, pode-se perceber que o formato do filme, do roteiro e de sua montagem constroem uma narrativa que encontra analogias com a obra de Cervantes. Esse fio condutor seria a linha que costura os retalhos de uma cortina que se desenrola conforme a *armata* avança em direção a Aurocastro.

A narrativa linear do filme de Brancaleone se apóia nas intrigas que se desenvolvem nos espaços ocupados no centro dos episódios. A cada início ou final de episódio há um fio que liga um episódio ao outro. Esses fios de linearidade seriam as travessias entre os episódios. Assim, é como se os episódios fosse pontos que balizassem as travessias entre um episódio e outro e assim o caminho se compõe. Por mais que o Exército de Brancaleone se afaste de seu objetivo central, a linearidade do filme não se rompe. Geralmente essa travessia é mostrada com planos laterais que enquadram o exército na sua marcha em direção ao próximo episódio. (fig. 36)



Figura 36

É possível considerar, então, o filme "*L'Armata Brancalone*", como sendo um filme linear. Mas é possível concordar que, apesar de sua linearidade histórica, o filme tem um alcance que não se resume a ela. Ao desdobrar-se em diversos episódios de narrativa quase autônoma, *L'Armata Brancalone* descentraliza, o fio condutor. É bom frisar que a personagem protagonista nunca é abandonada, permitindo que o fio se desenrole de maneira autônoma e se estructurem episódios totalmente independentes da narrativa central, como acontece no Dom Quixote, no qual são construídas novelas praticamente descoladas do eixo narrativo, enquanto o protagonista do romance se recolhe para dormir e deixa que a condução da narrativa seja deslocada para outras personagens.

Traçar um paralelo entre o filme de Monicelli e a obra de Cervantes, seria um outro trabalho, mas a história de Brancalone e seu Exército, procura mostrar a partir de um fio condutor centrado no cavaleiro andante, diversos aspectos da vida de um herói individual. Analisando o formato do roteiro que compõe a narrativa do filme de Brancalone, é possível identificar algumas construções que são semelhantes à narrativa do romance de D. Quixote. Assim, é possível considerar que "O Exército de Brancalone" estaria apropriando-se de elementos pertencentes à obra cervantina.

Seria possível colocar frente a frente o filme de Monicelli e o romance de Cervantes. Também seria possível transpor as formas narrativas de Cervantes para o filme de Monicelli, se for levado em conta as personagens dentro da narrativa. Pois, a partir do

momento em que se identificam as personagens, torna-se também possível separar personagem e ação da personagem ou estados de humor, físicos, biológicos da personagem e assim é possível identificar o comportamento dessas estruturas personificáveis dentro da narrativa literária, no caso do romance e identificá-las também dentro da narrativa fílmica.

Ao pensar no filme de Monicelli como uma sátira aos filmes sobre heróis italianos renascentistas que foram associados à figura de Benito Mussolini, mas também aos cavaleiros andantes dos gêneros literários cavaleirescos medievais, continua-se a encontrar paralelos entre Brancalone e D. Quixote, considerando o romance de Cervantes como uma sátira aos cavaleiros medievais. O romance sobre o Cavaleiro da Triste Figura poderia ser visto, então como uma fonte de imagens literárias referentes a toda uma rede de tramas e narrativas que se entrelaçam para compor uma espécie de histórico do romance de cavalaria. Essa fonte de inspiração que é o D. Quixote, permite que outros autores realizem o caminho da apropriação dos recursos narrativos utilizados por Cervantes e construam suas próprias narrativas, substituindo e combinando diferentes personagens e ações. Dessa forma seria possível supor “*L’Armata Brancalone*” como o D. Quixote de Mario Monicelli.

Em *L’Armata Brancalone*, Monicelli ainda corre o risco de ter sido superficial, ao pretender expor uma espécie de colagem multicultural de uma “Itália Medieval”. Retomando algumas personagens apresentadas no decorrer da narrativa, no episódio final do filme, percebe-se a intenção de reunir numa apoteose, a diversidade cultural presente no conteúdo fílmico. O aparecimento de uma invasão sarracena a Aurocastro tem suas referências históricas respaldadas no fato de que os mouros realmente invadiam e conquistavam vários territórios italianos. O filme resgata essa referência, assim como resgata a presença do domínio Bizantino no sul da península itálica. São indicações que mostram aspectos da Idade Média europeia nem sempre explorados pelos filmes sobre esse período histórico, sobretudo a informação com respeito à existência do Império Bizantino naquela região¹. É possível afirmar que o episódio da família bizantina talvez seja uma das

¹ Os bizantinos permanecem na Puglia, apenas na extremidade de Salento, com Otrantoe e Gallipoli. Foi a época mais desolada do medievo *pugliese*.(...) Os dois séculos de reafirmado domínio bizantino não foram mais do que uma continuidade de guerras entre os governadores bizantinos e príncipes lombardos, de intervenções papais, de expedições germânicas (especialmente sob Ottone I e Ottone II) e de renovadas incursões sarracenas. BERTARELLI, L. V., *Guida D’Italia della Consociazione Turistica Italiana: Puglia*. Milano: Unione Tipografica, 1940. pp. 28-29.

únicas imagens cinematográficas que tentou fazer uma referência àquela cultura tão importante para a formação de Ocidente.

Ao centralizar uma narrativa sobre um período histórico localizado, numa região específica, o filme se permite menos generalista, e mesmo assim não assume uma real fidelidade de reconstituição histórica. Dessa maneira, o fato de Monicelli trazer para o centro da narrativa temáticas e argumentos recorrentes de sua obra e também da própria história da filmografia italiana, além de suas referências à literatura e ao teatro europeu, confere ao seu filme um aspecto ficcional que pode aproximá-lo da fábula, com uma forte conotação histórica.

Num outro sentido, é possível trazer de volta a idéia de que *L'Armata Brancaleone* se propõe a narrar um período histórico especificamente medieval, permite questionar sua precisão histórica. O que se vê no filme de Monicelli como medieval teria possibilidades de cobrir um intervalo temporal que vai desde as invasões bárbaras até aproximadamente a época das cruzadas. Toda essa espécie de revista da Idade Média italiana possui um modo de pensar na Idade Média recortado por um ponto de vista centralizado pelo grupo de artistas que compôs essa obra cinematográfica. A partir de uma visão assumidamente centralizadora, o filme convida ao estudo de temas relacionados à história, à Idade Média e à própria investigação sobre o desenrolar do tempo histórico, que no intervalo em que se desenrola o filme de Monicelli descreve eventos que se referem a um período de mais de 1000 anos.

Essa forma de pensar na Idade Média, a partir de uma visão estabelecida pode reforçar preconceitos e estereótipos sobre a época mostrada no filme. Também pode suscitar discussões a respeito do compromisso do cinema com a história, sem deixar de lado uma das funções fundamentais do cinema: o entretenimento. Esse ponto também sustenta o filme monicelliano, sobretudo se for levado em consideração que a Idade Média no cinema não possui registros originais, pelo fato de não existirem películas cinematográficas medievais. Todos os filmes sobre a Idade Média carecem de uma apropriação de outras linguagens artísticas para a reprodução de suas imagens, consideradas medievais.

A visão dos artistas que compuseram *L'Armata Brancaleone* está no olhar de suas personagens excluídas da história oficial. Ao expor na tela esse múltiplo universo cultural, a partir da visão de um exército de personagens de origem camponesa e rústica, o

filme retoma uma antiga oposição entre cidade e campo, existente na tradição literária e teatral italiana. Quando a câmera de Monicelli observa suas personagens, mostra uma visão satírica que as compõe cômicas, caricatas. Camponeses ingênuos, carentes de uma visão ampla, que os previna das conseqüências de suas atitudes.

Esse exército de párias liderados pela figura de um cavaleiro errante, parte em busca de seu heroísmo, marcha em busca de um feudo, um sonho de poder e leva com ele um grupo não muito comum de indivíduos recuperando a imagem de atores de uma peça que jamais se viu, que talvez nem mesmo existiu², a imagem de uma trupe reunida que pudesse nos dar a idéia de uma realidade difícil de ser recomposta em seus movimentos e sons.

A leveza do filme de Monicelli não o reduz à discussão de aspectos sociais, mas pode ancorar uma possível leitura social do filme, como um instrumento de crítica, acrescentando-lhe mais uma possibilidade de análise: aquela que atribui a Brancaleone, além da elaboração de uma personagem que se refira satiricamente a Mussolini ou outro líder totalitário – com o intuito de desmontá-lo – a elaboração de personagens simpáticos, por sua ingenuidade desengonçada, sem consciência da verdadeira procedência do pergaminho que o levará a lutar por um objetivo espúrio.

Esse grupo compõe um exército de injustiçados, numa marcha de elementos humanos pertencente a um estrato social camponês e socialmente inferior, que luta por uma utopia inconsciente. A utopia de conquistar uma cidade idealizada como um lugar onde se encontrasse a felicidade, o prazer, a realização de poder, mas que também se mostra como uma ilusão e desloca a conquista da utopia para uma busca constante daquilo que não pode existir senão no idealizado.

Essas associações indiretas teriam uma relação com a suposição histórica levantada pelo filme, pois a partir do momento em que se coloca uma narrativa simples e calcada em moldes reconhecidos como soluções narrativas eficientes, possibilita que se garanta uma universalidade no tratamento temático, onde o tempo histórico se transforma num pano de fundo para a narrativa, deixando de ser elemento indispensável para complementar a história narrada. Assim a narrativa de *L'Armata Brancaleone* poderia ser localizada em outro período histórico, como em *"Cari Fottutissimi Amici"* que também

² LIBERA, Alain, *Pensar na Idade Média*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 61.

retoma a formação de grupos de marginais, presente em “*L’Armata Brancaleone*”, com a diferença de se passar no final da II Guerra Mundial.

Ao levantar essa suposição, além da associação com a imagem de Mussolini, é possível presumir uma destruição de idealizações, numa possível referência ao fim de duas utopias. Tanto a que procura construir um herói ufanista, como a que procura heroificar um grupo de injustiçados idealistas, liderados por um paladino que fracassa no intento de sua conquista de poder. A decepção que se torna Aurocastro para o Exército de Brancaleone é uma perda da ilusão no utópico, por parte dos heróicos cômicos de Monicelli, mas pode ser também a constatação de que esse utópico está na busca constante de ideais não tangíveis. A reação de Brancaleone frente aos seus fracassos, leva a pensar numa utopia da marcha constante, da retomada da marcha em direção ao heróico, que nunca se realizará concretamente. Trata-se de uma marcha que não se abandona. Como a personagem *Parsifal*, da Demanda do Santo Graal do ciclo arturiano, persegue um cálice sagrado que se mostra inatingível, para Brancaleone e seu Exército, a utópica Aurocastro mostra-se inferior às expectativas de seus conquistadores e, assim inferior à necessidade humana da busca constante de novas buscas.

Essa Aurocastro utópica assemelha-se à ilha que Sancho Pança sonha governar, mas que quando lhe é proposto o governo na prática, ela se torna uma realidade insatisfatória. Porém é possível especular uma referência que o Exército de Brancaleone faz a respeito da constituição de um partido comunista, talvez querendo demonstrar uma tendência trotskysta de guerra de movimento permanente. O Exército de Brancaleone seria uma metáfora do Partido Comunista Italiano em sua eterna marcha em direção ao poder.

Pode-se encontrar na associação entre o Exército de Brancaleone e o grupo de peregrinos do beato Zenone a união ocorrida entre comunistas e católicos³ na formação da resistência italiana ao final da II Guerra Mundial. Segundo Eric Hobsbawn essa resistência italiana seria um bando pequeno, perseguido e notoriamente malsucedido de quadros

³ O caráter apaixonado e ideológico de Pasolini – um de seus livros intitulava-se justamente *Passione e Ideologia* – pode ser associado a uma espécie de catolicismo primitivo, catolicismo esse próprio que o crítico, em resposta a Fortini considerava somente um dado histórico ou então – em entrevista a Jean Duflot – quase todos os italianos eram católicos e comunistas. AMOROSO, Maria Betânia, *A Patxão pelo Real*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 37

ilegais, que emergiu de dois anos de resistência como um partido de massa de 800 mil membros, logo (1946) alcançando quase dois milhões.⁴

Essa possível referência aos movimentos de esquerda italianos pode ser amparada, também pela herança socialista de Mario Monicelli e pode implicar num interesse em homenagear ou satirizar também esse exército brancaleônico que seriam os movimentos de resistência e os partidos socialista e comunista italianos.

Brancaleone, após perder Aurocastro, parte na Cruzada do beato Zenone – surgido no horizonte, como que messianicamente saído do mar – em direção a uma nova Aurocastro, talvez em direção à liberdade, talvez em direção à sua eternização como personagem cinematográfica numa guerra contra o impossível. Parte em direção ao desconhecido, em direção àquilo que o homem europeu medieval temia: o mar, a cruzada contra os negros muçulmanos infiéis. Parte para o seu heróico, que o transforma na figura do cavaleiro amargo de Monicelli e seus colaboradores.

Talvez seja possível cartografar um mapa do trajeto percorrido pelo Exército de Brancaleone. Essa definição territorial e temporal, por onde se desenvolve a ação fílmica, resgata algumas categorias de imagens, onde se incluem personagens, objetos, intrigas, paisagens, sons que não possuem possibilidades reproduzíveis fielmente na perspectiva cinematográfica, mas que se colocam de modo pertinente nas temáticas tratadas no conteúdo fílmico e que, de algum modo, trazem uma forma a ser considerada como possível fonte de investigações, causam uma aceitação na recepção, sobretudo quando se constata sua natureza ficcional.

⁴ HOBBSAWN, Eric, *A Era dos Extremos – O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 167.

BIBLIOGRAFIA

Filmografia de Mario Monicelli

I ragazzi della via Paal – 1935
Pioggia d'estate – 1937
Al diavolo la celebrità – 1949
Totó cerca casa – 1949
É arrivato il cavaliere ! – 1950
Vita da cani – 1950
Totó e i Re di Roma – 1951
Guardie e ladri – 1951
Totó e le donne – 1952
Totó a colori – 1952
Le infedeli – 1952
Totó e Carolina – 1953
Proibito – 1954
Un eroe de nostri tempi – 1955
Padri e figli – 1956
Donatella – 1956
Il medico e lo stregone - 1957
I soliti ignoti – 1958
La grande guerra – 1959
Risate di gioia – 1960
Boccaccio '70 (episódio: *Renzo e Luciana*) – 1962
I compagni – 1963
Alta infedeltà (episódio: *Gente moderna*)
Casanova 70 – 1965
Le fate (episódio: *Fata Armenia*) – 1966
L'Armata Brancaleone – 1966
La ragazza con la pistola – 1968
Capriccio all'italiana (episódio: *La bambina*) – 1968

Toh, è morta la nonna – 1969
Brancaleone alle crociate – 1970
Le coppie (episodio: Il frigorifero) – 1970
La mortadella – 1971
Vogliamo i colonnelli – 1973
Romanzo popolare – 1974
Amici Miei – 1975
Signore e signori buonanotte – 1976
Caro Michelle – 1976
I nuovi mostri – 1977
Un borghese piccolo piccolo – 1977
Temporale Rosy – 1979
Viaggio con Anita – 1979
Camera d'albergo – 1981
Il marchese del Grillo – 1981
Amici miei atto secondo – 1982
Bertoldo, Bertoldino e Cacaseno – 1984
Le due vite di Mattia Pascal – 1985
Speriamo che sia femmina – 1986
I picari – 1987
La moglie ingenua e il marito malato – 1989
Il male oscuro – 1989
Rossini, Rossini – 1991
Parenti serpenti – 1992
Uomo usa e getta – 1993
Cari fottutissimi amici – 1994
Facciamo paradiso – 1995
Panni sporchi – 1998

Referências Bibliográficas

- AJELLO, Nello. *Il Lungo Addio – Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1997.
- AMICO, Masolino. *La Commedia all'Italiana: il Cinema Comico in Italia dal 1945 al 1975*. Milano: A. Mondadori, c. 1985.
- AMOROSO, Maria Betânia. *A Paixão pelo Real*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- _____. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s/d.
- ARISTARCO, Guido. *O Contributo Italiano*. In *História das Teorias do Cinema*. Lisboa: Arcadia, 1961.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A Cultura Popular na Idade Média: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília: Editora Hucitec, 1987.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. São Paulo: Editora UNESP: Editora Hucitec, 1988.
- BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BENEVOLO, Leonardo. *A Cidade na História da Europa*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.
- BERNARDINI, Aldo. *Cinema Muto Italiano – Vol. II*. Ed. Laterza: Bari, 1986.
- BERTARELLI, L. V.. *Guida D'Italia della Consociazione Turistica Italiana: Puglia*. Milano: Unione Tipografica, 1940.

- BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerão*. São Paulo: Abril Cultural, 1970/71.
- BOIADZHIEV, A. Dzhevelegov y G. N., *Historia del Teatro Europeo*. Editorial Futuro S.R.L., Buenos Aires, 1947.
- BOSI, Alfredo, *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- CALVINO, Ítalo, *Fábulas Italianas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____, *O Cavaleiro Inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____, *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAPELÃO, André, *Tratado do Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Cantar de Roldan*, Madrid: Edicion de Juan Victorio Catedra Letras Universidades, 1983.
- CARNES, Mark C., *Passado Imperfeito - A História no Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CIRLOT, Victoria, *La Novela Arturica*. Barcelona: Montesinos, 1987.
- CROCE, Giulio Cesare, *Bertoldo e Bertoldino con il Cacaseno*. Milano: Feltrinelli Editore, 1965.
- CROCE, Benedetto, *Breviário de Estética*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- D'AMICO, Sílvio, *Historia del Teatro Universal – Europa desde el Renacimiento hasta el Romanticismo – (vol. II)*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954.
- D'HAUCOURT, Geneviève, *A Vida na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- DUBY, Georges, *A Idade Média*, tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 1997
- _____, *Ano 1000, Ano 2000: Na Pista de Nossos Medos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- DUCHARTRE, Pierre Louis, *The Italian Comedy*. New York: Dover, 1966.
- ECO, Umberto, *Como se Faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____, *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- EISENSTEIN, Sergei, *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FABRIS, Mariarosaria, *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano: Uma Leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

- FERRO, Marc, *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.
- FIORI, Giuseppe, *A Vida de Gramsci*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- FO, Dario e RAME, Franca (org.), *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora Senac, 1997.
- FRANCO JUNIOR, Hilário, *A Idade Média e o Nascimento do Ocidente*. Brasiliense: São Paulo, 1986.
- GAULDREOT, André, *Du Littéraire au Filmique – Système du récit*. Paris: Méridiens, 1989.
- GILI, Jean A., *La comédie Italienne*. Paris: Henry Veyrier, 1983.
- GONÇALVES FILHO, Antônio, *A Palavra Naufraga*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GOLDONI, Carlo, *Arlequim, Servidor de dois Amos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- GRAMSCI, Antonio, *A Questão Meridional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GRANDE, Maurizio, *La Commedia All'Italiana*. Roma: Bulzoni Editore, 2003.
- GUINZBURG, Carlo, *A Micro História e outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- HAUSTRATE, Gaston, *O Guia do Cinema – Iniciação à História e Estética do Cinema*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1991.
- HENEBELLE, Guy, *Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HOBSBAWN, Eric, *A Era dos Extremos – O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUGO, Victor, *Do Grotesco e do Sublime (Prefácio de Cromwell)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia* (coleção Arte e Comunicação). Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- KAPPLER, Claude, *Monstros, Demônios e Encantamentos no Fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- KAYSER, Wolfgang, *O Grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

- LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.), *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- LE GOFF, Jacques, *A Civilização do Ocidente Medieval*. Lisboa: Estampa, 1983/84.
- _____, *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____, *O Homem Medieval*. Lisboa: Presença, 1989.
- LEONI, G. D. (estudo introdutório e tradução), *A Canção de Rolando*. São Paulo: Publicações da Rassegna Brasiliana di Studi Italiani, 1967.
- LIBERA, Alain, *Pensar na Idade Média*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LYON, H.R. (org.), *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s/d.
- MORANDINI, Laura, Luisa e Morando, *Il Morandini, Dizionario dei Film 2002*. Bologna: Zanichelli Editore, 2001.
- MALLET, Michel, *O Condottiero*. In GARIN, Eugenio (direção de), *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- MAQUIAVEL, Nicolau, *A Mandrágora*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- MASELLA, Luigi e SALVEMINI, Biagio (org.), *Storia d'Italia – Le regioni dall'Unità a oggi – La Puglia*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1989.
- MATOS, Luís Fernando Franklin, *O Leitor Quichotesco: O Leitor de D. Quichote*. (tese).
- MCEVEDY, Colin, *Atlas da História Medieval*. São Paulo: Verbo, 1990.
- MEYER, Marlise, *Pirineus, Caiçaras...: da Commedia dell'Arte ao Bumba meu Boi*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
- MICCICHÉ, Lino, *Cinema Italiano: gli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio Editori, 1998.
- NAPOLITANO, Giorgio, *O Partido Comunista Italiano*. São Paulo: Liv. Ed. Ciências Humanas, 1979.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Os Jovens Infelizes*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PECCianti, Maria Cristina, *Storie della Storia d'Italia*. Firenze: Manzuoli Editore, 1988.
- PLAUTO, *Comédias, (O Cabo, Caruncho, Os Menecmos, Os Prisoneiros, O Soldado Fanfarrão)*, trad. BRUNA, Jaime. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.
- PROPP, Vladímir, *Comicidade e Riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____, *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RABELAIS, François, *Gargantua e Pantagruel* (2vol.). Belo Horizonte; RJ: Villa Rica, 1991.

RABELAIS, François, *Gargantua*. São Paulo: Atenas, 1957.

RIQUER, Isabel (Introdução e tradução), *Nueve Lais Bretones y La Sombra de Jean Renart*. Madrid: Edições Siruela, 1987.

ROMANO, Ruggiero e VIVANTI, Corrado, *Storia d'Italia*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1974.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____, *O Engenhoso Fidalgo D. Quichote de la Mancha*. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1960.

SABATINI, Mariano e MAERINI, Oriana. *Intervista a Mario Monicelli – la sostenibile leggerezza del cinema*. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 2001.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STACCONE, Giuseppe, *Gramsci – 100 anos – Revolução e Política*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1990.

STAM, Robert, *Bakhtin: da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática, 1992.

TROYES, Chrétien, *Romances da Távola Redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VASSALO, Lígia (tradução), *A Canção de Rolando*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____, *O Sertão Medieval – Origens Europeias do Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VENEZIANO, Neyde, *O Teatro de Revista no Brasil*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VISCONTI, Luchino, *Ângelo*. São Paulo: Editora 34, 1993.

WATT, Ian, *A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____, *Mitos do Individualismo Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

XAVIER, Ismail, *O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZANNONER, M. Cristina, *Toscana, um Film che non Finisce mai*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2002.

ZUMTHOR, Paul, *A Festa dos Loucos*. Lisboa: Quimera, 1991.

_____, *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____, *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Hucitec, s/d.

Caderno:

PICCHIARINI, Ricardo e SALIBA, Elias Thomé, *O Incrível Exército de Brancaleone*. In Série Apontamentos, N. 193. Fundação para o Desenvolvimento da Educação – Centro de Documentação e Informação para a Educação – Ceduc. São Paulo, 1992

Catálogo:

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – III Festival Cinematográfico – HISTÓRIA DO CINEMA ITALIANO – 1896-1960.

Artigos:

ABET, André, “*Le Bom roi Dagobert*” de Dino Risi. In *Les Chiers dela Cinemateque (Le Moyen Age au Cinema)*, n. 42-43.

BOSCO, Andrea, *I Soliti Ignoti*. In *Ciak – Si gira – Anno 5*, N. 4 – Aprile, 1989.

BLEYS, Jean-Pierre, *Filmographie des films italiens sur le moyen-âge*. In *Les Chiers dela Cinemateque (Le Moyen Age au Cinema)*, n. 42-43.

CARRIL, M. Martínez, *De cómo el fascismo quiso hacer cine, se metió en un lío y algo más*. In *Cinemateca Montevideo*, ano V, nº 27, setembro, 1981.

EMÍLIO, Paulo, *Um catálogo histórico*. In *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. (vol. II). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FIESCHI, Jean-André, *Le vampire et le prolétaire*. In *Cahiers du Cinema – N. 75 – Juin*, 1976.

FREIXE, Guy, *Approche du "Decameron" de Pier Paolo Pasolini*. In *Les Chiers dela Cinemateque (Le Moyen Age au Cinema)*, n. 42-43.

GANDINO, Germana, *Le Moyen âge dans le cinema fasciste, un territoire évité*. In *Les Chiers dela Cinemateque (Le Moyen Age au Cinema)*, n. 42-43.

GAMBETTI, Giacomo, *L'Armata Brancaleone*. In *Bianco e Nero*, Ano XXVII, No. 5, Maio de 1966.

PALLOTTA, Roberto, *Conquista dello spazio nella storia del film*, in *Bianco e Nero*, V/11, 1941.

PANTIERI, José, *Cinema Comico Arte Indipendenti*. In *Bianco e Nero – Anno XXVI – N. 2 – Febbraio*, 1965.

SIGAL, Pierre André, *Brancaleone s'en va-t-aux croisades: satire d'un moyen-âge conventionnel*, In *Les Chiers dela Cinemateque (Le Moyen Age au Cinema)*, n. 42-43.

SOLARES, Jorge Ricardo, *Hay de todo en la viña de Monicelli*. In *Cinemateca Montevideo*, ano V, nº 27, setembro, 1981.

Referências da Web:

NOVA, Cristiane, *O cinema e o conhecimento da História*. In *Olho na História*, N. 3. In www.ufba.br/~revistao, capturado em 27/04/01.

www.shortvillage.com/da_home/etno/storia/regime_fascista.htm

www.bfsu.edu.cn/chinese/site/fayuxi/italie/film1.htm

www.inst-jeanvigo.asso.fr/publications-cahiers.html

www.activitaly.it/immaginicinema/blasetti.htm

www.snc.it

www.ips.it/lazio/genazzano/branca.htm

<http://www.festivaletteratura.it/autore.php3?autid=92>

<http://www.italica.rai.it/cinema/filmografie/rossellini1.htm>

www.cronologia.it/storia/italia/moli07.htm

www.shortvillage.com/da_home/etno/storia/regime_fascista.htm

www.bfsu.edu.cn/chinese/site/fayuxi/italie/film1.htm

www.monteuve.com/monteuve.html

http://www.italnet.nd.edu/gramsci/about_gramsci/chronology.html

<http://www.italcult.org.uk/archive/iff/iff-txtdamichi.htm>

<http://www.cronologia.it/storia/a1901d.htm>

www.inst-jeanvigo.asso.fr/publications-cahiers.html

http://www.girodivite.it/antenati/xx2sec/9b_30ita.htm

www.terravista.pt/fernoronha/1131/grou1.htm