

DUAS VISÕES BRANCALEÔNICAS SOBRE A HISTÓRIA DA ITÁLIA

João André Brito GARBOGGINI
Faculdade de Publicidade e
Propaganda / PUC-Campinas

RESUMO

*O fato de o 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. Neste artigo procuro verificar como o filme *L'Armata Brancaleone* (1966) de Mario Monicelli, num primeiro momento elabora uma paródia aos filmes sobre a história italiana produzidos durante o regime fascista e, num segundo momento, trata o período medieval como uma revisitação de determinados elementos históricos apropriados de uma noção particular da literatura cavaleiresca medieval.*

Palavras-chave: *Cinema italiano. Commedia all'italiana. Idade Média.*

ABSTRACT

*In this article I first try to identify how *L'Armata Brancaleone* (1966) builds a parody of the films about Italian history during the fascist regime and, then, deals with the medieval period as a return to certain adequate historical elements of a specific notion of the medieval knight literature.*

Key-words: *Italian cinema. Commedia all'italiana. Age.*

O FILME SOBRE A HISTÓRIA DA ITÁLIA

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 Alberini¹, um dos primeiros responsáveis por realizar projeções cinematográficas em Roma e talvez na Itália. Esta exibição foi promovida pelo diretor italiano, 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. Segundo o jornal romano *Il Messagero*, de 23 de setembro de 1905, “um público imenso ‘viu’ a esplêndida reprodução histórica de *Presa di Roma* exibida no cinematógrafo Moderno”², propriedade de Alberini.

Nesta toada, o célebre cineasta italiano, Alessandro Blasetti³, 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.*⁴

Já o crítico Carlo Benari, colaborador de importante publicação italiana sobre cinema, a revista *Bianco e Nero*⁵, 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.*⁶

Na Itália, o filme sobre temas históricos acabou criando uma certa tradição, que vem desde o seu nascimento, difundindo na platéia, via de regra, a grandeza da nação. Isso não diz respeito apenas à Itália, aparece em outras cinematografias, 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. Esse é o caso de

Duas visões brancaleônicas sobre a história da Itália

filmes italianos sobre temas históricos rodados no período fascista⁷. Eles procuravam associar a imagem de Mussolini a grandes heróis da história italiana⁸ e do 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 realizar⁹. Tais filmes sobre o caráter histórico, realizados sob o fascismo, enfatizavam uma grande preocupação, assim como a crítica da época, com um caligrafismo¹⁰ dos elementos da encenação, mostrando preocupações formalistas de fidelidade a 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"*.¹¹

É possível que esses filmes constituíssem uma maneira de afastar a platéia de uma realidade opressiva presente (o período anterior à Segunda Guerra) que não oferecia 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 Renascimento procuravam relacionar a Idade Média com uma "Idade das Trevas" que antecedeu a instalação do regime fascista.

Essa associação teria a intenção de mostrar o fascismo como um renascimento do legítimo "espírito italiano", relacionando-o a épocas passadas, nas quais este espírito ressurgiu depois de períodos de decadência. Dessa forma, a Idade Média seria identificada com 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, o que era popularizado pelo cinema.

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 é trazida 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 Blasetti (1938).*¹² Tais filmes italianos sobre biografias de heróis da história italiana, principalmente dos *condottieri*¹³ renascentistas, procuravam estabelecer uma retórica da volta a um passado tradicional¹⁴, que mostrasse apenas o lado mais nobre da história italiana, aproximando-o do momento histórico instituído pelo regime fascista e, de certa forma, justificando suas investidas militares e conquistas colonialistas ao norte da África¹⁵, que levariam a Itália a uma nova guerra mundial.

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.¹⁶ Filmes nos quais era ressaltada a imagem beligerante de seus protagonistas como bravos heróis, capazes de restaurar o prestígio da nação italiana.

DE MUSSOLINI A BRANCALEONE

O filme *L'Armata Brancaleone*, realizado em 1966, sob a direção de Mario Monicelli, pode ser visto como uma epopéia cômica¹⁷ 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.

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 um artigo sobre a relação entre cinema e história, a historiadora 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 as

Duas visões brancaleônicas sobre a história da Itália

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.*¹⁸

É perceptível, em *L’Armata Brancaleone*, uma intenção de desmontar esse tradicionalismo 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 ornamental¹⁹ 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 da nobreza medieval. Um exemplo 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 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 o idioma italiano, elemento capital na formação da “cultura nacional”. Cada personagem, no filme, procura personificar um extrato social componente da vida na Península Itálica medieval.

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. Essa diversidade cultural, mostrada no filme, cria um dialeto²⁰ vulgar fictício, dialogando 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, promovendo uma desmontagem do 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 do regime fascista.

O nome Brancaleone refere-se a uma personagem da história italiana do século XVI. 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*²¹. Sabe-se que, ao participar do duelo contra os franceses, no qual deveriam combater treze cavaleiros de cada lado, Brancaleone foi um dos representantes da região do *Lazio* e teve como seu comandante um certo Ettore Fieramosca.

Assim como o Brancaleone fílmico é originário da Nórcia, o Brancaleone histórico combateu na *Disfida di Barletta*, como representante de Roma ou de Genazzano, todas elas localizadas no *Lazio*. Essa referência à região de origem das duas personagens junta-se à sua relação com *Ettore Fieramosca*, outra personagem da história italiana, que foi transposta para o filme por Alessandro Blasetti em 1938. Esse 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.

Dessa maneira pode-se pensar uma relação paródica do Brancaleone de Monicelli para com 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 pela sátira, entre as desastrosas 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.

Os filmes *Scipione L'Africano* e *Ettore Fieramosca* conduzem à probabilidade de uma associação do nome da personagem de Vittorio Gassman

Duas visões brancaleônicas sobre a história da Itália

com *il Duce*. 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 treinado, além de ter uma grande carência de organização e de ciência militar²². Monicelli alveja o coração da construção da imagem desse líder autoritário, desconstruindo sua imagem por meio de seu filme.

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 um passado heróico, semelhante ao passado das personagens com nomes históricos veiculados no cinema do regime fascista. 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 de forte cunho político.

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 sobressai-se a reconstituição histórica. *L’Armata Brancaleone* a transmite por meio 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, portanto deveria ser deixada de lado.

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.²³

Além de ser associado à imagem de Benito Mussolini, em um dado nível de significação, Brancaleone é apresentado numa ambientação histórica fictícia, procurando 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 Gesta²⁴ e do Ciclo de Romances Corteses da Távola Redonda²⁵ do Rei Artur, nas quais suas personagens centrais teriam características histórico-lendárias que as fariam 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.

A relação do filme entre a elaboração do mítico por meio de recursos fictícios e o suposto realismo permite que o filme de Monicelli esteja também dentro do que a historiadora Cristiane Nova 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 feita pela historiadora 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 passado*²⁶. 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.

DO LITERÁRIO AO FÍLMICO

Parte-se do pressuposto de que *L'Armata Brancaleone* não está edificado sobre uma verdade histórica, mas, sim, sobre uma representação que procura montar a idéia do que seria a Idade Média no filme. Esse 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 fílmica 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 aglomerações²⁷. 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*.

Duas visões brancaleônicas sobre a história da Itália

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 Carolíngio, o Imperador Franco Carlos Magno, personagem histórica, 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 a uma seqüência linear e tratam a História como uma série de eventos articulados numa sucessão de ciclos.

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.

Essa 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 cavaleiros*²⁸.

Essa superfície colorida, na qual a realidade do tempo é suspensa, sobrevive no filme de Monicelli, no aspecto em que Brancaleone e seus asseclas marcham alienados 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, inverte a 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 mulheres; uma corte cujos cavaleiros vivem e aventuram-se com o único objetivo de merecer o amor²⁹.

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 pela ficção, sintetizando no grupo que acompanha Brancaleone uma imagem fundadora, um microcosmo daquela cultura “italiana”.

Brancaleone vive imerso na crença de ser um nobre cavaleiro, no entanto sua situação está distante da nobreza que almeja. Para conquistar tal nobreza, Brancaleone se depara com diversos desafios que o desviam de 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, colocando o gênero como literatura ultrapassada, instaura, por meio 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, um 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, no qual 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 esse filme é veiculado e do conhecimento das condições culturais de sua recepção.

NOTAS

- (1) BERNARDINI, Aldo, *Cinema Muto Italiano* – Vol. II. Ed. Laterza: Bari, 1981, p. 26.
- (2) BERNARDINI, Aldo, op. cit., p. 26.
- (3) 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)... 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) - inAlessandro Blasetti – In www.activitaly.it/immaginicinema/blasetti.htm, capturado em 08/07/02.
- (4) BLASETTI, Alessandro, *Cinematografo storico e documentario*. ApudGANDINO, Germana, *Le Moyen âge dans le cinema fasciste, un territoire évité*. In *Les Chiers dela Cinemateque (Le Moyen Age au Cinema)*, n. 42-43, p. 134.
- (5) *Bianco & Nero* é uma publicação da Scuola Nazionale di Cinema, antigo Centro Sperimentale di Cinematografia. In www.snc.it, capturado em 18/10/02.
- (6) GANDINO, Germana, op. cit., p. 134.
- (7) “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.
- (8) PALOELLA, Roberto, *Conquista dello spazio nella storia del film*. Apud GANDINO, Germana, op. cit., p. 134.
- (9) In GANDINO, Germana, op. cit., p. 133.
- (10) 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 que forjou o termo “caligrafismo para designar uma corrente estética diferente do neo-realismo. (...) Os filmes dessa corrente são caracterizados por uma pesquisa estética muito formalizada e pela recusa dos 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. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema Campinas*, SP: Papyrus, 2003. p. 40.
- (11) Pierre Sorlin – *Clio à l’écran, ou l’historien modern dans le noir*. Apud GANDINO, Germana, op. cit., p. 134.
- (12) GANDINO, Germana, op. cit., p. 136.
- (13) MALLET, Michel, *O Condottiero*. In GARIN, Eugenio (direção de), *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. pp. 40-41.
- (14) HOBSBAWN, Erich, *A Era dos Extremos – O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 121.
- (15) HOBSBAWN, Erich, op. cit. p. 147.
- (16) BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del Cinema Italiano, 1895-1945*. Roma: 1979. p. 398. Apud GANDINO, Germana, op. cit. p. 136.
- (17) HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.p. 63.
- (18) 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.3.
- (19) AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, op. cit. p. 40.
- (20) 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, *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 92.

- ⁽²¹⁾ 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 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.
- ⁽²²⁾ PECCIANI, Maria Cristina, *Storie della Storia d'Italia*. Firenze: Manzuoli Editore, 1988. p. 112.
- ⁽²³⁾ NOVA, Cristiane, op. cit. p. 7.
- ⁽²⁴⁾ 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. VASSALO, Lúgia (tradução), *A Canção de Rolando*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 5.
- ⁽²⁵⁾ TROYES, Chrétien, *Romances da Távola Redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 26.
- ⁽²⁶⁾ NOVA, Cristiane, op. cit. p.2.
- ⁽²⁷⁾ VASSALO, Lúgia (Tradução), op. cit. p. 4.
- ⁽²⁸⁾ AUERBACH, Erich, *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 119.
- ⁽²⁹⁾ TROYES, Chrétien, op. cit. p. 9.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich, *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BERNARDINI, Aldo, *Cinema Muto Italiano – Vol. II*. Ed. Laterza: Bari, 1981.
- GARIN, Eugenio (direção de), *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- HOBSBAWN, Erich, *A Era dos Extremos – O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia* (coleção Arte e Comunicação). Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- PECCIANI, Maria Cristina, *Storie della Storia d'Italia*. Firenze: Manzuoli Editore, 1988.
- SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- TROYES, Chrétien, *Romances da Távola Redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- VASSALO, Lúgia (tradução), *A Canção de Rolando*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

Duas visões brancaleônicas sobre a história da Itália

PERIÓDICOS:

BERTARELLI, L.V., *Guida D'Italia della Consociazione Turistica Italiana: Puglia*. Milano: Unione Tipografica, 1940.

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.

CATÁLOGO:

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

SITES:

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

Alessandro Blasetti Il padre del cinema italiano.

In www.activitaly.it/immaginicinema/blasetti.htm, capturado em 08/07/02.