

PRIMO LEVI E ROBERTO BENIGNI:  
LEITURAS ÍMPARES DOS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO NAZISTAS

Por

Maria Franca Zuccarello

Aluna do Curso de Doutorado em Estudos Literários  
(Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas)

Tese de Doutorado em Letras Neolatinas  
Subárea: Língua e Literatura Italiana.  
Apresentada à Coordenação de Pós-  
Graduação, da Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Professora Doutora Flora De  
Paoli Faria

Rio de Janeiro, 1º Semestre de 2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ZUCCARELLO, Maria Franca. *Primo Levi e Roberto Benigni: leituras ímpares dos campos de concentração nazistas*. Rio de Janeiro, UFRJ/Faculdade de Letras, 2006. Tese de Doutorado. Fls. 176.

BANCA EXAMINADORA

---

PROFESSORA DOUTORA FLORA DE PAOLI FARIA  
ORIENTADORA

---

PROFESSORA DOUTORA SONIA CRISTISNA REIS

---

PROFESSORA DOUTORA GEYSA SILVA

---

PROFESSORA DOUTORA FLORA SIMONETTI COELHO

---

PROFESSORA DOUTORA ANNITA GULLO

---

PROFESSORA DOUTORA MARIA LIZETE DOS SANTOS

---

PROFESSORA DOUTORA OPAZIA CHAIN FERES

## AGRADECIMENTOS

A Deus por ter permitido que chegasse ao fim desta caminhada.

Ao meu marido e à minha filhinha Loretta que, durante este tempo tão conturbado de minha vida, estiveram sempre ao meu lado incentivando-me até com o silêncio.

À Flora De Paoli Faria que com seus ensinamentos e sugestões dirigiu meu percurso até mais uma etapa profissional.

À Soninha pela competência, determinação e amizade que completaram a tarefa da Professora Flora De Paoli Faria.

A Flora Simonetti Coelho que mais uma vez me estimulou para continuar meus estudos.

Aos muitos colegas maravilhosos da UERJ e da UFRJ pela amizade, apoio e carinho oferecidos.

Aos muitos amigos anônimos pela silenciosa e amorosa colaboração.

A todos os professores e funcionários da Pós-Graduação pelo grande apoio que se demonstrou até em sugestões.

## SINOPSE

A Itália e seu contexto histórico, econômico-social, político entre a Primeira e Segunda Guerra Mundial. Regimes ditatoriais: a Itália fascista e a Alemanha nazista. Duas escritas e duas histórias: os campos nazistas e as narrativas de Primo Levi e Roberto Benigni. O trágico e o cômico em *Se questo è un uomo* e *La vita è bella*. A força da música nas duas obras.

... Malgrado tutto la vita è bella.  
degnata di essere vissuta.  
Trotsky

Io pensavo che la vita fuori era bella,  
e sarebbe ancora stata bella,  
e sarebbe stato veramente un peccato  
lasciarsi sommergere adesso.  
Primo Levi

... siamo condannati poeticamente  
ad amare la vita per forza:  
perché la vita è bella.  
Roberto Benigni

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	p. 09
1. UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O CONTEXTO CULTURAL DA ITÁLIA ENTRE GUERRAS .....	p. 17
1.1. A especificidade do literário .....	p. 41
1.2. A especificidade do fílmico .....	p. 55
2. PRIMO LEVI E ROBERTO BENIGNI NO CONTEXTO CULTURAL ITALIANO	p.75
2.1 Primo Levi : o químico-memorialista, narrador da memória judaica .....	p. 75
2.2. Roberto Benigni: uma visão inovadora sobre a memória do caos .....	p. 98
3. ENCRUZILHADAS DISCURSIVAS: LEVI E BENIGNI .....	p. 105
3.1. A incomunicabilidade da dor: <i>Se questo é un uomo</i> .....	p. 105
3.2. O gosto amargo do riso: <i>La vita è bella</i> .....	p. 128
3.3. O encontro da literatura e do cinema com a morte. ....	p. 151
4. CONCLUSÃO .....	p. 168
5. BIBLIOGRAFIA .....	p 174

ZUCCARELLO, Maria Franca. *Primo Levi e Roberto Benigni: leituras ímpares dos campos de concentração nazistas*. Rio de Janeiro, UFRJ/Faculdade de Letras, 2006. Tese de Doutorado. Fls. 176.

## RESUMO

Nesta pesquisa buscou-se uma aproximação entre a narrativa literária de Primo Levi e a narrativa fílmica de Roberto Benigni através do reexame do quadro histórico, político, econômico e social da Itália entre as duas grandes guerras. A temática que une os dois intelectuais passa pela memória trágica da experiência judaica nos campos de concentração nazistas que dizimaram milhões de pessoas. O trabalho visou também redimensionar, por meio da análise comparativa-contrastiva, os conceitos de tragédia e comédia, além de verificar a capacidade reorganizadora da música neste espaço de horror e desesperança.

Palavras-chave: Primo Levi, Roberto Benigni, Literatura, Cinema, campos de concentração nazistas.



ZUCCARELLO, Maria Franca. *Primo Levi e Roberto Benigni: leituras ímpares dos campos de concentração nazistas*. Rio de Janeiro, UFRJ/Faculdade de Letras, 2006. Tese de Doutorado. Fls. 176.

## RIASSUNTO

In questa ricerca si è voluto avvicinare la narrativa letteraria di Primo Levi a quella filmica di Roberto Benigni tramite lo studio del quadro storico, politico, economico e sociale dell'Italia tra le due grandi guerre. Il tema che favorisce l'unione dei due intellettuali ci viene dato dalla memoria tragica degli ebrei nei *Lager* nazisti che ha fatto milioni di vittime. Il lavoro ha anche avuto come obiettivo ridimensionare, per mezzo di un'analisi comparativa-contrastiva, i concetti di tragedia e commedia, oltre a verificare la forza riorganizzatrice della musica in questo spazio di orrore e disperazione.

Parole-chiave: Primo Levi, Roberto Benigni, Letteratura, Cinema, campi di concentramento nazisti.

## INTRODUÇÃO

Esta Tese de Doutorado, intitulada *Primo Levi e Roberto Benigni: leituras ímpares dos campos de concentração nazistas*, apresenta uma análise comparativo-contrastiva entre duas obras, a narrativa *Se questo è un uomo*, de Primo Levi, e o filme *La vita è bella*, de Roberto Benigni.

O estudo visa aprofundar a pesquisa apresentada no Mestrado, sobre o resgate da memória nos campos de concentração nazi-fascista na Itália, temática comum às duas obras. A análise objetiva buscar identidades e diferenças, certamente existentes, no que se refere à mimese recriadora do real, ou seja, à estratégia poética de representação simbólica do real, desenvolvida pelos autores propostos para investigação.

É importante assinalar no estudo, que pretendemos apresentar ao longo dos capítulos a presença do cotejo biográfico dos autores, evidenciando as diferenças de estilo na abordagem do tema dos campos de concentração; diferenças que podem ser apreendidas, ainda, no exame da própria personalidade dos autores. Segundo testemunhos indicados na bibliografia, o escritor é tímido, sisudo, introvertido; o cineasta é hilário, alegre, extrovertido. O elemento que os une é delineado através da temática identitária inicial entre Benigni e Levi, ou seja, o tema do sacrifício de judeus, em suas respectivas obras.

Os dois autores, sem dúvida, apresentam-se como nomes conhecidos na literatura e no cinema italianos, pois marcaram a segunda metade do século XX e, no XXI, mais do que nunca, são figuras atualíssimas e de vivo interesse para os pesquisadores. Isto se concretiza, com intensidade, visto que o *topos* das grandes tragédias – cuja manifestação máxima foi o Holocausto – é recriado por esses dois italianos de origem judaica e continua vivo em todo o mundo, aludindo a possíveis futuras vítimas de dirigentes que buscam

vencer a qualquer preço, para dominar, subjugar, submeter, já que encarnam o papel de detentores do Poder universal.

Pretende-se, dessa forma, encaminhar o estudo para a reflexão sobre a tipologia das linguagens utilizadas nas obras citadas, buscando a aproximação da técnica usada na narrativa, de Primo Levi, àquela desenvolvida no filme de Roberto Benigni.

A escolha do filme *La vita è bella*, cujo roteiro será também investigado, é visto aqui como obra maior do cineasta, porque, até o presente momento, apresenta-se como o único a abordar o tema dos campos de concentração nazista de forma bastante inovadora, sensivelmente criativa. No filme, estão disseminados inúmeros elementos poéticos, indicadores de uma intenção estética inserida na retórica do humor. Tal recurso assinala a provável intenção do cineasta em mostrar, de forma atenuada, todas as barbáries vividas pelos judeus, quando da Segunda Guerra Mundial.

A preferência da narrativa do escritor Primo Levi deve-se à temática abordada na obra determinada pela memória, numa Itália intensamente marcada – em todos os sentidos – pelos dois maiores confrontos bélicos universais.

O período em questão foi definido, nas artes, como Neo-Realismo, tendência artística que teve como auge de reconhecimento a década de 50, do século XX, a partir das produções do cinema italiano sobre a Guerra e a *Resistência* – sem se esquecer dos *partigiani*, patriotas italianos que se organizaram em defesa da pátria ameaçada, bem como do Pós-Guerra. Tais filmes surpreenderam positivamente o público no exterior e na própria Itália.

Vale sublinhar que, naquela época, os filmes que marcaram presença são aqueles dos cineastas De Sica, Rossellini, Visconti, Blasetti, Lattuada, entre muitos.

Podemos citar como exemplo o filme *Roma città aperta* (1945) e *Riso amaro* (1948), em que os diretores mostram a realidade vivida, por isso eternizam-se como películas voltadas para a representação da morte, da dor e do sofrimento sócio-existencial. Observamos que, hoje, esses elementos temáticos são retomados no filme de Benigni, de forma a insinuar-se em *La vita è bella*, envolvidos em uma atmosfera transformadora.

Primo Levi, motivado por sua experiência pessoal inesquecível, que aconteceu em 1943, sentiu-se obrigado a contar, para que o mundo soubesse, de que forma se entrelaçavam a vida e a morte no campo de concentração nazista de Auschwitz. Daquela experiência vivida no campo – verdadeira viagem para o inferno – o prisioneiro Primo Levi conseguiria salvar-se, porém, nunca mais a esqueceria.

Estudos a respeito de *Se questo è un uomo* demonstram a dificuldade que inicialmente a crítica literária italiana teve em classificar este livro, na tentativa de localizá-lo na complexidade dos movimentos literários do século XX. Esta dificuldade é sentida, sobretudo, em relação ao entendimento da forma da sua narrativa, pois, em uma primeira leitura, não se configura como uma ficção, nem como um ensaio, nem tampouco como uma obra memorialística ou autobiográfica. E ainda, segundo o olhar da crítica, a obra encerra parte de todas as variantes de estilo do gênero narrativo.

Esta particularidade da obra de Primo Levi, pensamos ser possível observar, sob um outro viés, no filme de Roberto Benigni.

É nossa intenção demonstrar as singulares estratégias utilizadas pelo cineasta para narrar de forma indireta e não realista os horrores dos campos de concentração.

A abordagem do conteúdo, tratado de forma imaginária, a partir do relato de Giosué, narrador-personagem onisciente, aproxima o texto fílmico de Benigni ao texto literário de Primo Levi.

Dessa forma, será possível verificar que o cineasta insinua um desejo oculto de manifestar o outro lado em que habita a barbárie – através de um discurso subversivo, tecido de esperança e de fantasia – veladas/desveladas ao longo das cenas e das “entrelinhas” do filme, traçadas pelo narrador-personagem Giosué. Apesar do sentimento de catástrofe do martírio de judeus, Benigni conseguirá gerar uma obra capaz de deslocar o olhar do espectador, que se vira obrigado a afastar-se do ponto de vista do senso comum, na comparação a outros filmes sobre os campos de concentração nazistas.

O estudo comparativo-contrastivo que pensamos desenvolver examinará as técnicas empregadas por Benigni para inserir a fantasia dentro deste mundo de dor e de alento, dominado e sempre abordado sob o prisma do horror e da tristeza, conseguindo, assim, sobrepor a imaginação ao sentido comum de outras películas.

A confirmação de nosso pressuposto permitirá constatar que a estratégia que Levi utiliza, em seu livro, é também criativa, por representar uma literatura provocadora de reflexões, na mesma proporção em que o faz o filme de Benigni, sobre o contexto cultural italiano do século XX.

É importante destacar que um de nossos objetivos é lembrar que o dado historiográfico, sobre esse período bélico, presente no texto de Levi, não diminui a sua importância literária. Ao contrário, acreditamos ser viável demonstrar que a forma como Primo Levi trata desse tema é o grande divisor de águas, que coloca em outra margem as demais publicações, julgadas não propriamente literárias, dos inúmeros ex-deportados. Sem dúvida, os muitos autores de memórias sentiram, da mesma forma, a necessidade de se manifestarem a respeito da vida e da morte nos campos de concentração nazistas, mas, apesar de tratarem do mesmo tema desenvolvido por Primo Levi, não tiveram quase

nenhuma, ou mesmo nenhuma, repercussão no campo literário, por estarem mais próximos dos códigos sociais, políticos e morais do que dos códigos literários.

Dessa forma, podemos afirmar que a tarefa que se nos impõem é aquela de confirmar que o escritor Primo Levi e o cineasta Roberto Benigni, através de suas obras, se posicionam como dois olhares indagadores e engajados nas discussões crítico-teóricas a respeito das mudanças sociais e político-ideológicas ocorridas, na Itália, ao longo do século XX.

A observação das simetrias e assimetrias entre as duas obras italianas, a narrativa e o filme, será o fio condutor que guiará o nosso interesse em pesquisar a temática dos campos de concentração nazistas que os une, e que será desenvolvida nos demais capítulos da Tese.

A discussão que apresentaremos se fundamentará, para a investigação literária sobre Primo Levi, no aparato teórico de alguns críticos da literatura italiana, tais como: Cesare Cases e Pier Vincenzo Mengaldo, dentre outros.

O exame do filme de Roberto Benigni será orientado pelo olhar crítico de Angelo Moscarriello, Christian Metz, Gian Piero Brunetta, Lucio Brunelli e Marc Ferro entre outros textos que irão abalizar o nosso trabalho.

A nossa investigação inicia-se com a observação das semelhanças e das diferenças encontradas nos textos dos dois artistas italianos a serem investigados. A partir dessa primeira amostragem, discutiremos algumas questões, que norteiam a nossa Tese e que buscaremos comprovar no decorrer desse estudo.

Objetivamos mostrar como a estrutura da narrativa opera a produção de sentido, especialmente no que tange a relação entre documento e linguagem; e também, como os elementos externos – ou seja, a problemática histórica em relação ao poder e aos campos de

concentração – e a materialidade discursiva do enunciado, afirmam o tipo de documentação no *corpus* da pesquisa. Assim, buscaremos demonstrar como se caracterizam os processos das “escrituras” de Primo Levi e de Roberto Benigni nas narrativas literária e fílmica.

Para enfim ratificar em que medida a atitude inovadora de Benigni rompe com a perspectiva clássica da comédia, apresentando a discussão sobre o humor ser compatível com o tema desenvolvido em seu filme.

As questões que direcionam nosso olhar sobre as obras que compõem o nosso *corpus* de pesquisa têm por objetivo reconhecer e analisar os elementos que definem a força da linguagem criativa, tanto no livro de Primo Levi quanto no filme de Roberto Benigni. É importante salientar que utilizaremos alguns textos de teor metalingüístico, que servirão de suporte para a discussão teórica sobre os traços delineadores de suas obras, dentro do quadro de narrativas da memória dos campos de concentração.

A leitura comparativo-contrastiva das obras em análise, por se tratar de uma Tese, obedecerá a um encaminhamento didático na apresentação de suas questões provocadoras. Assim, os capítulos que se seguem obedecerão a uma ordem que revela os passos a serem utilizados para execução deste estudo.

Consideramos oportuno recordar que a nossa indagação-chave é aquela de investigar como na obra de Primo Levi e de Roberto Benigni – sempre sob uma ótica comparativo-contrastiva – é elaborada a questão judaica, uma questão ainda hoje polêmica no contexto histórico social.

A rigor, o nosso desejo não é apenas este: ressaltaremos o processo da criação poética nas obras destes artistas, isto é, observaremos em que medida a presença da *memória* e do *humor* interferem na criação poética das obras em análise. Por isso, examinaremos os elementos que identificam e diferenciam as duas formas de representação

artística, salientando-se os instrumentos criativos que elaboram de maneira original o tema do holocausto.

O filme de Roberto Benigni, assim como o livro de Primo Levi que se baseia na memória do passado realmente vivido, também desenvolve um enredo baseado no drama dos campos de concentração, narrado por uma personagem, conseguindo, através da fantasia e do humor, re-contar a história dos judeus confinados nesse espaço de terror. Tal procedimento estilístico facultará ao espectador re-visitar, sob uma nova ótica, o drama dos judeus italianos.

O objeto da escritura de Primo Levi e o de Roberto Benigni é a memória dos campos de concentração. Evidenciaremos, então, esta característica através do estudo contrastivo que esta Tese objetiva fazer, analisando a forma utilizada para falar do tema; investigando como são apresentados tais conteúdos nesses textos, localizando sob o viés da memória, como as lembranças do holocausto são contadas, quer de forma seqüencial ou não; mostrando qual o ponto de vista é mantido pelos narradores-personagens diante dos fatos.

A originalidade da nossa Tese se sustenta na maneira inovadora de examinar *Se questo è un uomo*, de Primo Levi, em diálogo com o filme *La vita è bella*, de Roberto Benigni. Tal focalização, até o presente momento, não constitui objeto de pesquisa na área dos estudos de italianística no Brasil; inédita, também, no contexto cultural da própria Itália.

A presente pesquisa pretende contribuir, então, para os estudos de literatura italiana no país, com o levantamento, a elaboração e a difusão de informações, sobre a análise comparativo-contrastiva das obras já citadas e inúmeras vezes sublinhada nessa Introdução, além de ampliar o conhecimento quanto à aplicação de tal análise nos discursos literário e



cinematográfico; produzir critérios de análise das narrativas de Primo Levi e do filme de Roberto Benigni, com base na estrutura narrativo-poética e fílmica desenvolvidas em suas obras e verificar as suas especificidades.

A nossa reflexão visará destacar, na Tese, que os campos de concentração são um verdadeiro *anus mundi*, configurando ser um verdadeiro inferno, do qual, Giosué, de *La vita è bella*, e Primo Levi, de *Se questo è un uomo*, conseguiram voltar definitivamente para a vida, após terem submergido temporariamente na morte.

## 1. UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O CONTEÚDO CULTURAL DA ITÁLIA ENTRE GUERRAS

O Século XX foi um século de horrores e maravilhas: grandes conquistas no campo do saber, abismos de crueldades, crise dos mais antigos valores e declínio de novas esperanças. O homem desencantado que se aprestava a entrar no Terceiro Milênio tinha a impressão de já ter experimentado tudo e ter falido em tudo. Mostrava, porém, uma grande vontade de recomeçar.

Foi este o século dos opostos: o bem e o mal, a razão e o instinto, o Eu e o Outro... Uma natureza esquizofrênica sentida pelos escritores e pelos artistas de todo o mundo...

O século XX foi definido, por muitos estudiosos, “o século breve” devido aos dois eventos mais traumáticos que o marcaram: a explosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, e a ainda mais destrutiva Segunda Guerra. Devemos ainda lembrar da crise mortal dos sistemas socialistas, que havia ocorrido em 1989, simbolizada de forma icástica pela queda do Muro de Berlim. Tal intensidade de importantes fatos o fez parecer mais curto do que os outros séculos.

Ficou conhecido, também, como “o século dos horrores”, ainda com referência às duas grandes guerras e outros conflitos bélicos que ensangüentaram o mundo. Não podemos deixar de lembrar a forma abrupta do fim da Segunda-Guerra com a explosão das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki. Sem nos esquecer dos motivos da empreitada alemã, que encenaram para a humanidade o extermínio de uma raça, alicerçada em teorias científicas, usadas de modo equivocado e criminoso. Ficou assim notório devido à deliberada e científica tentativa da destruição de povos inteiros – de Auschwitz aos mais recentes episódios de limpeza étnica – sem esquecer, os *gulag* stalinistas, as deportações

em massa, as execuções sumárias, as inauditas violências tribais que freqüentemente acompanharam o nascimento e a evolução dos Estados Nacionais no Terceiro Mundo.

A leitura dos fatos fez dele “o século dos horrores e da impiedade”, devido ao afirmar-se de ideologias funestas e delirantes, em razão da perda do sacro, da falta da centralidade do homem, da queda dos valores que pareciam consolidados até então. Enfim, devido a uma crescente aridez do coração, de uma invasora indiferença: tudo isso determinado, em grande parte, pelo mito da eficiência e da produtividade e pelo culto universalmente professado do poder.

O fim-de-século trouxe como alcunha o epíteto de ser “o mais violento dos séculos”: violência entre nações e entre os homens pela conquista do dito poder, significante mestre desta época que passou; violência do homem contra si mesmo, marcada pelo consumo das drogas, violência contra a natureza.

É reconhecido também o fato de ter sido o século da comunicação, mas apesar disso estamos cada vez mais fechados em nós mesmos, preocupados com nossos problemas, esquecendo que a nossa volta as pessoas vivem os nossos mesmos problemas, e cada vez mais nos falta o uso da linguagem para nos comunicarmos com os nossos vizinhos.

A ausência de diálogo leva à intolerância, sem o qual, há violência e esta é a linguagem de quem não se exprime mais pela palavra, o que gera o ódio. Não sabemos quando e nem como nasceu o ódio, pois suas origens são obscuras, mas sabemos ser um flagelo que ignora fronteiras, etnias e religiões, políticas e sociedades. O ódio nega a humanidade do Outro e o diminui, e, reduzindo-o, lhe limita os horizontes e lhe faz ver no Outro – espelho de si mesmo – um objeto de desprezo e de terror e não sendo, então, motivo de orgulho. Suas forças sinistras impulsionam o que há de mais destruidor no homem por ser impulsivo e rápido, implacável e ameaçador, irracional e inexorável.

A intolerância é mais complicada por ser mais sutil. É ela tão velha quanto a aversão ao dessemelhante e desembocou no século XX, identificando-se principalmente com o Fascismo e o Nazismo (e outros regimes ditatoriais), ocasionando a perseguição e a humilhação do Outro, isto é, a negação do Homem e de suas possibilidades de realização.

Muitos foram os países que, no decorrer dos séculos, construíram seus sistemas de governo com base na intolerância, não aceitando idéias ou interesses que não fossem os seus, portanto, matavam. Assassinar, massacrar um homem, um velho, uma mulher ou uma criança é a mais forte forma de intolerância. E as grandes ditaduras – característica bastante constante do século XX – representam uma maldição para a humanidade por serem exatamente a encarnação da intolerância.

Segundo estudos desenvolvidos, durante os primeiros 80 anos deste último século, 170 milhões de pessoas foram mortas em genocídios e em massacres coletivos, aparentemente devido a motivos políticos ou ideológicos, incluindo as muitas que morreram em épocas de “paz”.

Pode-se dizer ser este o século das maravilhas, se pensarmos nos grandes progressos feitos pelas ciências, especialmente pela medicina e pela biologia que, aliando-se, conseguiram debelar muitas das patologias mortais, determinando um notável alongamento do tempo de vida humana e um substancial melhoramento de sua qualidade. E ainda devemos lembrar dos progressos espetaculares da física, que consentiram ao homem explorar o microcosmo e uma mínima fração do macrocosmo, consentindo-lhe até pôr o pé na Lua, fato acontecido em 1969.

Mas é do ponto de vista antropológico que se verificou a mudança mais radical, apesar de ser a menos vistosa. O Homem, no limiar do Terceiro Milênio, qualquer que fossem suas condições sócio-econômicas e culturais, qualquer que fosse sua proveniência,

podia dizer estar participando de uma nova história do mundo: a vontade de ser ativo, isto é, de não ser mais somente espectador e sim ator; de não ser mais parte passiva ou simples função, e sim parte ativa, isto é, consciente.

Não é um acaso, talvez, que a época do totalitarismo tenha visto também a sua derrota, pelo menos nos países mais avançados; que a época das ideologias tenha visto também seu declínio; e que a época do racismo tenha marcado o mais grandioso e irreversível processo de misturas de etnias e de culturas. E não foi por acaso que os movimentos de opinião freqüentemente tenham sido capazes de condicionar os aparentemente invencíveis “poderes fortes” e de orientar os governos.

Enfim, o homem social, fruto de revolvimentos seculares, depois de ter percorrido caminhos ruinosos, constelados de penas indizíveis, parece ter-se tornado adulto, quase fortificado pelas tragédias do passado. Ou talvez seja esta somente uma esperança que ele queira cultivar, sem renunciar, porém, ao necessário e desencantado exercício da razão crítica.

No panorama de morte e de regeneração que caracterizam o século XX, a cultura e a criatividade têm desenvolvido um papel fundamental, na verdade nem sempre positivo. Não podemos esquecer que muitas aberrações desse século foram preparadas, teorizadas ou justificadas pelo pensamento filosófico, repetidamente, inadequado na prefiguração dos “magníficos e progressivos destinos” do gênero humano. O mundo também progrediu. E nunca como nesse momento o homem sentiu a necessidade de um suplemento de uma reflexão que lhe viesse da alma. Provavelmente a cultura não soube lhe indicar o caminho, mas o ajudou a entender, dotando-o de instrumentos idôneos para descer até aos abismos e remontar à superfície.

Se o século XX foi também – ou foi principalmente – a fragmentação do Eu, a perda do centro, a pesquisa do sentido para os acontecimentos humanos, então é preciso admitir que isso começara bem antes de 1914 e certamente não terminou com o século.

Começou no momento em que o homem passou a duvidar das certezas que lhe haviam sido transmitidas. É verdade que em todos os tempos os filhos sentem a necessidade de recomeçar o curso da história, de construir o mundo à sua imagem e semelhança, repudiando a lição dos pais, mas isto nunca foi de forma tão radical e destrutiva como na última década do século XIX, quando o novo não aparecia ainda totalmente novo e o velho era decididamente velho e superado.

No século XX, como já dissemos, as certezas vieram a faltar, enquanto se insinuaram e se multiplicaram as angústias existenciais, os impulsos do irracional e do incôscio, os paraísos artificiais, os crepúsculos dos antigos deuses. Foi a ruptura de toda e qualquer ordem e da harmonia. Foi a deflagração das linguagens.

Desta dupla dimensão – do bem e do mal, da razão e do instinto, do cômico e do incôscio, do Eu e do Outro – tiveram plena consciência artistas e escritores, que se serviram disso para representarem a complexidade da alma humana e, talvez, a impossibilidade de atingir a verdade. Esta multiplicidade de mundos, ao mesmo tempo contíguos e conflituosos, produziu, às vezes, desvarios e desconcertos, contribuindo, porém, ao crescimento e à maturação do homem contemporâneo.

O questionamento nos leva a indagar sobre o nascimento de tudo isto. E, também, a reconhecer como é difícil determiná-lo, visto que nem sempre é possível perceber, na continuidade dos tempos, o fato característico que marca o fim de uma época e o início de uma nova. Seria necessário individualizar mais do que um evento em si mesmo um novo sistema das coordenadas do homem, ou ainda uma sua nova percepção de que como

homem possui uma estrutura e, então, um novo sentimento e juízo do mundo, e do próprio ser, e do estar neste.

Este novo sentimento e juízo do mundo podem ser encontrados a partir de seu enunciado, que traz consigo as filosofias de intuição, a pintura impressionista, a psicologia do profundo e, mais em geral, a libertação do método positivista e a pretensão da ciência de se colocar como verdade absoluta e indiscutível. Uma longa etapa da história, que se havia desenvolvido à insígnia das certezas, havia-se exaurido. Todos – conservadores e progressistas, católicos e laicos –, até então, tinham tido referências “absolutas” e haviam sentido o orgulho de agir no sulco da “verdade”. Mas esta se havia desintegrado em mil pedaços, ocasionando estilhaços luminescentes que teriam clareado, talvez de forma sinistra, o céu do novo século. Os últimos anos do século XIX, então, não foram mais à insígnia do triunfo, mas de um profundo mal estar, de um sentimento irreduzível de descontentamento do homem.

À época do Naturalismo e do Positivismo havia sucedido a do Simbolismo: uma forma diferente de sentir e, também, um sistema de pensamento embasado em uma nova antropologia, onde o espírito humano oscila entre dois pólos – a depressão e a tensão ideal; o descarte entre estes dois pólos determina o sofrimento de todos os indivíduos, condenados quase sempre a viver uma existência mesquinha, apesar de nutrir o sonho de atingir o Absoluto. Disso – da constatação de uma forma de vida que não se realiza – o sentimento de insatisfação do homem, obrigado a sentir quotidianamente o próprio falimento, ele é tomado pelo tédio ou pelo desespero, que o levará à procura de experiências novas, excêntricas, de paraísos artificiais que lhe deixarão sentir, ao menos por um momento, a vertigem do Absoluto. Em seus êxitos mais radicais e inquietantes terá

assinalado o motivo a um vagar sem direção, sem amarras morais, um vagar em que tudo é gratuito: a virtude e o crime, a integridade e a perversão.

Na Itália o século XX havia iniciado sob a insígnia do Decadentismo, termo que não significava necessariamente perversão ou niilismo. Então, este foi também o momento da mais aguda percepção da fragmentação da verdade: o perceber que havia começado uma época sem mais epopéias e heróis, e sim com muitas vítimas; uma época em que o homem foi visto como uma criatura complexa, multiforme, contraditória e cheia de dúvidas. Logo depois Sigmund Freud explicaria de onde vem a laceração profunda e irreduzível do Eu, e a descoberta do Outro, que, com suas revoltas, desencadeia a angústia, evidenciada pelo deformar-se da imagem do homem. Tratava-se apenas de presságios, premonições, inquietações que estariam indicando a afirmação de um novo clima cultural.

A chegada do século XX evidenciou que tal processo tornava-se cada vez mais sabedor e explícito. Exatamente no período de transição entre os dois séculos verificavam-se singulares coincidências. Ali se concentravam as datas capitais do advento de novas formas criativas – da literatura, da música, das artes em geral – e das grandes inovações científicas que conduziriam o homem à era cósmica.

Entre estas coordenadas, mas em certos momentos com um pouco de confusão e muitas vezes com uma irresistível e estéril vontade de atordoar os burgueses, desenvolveu-se a civilização do século XX, que ameaçava, às vezes de forma obscura e confusa, voltar-se contra si mesma, num crescente e irresistível desejo de autodestruição.

Inquietudes de fim de Milênio – evocando os mesmos terrores do Ano Mil – amplificadas por novos profetas de desventuras que acreditavam ler nas estrelas ou em velhas cartas esotéricas os sinais, confirmados pelas recentes catástrofes, do fim do tempo histórico. Quem, mais prudentemente, quis se entregar à razão – uma razão duvidosa que,



porém, não cessava de ser atenta – preferiu, ao invés, crer que o mundo, animado por antigas quimeras, continuaria a iludir os homens apontando-lhes a passagem – não sabemos se justa ou falaz – para a Terra Prometida.

É verdade que o mundo do século XX – como provavelmente será também o deste século – foi marcado dolorosamente por mil tragédias e por infinitas tentativas de resgate. O homem desencantado, que está entrando no Terceiro Milênio, tem a impressão de ter experimentado tudo e de ter falido em tudo. Estamos, sem dúvida, na era do “pós”: tudo aparece irremediavelmente consumido e, todavia, o homem tem uma grande vontade de recomeçar.

Toda esta nossa reflexão sobre o século XX, é para nos ambientar ao contexto histórico da época em que encontramos o escritor italiano Primo Levi e sua obra, mais exatamente *Se questo è un uomo*. Este primeiro romance lhe deu notoriedade e, apesar do distanciamento temporal, o seu tema é sempre atual e vivo, despertando no inconsciente coletivo uma constante revisão ou releitura. É tão atual que, depois de mais de cinquenta anos, Roberto Benigni – um jovem e importante ator italiano voltado para a comédia – escreve, dirige e atua em *La vita è bella*, uma releitura polêmica do tema em questão.

Achamos necessário considerar o contexto histórico e as terríveis conseqüências da época em que Primo Levi viveu – como, por exemplo, a aversão aos judeus, que terminou por levar à exacerbação do antisemitismo – e de Roberto Benigni, que não viveu aqueles fatos, mas dos quais tinha conhecimento porque o pai, como judeu, também havia sido deportado e, principalmente, porque ele entendeu que a intolerância racial continuava presente no limiar do século XXI.

Entendemos que há uma forte ligação entre as políticas, as ideologias e as culturas de massa durante os regimes de tipo fascistas, que se atrelariam à história européia da

primeira metade do século XX, mas que até hoje ainda permanecem em muitas partes do mundo. A análise do autoritarismo moderno e do poder carismático, centrado na figura de um líder, ao qual eram atribuídas qualidades supremas, encontra exemplos no mundo atual.

Este século, que havia iniciado com a crise da burguesia liberal e de suas instituições, viu crescer os partidos socialistas, que, no final do século XIX, surgiram do desenvolvimento dos movimentos operários: o partido leninista da Rússia soviética (que, apesar de ser uma filiação dos socialistas, fixa um modelo próprio); os católicos, que em oposição ao socialismo se organizavam numa base interclassista; os nacionalistas, agregados em movimentos e grupos variados, pois cada cidadezinha criava seu modelo, conservando, porém, um tom imperialista.

Na Rússia, em fevereiro de 1917, foi derrubado o regime do Czar, que há séculos mantinha o país debaixo de um domínio soberano e feudal. Em um primeiro momento, o autoritarismo do Czar foi substituído por um governo burguês, guiado por Kerenski, mas em 7-8 de novembro até este foi derrubado por uma insurreição popular, dirigida pelo Partido Comunista de Lenin e sustentada, principalmente, pelos organismos de base dos operários e dos soldados, que há tempos haviam-se formado na Rússia. Objetivo da revolução popular era a criação de um sistema socialista, fundado na propriedade coletiva dos meios de produção e voltado a por fim às desigualdades das classes. Este acontecimento mudaria o curso da história não somente para a população russa, mas para todo o mundo.

A Itália do início do século XX teve uma recuperação econômica que a fez passar de um país de capitalismo antiquado para um moderno; o panorama social modifica-se, pois a classe operária, apoiada pelos sindicatos, torna-se mais forte quantitativamente e qualitativamente, enquanto a classe média cresce em número e adquire um peso político

maior, e a burguesia consolida suas posições e é aumentada por numerosos proprietários fundiários.

No plano político, os socialistas e os liberais dominam a cena, enquanto começam a surgir e tomar força dois novos partidos: o católico e o nacionalista.

A Primeira Guerra Mundial abre essa época histórica. Foi esta uma guerra assustadora e horrível, uma extenuante guerra de posições, combatida nas trincheiras, em centenas de batalhas desumanas, ocasionando uma absurda carnificina. Diante da crueldade da devastação, das feridas e da morte, caíram miseravelmente todos os ideais que inicialmente haviam animado espíritos nobres e generosos. Os mitos militaristas, os sonhos heróicos e o próprio amor à Pátria, de fato, iniciaram a desintegrar-se até mesmo nas mentes dos combatentes, ofuscadas pela fadiga, pelo medo e pela necessidade de matar para não serem mortos. Era necessário abrir caminho à angustiante consciência da desumanidade e do absurdo da guerra.

Como todas as guerras, a Primeira Guerra Mundial, não foi menos horrível do que às conseqüências que deixou em uma Europa quase completamente destruída. O resultado mais cruel pode ser verificado no número de mortos: foram 13 milhões. Outros resultados preponderantes foram: a economia em farrapos, a queda dos antigos hábitos de vida, as consciências dilaceradas e feridas e as relações sociais alteradas para sempre. Nos dias que seguiram o final do conflito, a Europa entraria naquela dramática decadência que lhe faria, em um tempo muito breve, perder o seu papel ativo em âmbito internacional, e veria nascer, dentro dos muitos problemas que a guerra havia deixado em aberto, todas as tensões e os contrastes que caracterizariam, em sentido negativo, os anos sucessivos.

A reconstrução política, econômica e social dos países mormente feridos se revelaria, desde o início, extremamente difícil numa Europa revolvida pelas guerras. As

perdas humanas haviam sido altíssimas, tanto para os vencidos quanto para os vencedores; os estragos provocados pela destruição mostravam-se enormes; as desigualdades – originadas pela artificiosa economia de guerra, entre as classes pobres e as classes que haviam enriquecido com os fornecimentos militares – estavam sob os olhos de todos; e, mais ainda, as velhas classes sócio-políticas européias demonstravam cansaço e exaustão, sentindo-se incapazes de enfrentar os graves problemas da reconversão econômica, da inflação, das tensões sociais e do desemprego.

Nesse ambiente de agitações, tumultos de rua e violência, o germe da reação encontrou terreno fértil, e a Itália teve a trágica primazia de ter criado um regime ditatorial e totalitário: o Fascismo, o qual prometia a resolução dos problemas mais angustiantes do País, e cujo modelo, poucos anos depois, serviria para dar origem a outros regimes ditatoriais europeus, entre os quais, o nazismo alemão.

O Fascismo – que dominaria a Itália durante um período de vinte anos – havia nascido como movimento político em 1919 e se tornou partido em 1921, quando Benito Mussolini fundou o Partido Nacional Fascista. O seu programa era, desde o início, o de conquistar o poder, aproveitando-se do descontentamento dos sobreviventes, da grave crise econômica que afligia o País e do medo que corria entre a classe média e a burguesia, ambas apavoradas com os desmandos dos subversivos, representados pelos partidários do Comunismo na Itália. Mas a eleição ocorrida em 1921, não foi um sucesso para o Partido Fascista, que obtivera somente 30 cadeiras de deputados. Isso na prática não representava nada mais que uma restrita minoria, inadequada para controlar o poder. Então, os fascistas, fortes pela violência impune dos esquadrões de ação, tentaram se impor através da força e Mussolini organizou a “Marcha sobre Roma”. Nesse movimento, as colunas de fascistas provenientes de diversas regiões da Itália, avançaram em direção à capital para induzir as

autoridades governamentais a entregar-lhes o governo do País, e, de fato, obtiveram do Rei Vittorio Emanuele III a entrega, ao *Duce*, do encargo de formar o novo Governo.

Era o início da ditadura fascista e a “Marcha sobre Roma”, então e depois, foi exibida pela propaganda fascista triunfalmente, explorando um aspecto falseado como se tivesse sido uma épica e heróica empresa de massa. Na realidade, o sucesso da expedição fascista tornou-se possível devido à cumplicidade do Rei e dos grupos do poder, que compartilhavam com essa dos mesmos ideais de conservação social, não cedendo ao estado liberal, que a poderia ter dispersado, mas nem sequer interviera na empreitada dos fascistas.

O Regime Fascista provisoriamente soubera conquistar o “consenso” de grande parte dos italianos, embora o número de opositores fosse bastante expressivo. Aliás, desde a sua primeira instauração no poder, vira delinear-se um decidido movimento de resistência que, inicialmente, tinha sido guiado pelos partidos políticos representados no Parlamento. Depois, uma vez que haviam sido sufocadas as liberdades democráticas e havia sido derrubado o estado liberal, o antifascismo não pudera mais se manifestar abertamente. Os seus expoentes foram perseguidos, presos, condenados à prisão, confinados, ou assassinados. Os que puderam, porém, escolheram a via da clandestinidade ou se refugiaram no exterior, e – apesar das inúmeras dificuldades – continuaram a operar e a testemunhar sua oposição ao Regime.

No momento em que explodiu a Segunda Guerra Mundial, e no decorrer do conflito, o antifascismo organizado parecia ter desaparecido, deixando lugar a um descontentamento geral. O trágico andamento da guerra reanimou a oposição dos expoentes dos partidos democráticos, os quais, mesmo na clandestinidade, haviam mantido de pé o embrião da organização. Isso pode ser comprovado na observação dos fatos históricos quer no dia seguinte à queda do Fascismo, acontecida em 25 de julho de 1943, quer naquele do

armistício com os Aliados anglo-americanos em 08 de setembro de 1943. Naquele ano a Itália estava no caos; o antifascismo, no entanto, ressuscitou e se organizou como Resistência armada, combatendo – às vezes ao lado dos mesmos Aliados, às vezes em grupos isolados nas montanhas e nas cidades – contra os fascistas da República Social de Salò e contra os alemães que haviam se tornados inimigos e invasores.

Somente uma análise atenta da realidade social italiana da época poderia explicar um fenômeno complexo como foi o Fascismo, e, principalmente, esclarecer como este, tão facilmente, tenha conquistado o poder na Itália. É preciso reconhecer que atrás da tomada do poder de Mussolini e da consolidação de seu Regime, havia o suporte, direto e indireto, e às vezes até inconsciente, de uma vasta camada da população italiana, especialmente da pequena burguesia. Esta, que no imediato pós-guerra sentia-se decepcionada e privada de direção, acreditava ter achado em Mussolini o seu *Duce*, o homem que a lançaria como classe, coroando os seus sonhos de bem-estar e de grandeza. Mussolini, sabedor das exigências e das aspirações da pequena burguesia, fez de tudo para contentá-la, e durante longos anos, entre o Regime e esta classe, estabeleceu-se um idílio que contribuiria de maneira determinante para manter o Fascismo.

Essa confirmação nos é dada ao observarmos a sociedade italiana da época, na sua deformidade dialética, representada na acolhida do verbo mussoliniano. Em Ferrara, por exemplo, a sociedade podia se vangloriar de ter uma elite judaica; já em Torino, o Fascismo militante vinha se diferenciando como foco suspeito de desacordo. No entanto, naqueles anos, na Itália, aquelas questões eram tratadas principalmente no plano do debate político, e não haviam ainda provocado uma reação fortemente contrária ao Fascismo. A movimentação surgiu na Toscana: tratava-se do primeiro sinal do mais ativo antifascismo,

que teve a mais repressiva resposta do Regime, assassinando os irmãos Rosselli, ainda um ano antes que os decretos do *Duce* marcassem a opção antisemita.

A Segunda Guerra Mundial foi considerada uma guerra moderna, em que se revelou – de forma decisiva para o êxito do conflito – a importância do potencial industrial dos países beligerantes, isto è, a possibilidade destes produzirem armas e meios para sustentarem o esforço militar. Isto não quer dizer, obviamente, que para a Guerra não foram importantes os elementos de caráter ideal – a oposição ao Nazismo e ao Fascismo, em nome da liberdade e da democracia – ou que o conflito tenha sido menos dramático e grave que os anteriores. Significa que esta Guerra, como segundo conflito mundial, havia se tornado um fato técnico-científico e industrial-econômico, com todas as terríveis conseqüências que uma guerra de tais proporções pode produzir, justamente pela tremenda capacidade de destruição das modernas máquinas de guerra. De fato, a Segunda Guerra Mundial demonstrou claramente que, entre dois blocos contundentes, é destinado a vencer aquele que possui economia e indústria mais potentes e melhor organizadas.

Todos estes fatos históricos, no entanto, nos levarão também ao encontro de outros que narram os horrores do nazismo, ocorridos em campos de extermínio. A autoria do genocídio é da Alemanha.

A Alemanha nazista dos anos trinta e da propaganda antisemita tinha obsessão pela contaminação do sangue, obviamente, divulgada pelas leis de Nueremberg. Primo Levi e Jean Amery, dois dos maiores autores que escreveram a respeito dos campos de extermínio, recordam, a esse propósito, as imundas páginas do *Stürmer*, onde o judeu era descrito como um parassita peludo, gordo, capaz somente de aportar danos aos outros e até de contaminar os banheiros públicos e os bancos de jardins e praças.

Os primórdios da ideologia do Partido Fascista não têm início com uma política antisemita. Até então as comunidades judaicas da Itália não tinham motivos para se opor ao Fascismo, assim como o Fascismo não tinha razões para insidiar as pequenas comunidades de judeus. Os componentes de intolerância interna do partido podiam subsistir, mas tinham que se justificar com os judeus italianos simpatizantes do Fascismo, desejosos de serem tranqüilizados em sua condição existencial, econômica e lautamente ideológica, representada pela Pátria, pela burguesia, pela lealdade de empenho voltada às instituições. A resposta dos judeus fascistas buscou, com a mesma intensidade, a oposição quando o regime começou a trair ainda mais do que a “raça” a pessoa, ainda mais do que a “diversidade” étnica, o sujeito civil.

O próprio Mussolini errou, em relação aos judeus, desde exageradas declarações de simpatia – talvez se equivocando quanto à real força dos judeus na Itália – até ações violentas e comentários diretos e inopinados contra a internacional dos judeus. Na realidade, na Itália, não existia uma ideologia de persistência antisemita; todavia, a aquiescência às deliberações hitleristas permitiu um grande número de deportações e de conseqüentes condenações à morte de cidadãos judeus que poderia ter sido evitada, se a questão tivesse sido administrada somente pelos governantes italianos.

O estudo sobre a condição dos judeus na Itália evidencia que, mais do que a sombra de um rigor teológico, daquele erro nascido da relação entre hebraísmo e fé católica, se enraizou a idéia, se não a certeza, do judeu ávido, avarento e astuto; financeiro, traficante, desfrutador, pelo qual sua mortificação individual, social, política e psicológica parecia coisa, se não propriamente justa, fatal.



È anche vero che mai l'Italia cattolica sperimentò l'atrocità di eccidi o violenze di massa, ma la collera, o se non propriamente la collera la maldisposizione popolare contro gli ebrei, non trovò sufficienti argini per mitigare atteggiamenti di ostilità e di condanna.<sup>1</sup>

A história dos judeus é antiga e dolorosa e não nos parece o caso de nos aprofundar, aqui, nas razões da milenar desconfiança do mundo para com eles. Julgados assassinos de Cristo, pelo vocábulo “deicidas”, têm padecido uma interminável vicissitude de injustiças e ofensas, por vezes mais, outras menos, dependentes daquele “delito” teológico.

Esta constatação é também descrita por Primo Levi, como podemos observar:

Secondo l'affermazione di Sant'Agostino, gli ebrei sono condannati alla dispersione da Dio stesso, e ciò per due motivi: perché in tal modo essi vengono puniti per non aver riconosciuto nel Cristo il Messia, e perché la loro presenza in tutti i paesi è necessaria alla Chiesa cattolica che essa pure è dappertutto, affinché dappertutto sia visibile ai fedeli la meritata infelicità degli ebrei. Perciò la dispersione e separazione degli ebrei non dovrà mai avere fine: essi, con le loro pene, devono testimoniare in eterno del loro errore, e di conseguenza della verità della fede cristiana. Dunque, poiché la loro presenza è necessaria, essi devono essere perseguitati ma non uccisi.<sup>2</sup>

E ainda:

---

<sup>1</sup> TOSCANI, Claudio. *Come leggere Primo Levi*. Milano: Mursia, 1990, p. 14. È verdade, também, que a Itália católica nunca experimentou a atrocidade dos ecídios ou das violências de massa, mas a cólera, ou se não propriamente a cólera, a indisposição popular contra os judeus, não encontrou suficientes margens para mitigar comportamentos de hostilidade e de condenação.

<sup>2</sup> LEVI, Primo no *Appendice de Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1980, pg. 343. Segundo quanto afirmava Santo Agostinho, os judeus são condenados à dispersão pelo próprio Deus, e isto por dois motivos: porque assim ele são punidos, por não ter reconhecido em Cristo o “Messia”, e porque a sua presença em todos os países é necessária à Igreja Católica, esta também presente em todos os lugares, para que em todos os lugares seja visível aos fieis a merecida infelicidade dos judeus. Por isso a dispersão e a separação dos judeus não deverá nunca ter fim: eles, com sua dor, devem testemunhar eternamente seu erro, e de consequência a verdade da fé cristã. Então, visto que sua presença é necessária, eles devem ser perseguidos mas não devem ser mortos.

L'ebraísmo non è una religione da cui ci si può allontanare col battesimo, né una tradizione culturale che si può abbandonare per un'altra: è una sottospecie umana, una razza diversa ed inferiore a tutte le altre. Gli ebrei sono solo apparentemente esseri umani: in realtà sono qualcosa di diverso: di abominevole e indefinibile, 'più lontani dai tedeschi che le scimmie dagli uomini'; sono colpevoli di tutto, del rapace capitalismo americano e del bolscevismo sovietico, della sconfitta del 1918, dell'inflazione del 1923; liberalismo, democrazia, socialismo e comunismo sono sataniche invenzioni ebraiche, che minacciano la solidità monolitica della Tuto Nazista.<sup>3</sup>

Estas palavras, escritas por Primo Levi no Apêndice de *Se questo è un uomo*, são questionadas no mesmo livro, porque o fato de ele se sentir diferente lhe havia sido "imposto" durante o aprisionamento no *Lager*, e, com orgulho, declarara-se diferente e superior e não inferior, como diziam os imperativos do regime fascista, que podemos aqui verificar:

Per vero, fino a quei mesi non mi era importato molto di essere ebreo: dentro di me, e nei contatti coi miei amici cristiani, avevo sempre considerato la mia origine come un fatto pressoché trascurabile ma curioso, una piccola anomalia allegra, come chi abbia il naso storto o le lentiggini.<sup>4</sup>

Se desfolharmos as páginas da história hebraica observaremos que nestas se inscreve, no século XX, um momento de profunda ruptura praticada pela loucura hitlerista, num primeiro momento com os éditos do outono de 1935, depois com a definição de 1943,

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 345. O Hebraísmo não é uma religião da qual podemos nos afastar com o batismo, nem é uma tradição cultural que se pode abandonar para adquirir outra: é, esta, uma subespécie humana, uma raça diversa e inferior a todas as outras. Os judeus são seres humanos somente aparentemente; na realidade são algo de diverso: de abominável e indefinível, 'mais distantes dos alemães que os macacos dos homens'; são culpados de tudo, do rapinante capitalismo americano e do bolchevismo soviético, da derrota de 1918, da inflação de 1923; liberalismo, democracia, socialismo e comunismo são satânicas invenções hebraicas, que ameaçam a solidez monolítica do Estado Nazista".

<sup>4</sup> TOSCANI, Claudio. *Come leggere Primo Levi*. Milano: Mursia, 1990, p. 13. Na verdade, até aquele momento nunca havia-me importado muito de ser judeu: dentro de mi, e nos contatos com os meus amigos cristãos, eu havia sempre considerado minha origem como um fato sem importância porém curioso, uma pequena anomalia alegre, como quem tenha nariz torto ou sardas.

durante a ocupação militar européia, posta em ação pelo nazismo, destinada a um pontual ecídio de massa para a destruição da raça judaica do mundo e da história.

A tentativa hitlerista, a chamada “solução final”, mostrou-se contraditória, quer pela quantidade de pessoas que foram eliminadas, quer pelas motivações justificantes sustentadas pelos seus autores. Obrigar o povo hebreu à indelével brutalidade da violência genocida infligida milhões de judeus, cujo escopo era a “purificação” racial, representa a unicidade de um acontecimento não comparável a nenhum outro.

A brutalidade do regime totalitário de Hitler alcançou níveis altíssimos, e talvez a história da humanidade não tenha conhecido, nem antes nem depois, um fenômeno mais atroz que o extermínio de milhões de judeus perpetrado pelos nazistas. Na aberrante ideologia nazista, que se fundamentava na pretensa superioridade racial do povo alemão, o aniquilamento dos judeus teria devolvido a pureza à raça ariana, e assim esta poderia dominar o mundo.

Infelizmente, nunca um projeto tão absurdo e delirante fora perseguido e efetuado numa forma tão sistemática. De fato, os aprisionamentos, as deportações e as eliminações dos judeus, de ambos os sexos, de todas as idades e classes sociais, caracterizaram todo o período nazista. Nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial, quando o desbarate militar da Alemanha estava próximo, o extermínio dos judeus fechados nos campos de concentração foi acelerado numa alucinante corrida contra o tempo porque não podiam deixar vivo nenhum deles, para que este não contasse a respeito do *Lager*. No final, o número absurdo dos judeus exterminados na Europa foi de seis milhões.

Tais elementos, relacionados à industrialização e à economia, ditaram sobremaneira o pensamento durante o Fascismo. Este período configurou-se, na Itália, com suas pretensões totalitárias, como um movimento que sufocou a liberdade de pensamento,

impedindo que se desenvolvessem novas teorias e novos endereços especulativos e que as velhas doutrinas continuassem por serem contrárias aos seus interesses.

A corrente de pensamento que mais veio a sofrer durante o Fascismo foi a marxista, e os intelectuais marxistas, por manterem suas idéias firmes durante o Regime, pagaram com o confinamento ou com o exílio. Significativo é, a este propósito, o caso de Gramsci – pensador e político do Partido Comunista Italiano – que sofreu longos anos de prisão onde elaborou, secretamente, as teorias que seriam divulgadas após a sua morte. Foi exatamente no dia em que Gramsci faleceu, que ocorreu a queda do Fascismo, tornando-se possível a implantação do pensamento que forneceria a base à sucessiva especulação marxista italiana. Gramsci havia pregado que não pode existir um intelectual autônomo em relação ao poder, que o novo intelectual deve, na realidade, mergulhar na vida prática e, com a sua ação concreta, promover, na massa trabalhadora, a consciência de seus direitos.

O panorama da cultura oficial da Itália no período que vai de 1920 a 1940 é caracterizado, no ponto de vista especulativo e filosófico, por uma grande falta de vitalidade, pois a ditadura fascista não somente não soube elaborar um próprio pensamento teoricamente significativo, mas chegou a perseguir duramente todos os intelectuais contrários à sua ideologia.

Entre os mais corajosos opositores do sistema político dominante se coloca o filósofo Benedetto Croce, que se tornou uma figura forte, amealhando prestígio internacional por sua atividade de pensador, de crítico literário e de histórico. Muitas vezes elevou sua voz em defesa da liberdade e da justiça. Em uma obra de 1938, Croce exalta a liberdade, afirmando ser esta a mola primária da existência humana e o valor que anima a história. Assim, enquanto na Itália e em toda Europa as ditaduras tinham chegado ao mais alto nível de sucesso, havia quem ousasse afirmar que na história, sempre, se alternam

momentos de liberdade a momentos de servidão. A liberdade, porém, é destinada a triunfar, porque assim quer a lei da história e porque é sabido que desde sempre, o homem que faz de seu próximo um escravo desperta neste o sentido da liberdade.

A guerra, depois de ter acabado, provocou uma explosão literária. A Resistência interna contra o Fascismo ou contra os alemães – que adquiriu o sentido de uma tomada de consciência política para as gerações que se formaram sob o Fascismo – inspirou numerosos escritores. As obras que surgiram se revelaram muito diferentes entre si, evidenciando aqueles escritores que tiveram maior domínio da arte literária sobre as dolorosas experiências da guerra. Deve-se, no entanto, frisar que nem sempre os mais conhecidos souberam conferir autenticidade a essa matéria, por tratar-se de um argumento difícil de ser trabalhado, ou porque não souberam dar realismo aos fatos motivados por uma retórica tradicional, ou por serem demais acostumados à subjetividade da memória.

O tema da guerra e da Resistência permaneceu durante muito tempo na literatura italiana do pós-guerra e ainda conseguiu alimentar a memória e a fantasia dos escritores italianos num empenho que, devido ao próprio objeto de seus escritos, os mantéve no campo do realismo.

Muitos foram os escritores italianos que se dedicaram à narração das agruras da Segunda Guerra e da Resistência e, é notório, também, que muitos desses escritores, dentre os mais famosos da época, eram de origem judaica. Entre os italianos podemos citar Bassani, Carlo Levi, Alberto Moravia, Natalia Ginzburg, Ítalo Svevo, dentre outros.

Nos inúmeros testemunhos trágicos dos campos de concentração alemães, cuja substancial uniformidade confirma quanto obviamente poderia parecer dificilmente crível, prevalecem as necessidades de desabafo e desafogo da libertação na denúncia, que grita diante do que o homem fora capaz de fazer. Isso na tentativa de explicar com uma verdade

que deve ser conhecida e não esquecida, muitas vezes empenhando-se na revelação dos seus mais recendidos e impensáveis horrores, em uma absoluta humanidade de acentos subjetivos.

Os anos passaram mais ainda hoje nos parece absurdo saber que aqueles fatos tenham realmente ocorrido na civilizada Europa do século XX. Entretanto nos foram narrados e, por quanto possam ser angustiantes, é justo que sejam lembrados. Assim o faz Primo Levi falando a respeito da juventude israelita:

[...] Vorrei ricollegarmi a quanto ha detto ieri l'altro Carlo Casalegno: ha parlato della gioventù israeliana, nei cui occhi, ha osservato, non si legge la paura né l'angoscia. Devo confessarlo: in questi giorni è nata in me un'angoscia profonda. È un'angoscia distinta dal timore che pure provo, e che credo ogni uomo cosciente dovrebbe provare davanti alla prospettiva di una guerra: è un'angoscia che ha radici ormai lontane, in ricordi mai scomparsi di luoghi che non devono più esistere, di esperienze e violenze che speravamo cancellate dalla storia della civiltà; ma a questi ricordi si sovrappongono parole recenti, che anche queste credevamo estinte. [...] Israele deve vivere, in primo luogo, perché deve vivere ogni paese, e perché deve vivere ogni uomo. Come non esiste colpa per cui un uomo deve essere ucciso, così non esiste situazione politica in cui un paese deve essere distrutto, e un popolo deve essere sterminato. [...] Israele deve dunque vivere, perché ha diritto a vivere come ogni altro paese: ma non è un paese come gli altri. È un paese con le spalle al muro, sotto l'aspetto geografico e sotto l'aspetto spirituale. Non gli si chiede di rinunciare ad una sua provincia, o di abbandonare una struttura politica, o di rompere un'alleanza: gli si chiede semplicemente di cessare di esistere. [...] Noi non vorremmo, noi non vogliamo, che questo angolo di terra così penosamente creato dal nulla venga distrutto. Non lo sarà: ma se lo fosse, perirebbe con lui una porzione di umanità assai più grande di quanto i nudi numeri facciano pensare. Al di sopra delle fazioni e del cinico gioco politico, al di sopra del denaro e del petrolio, la terra di Israele è un'idea, e le idee sono preziose e poche: non debbono e non possono essere soppresse.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> BELPOLITI, M. (a cura di). "Più di ogni altro Paese Israele dovrà vivere", in Primo LEVI-*Opere I*, Torino: Einaudi Editore, 1997, p. 1167-70. Gostaria de me reportar ao que disse antontem Carlo Casalegno: falou sobre a juventude israelita, em cujos olhos, observou, não se lê o medo nem a angustia. Devo confessa-lo: nestes dias nasceu em mim uma angustia profunda. É uma angustia diferente do medo que também sinto, e que, creio eu, todo homem consciente deveria sentir diante da perspectiva de uma guerra. É uma angustia que tem raízes longínquas, em lembranças nunca desaparecidas de lugares que não devem mais existir, de experiências e violências que esperávamos canceladas da história da

A questão que ora se impõe é o exame dos distintos testemunhos recolhidos pelos mais diversos pesquisadores, tais como os históricos, que analisavam e ainda hoje verificam as interpretações do Fascismo italiano e do Nazismo alemão, bem como as contribuições dos sociólogos e dos psicólogos, dos antropólogos, e da maioria dos estudiosos interessados nas dinâmicas culturais de grande porte. O problema é entender em que medida o Fascismo italiano e o Nazismo alemão foram capazes de promover comportamentos tão difusamente aceitos pelos povos italiano e alemão.

A nossa indagação tenta avaliar qual era o envolvimento efetivo daquelas populações, bem como entender a função que tinha a propaganda fascista daqueles anos, ou ainda, a eficácia dos grandes rituais coletivos e mitos de origem ariana ou da romanidade para aquelas populações.

As respostas para nossas inúmeras questões talvez possam ser apreendidas na observação e análise dos discursos dos nefastos protagonistas dessa época ou, ainda no riquíssimo material documentário e iconográfico organizado pelos distintos estudiosos que se dedicaram a este tema.

A observação do panorama histórico-social da Itália nos anos que antecederam o grande holocausto permite reconhecer que tanto Levi quanto Benigni conseguem subverter

---

civilização; mas a estas lembranças se sobrepõem palavras recentes, que também achávamos extintas. [...] Israel deve viver, primeiramente porque todo país deve existir, e porque todo homem deve viver. Como não existe culpa pela qual um homem deve ser morto, assim não existe situação política em que um país deve ser destruído, e um povo deve ser exterminado. [...] Israel deve, então, viver, porque tem direito de viver como qualquer outro país: mas não é um país como os outros. É um país encostado na parede, sob o aspecto geográfico e sob o aspecto espiritual. Não lhe se pede de renunciar a uma sua província, ou de abandonar uma estrutura política, ou de romper uma aliança: lhe se pede simplesmente de cessar de existir. [...] Nós não gostaríamos, nós não queremos, que este cantinho de terra tão penosamente criado do nada seja destruído. Não o será: mas se o fosse, morreria com ele uma porção de humanidade muito maior de quanto simples números façam pensar. Além das facções e do cínico jogo político, além do dinheiro e do petróleo, a terra de Israel é uma idéia, e as idéias são preciosas e poucas: não devem e não podem ser suprimidas.

a ordem convencional de seus códigos de representação, ou seja, o código literário e o fílmico.

Levi, ao utilizar o discurso comum às reflexões da química, atinge a esfera da arte, fato reconhecido por estudiosos de renome, tais como Cesare Cases, Antonicelli e o próprio Calvino.

Benigni, no horror dos fatos narrados cunhando o código da dor, transita da tragédia à comédia ao abrandar, avizinhando-o do riso espontâneo e doce da criança que acredita no pai e leva a sério as regras do jogo que este ideou.



## 1.1. A especificidade do literário

As narrativas que tratam da questão do realismo nos anos bélicos e pós-bélicos, na Itália, são inúmeras. No entanto, observamos que as várias teorias críticas que buscam definir o literário e a delimitação do próprio objeto de estudo trabalham a idéia – ou melhor, a questão – sobre o que é e o que estabelece, de fato, a literariedade de um texto, questionando o que e quem determina se um texto é ou não literário.

Diante disso, muitas vezes nos perguntamos, então, se as opiniões divergentes e as inúmeras abordagens empregadas a respeito da literariedade permitem ao leitor ter em mãos um texto e considerá-lo literário, sem a necessidade de se pronunciar sobre as razões ou justificativas de sua conclusão crítica. As teorias da literatura<sup>6</sup> partem, quase sempre, de um certo pressuposto, não sendo ainda unanimidade, de que existe algo chamado “literatura” e que a esse respeito se deva e se possa teorizar. Entretanto, nessa encruzilhada de apaixonadas opiniões a respeito do literário, outros mais pessimistas já prevêm o esgotamento da literatura e da cultura literária, explicando que tal situação deve ser pesquisada, tendo presente a ameaça promovida pela imagem e pela mídia. Atualmente, podemos observar uma nova economia do texto escrito, em suas relações com a imagem, que vem determinando um novo tipo de leitura e de literatura, perfeitamente de acordo com as exigências de um novo tipo de sociedade.

A compreensão do que venha a ser o binômio literatura/literário, como se vê, é bastante problemática, mesmo quando recorremos à pesquisa dicionarizada dos dois termos. Podemos afirmar que freqüentemente encontramos respostas prontas, baseadas, por exemplo, na definição de belo ou de poesia, ao lado de literário e de literatura. Muitas

---

<sup>6</sup> BERTONI, Federico. *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*. Firenze: La nuova Italia, 1996.

vezes, o caminho para esse entendimento se mostra bastante labiríntico, a ponto de tais categorias motivarem o investigador a seguir um percurso teórico, na expectativa de chegar a um conceito desejável e, principalmente, capaz de esclarecer a abrangência do caráter específico de um texto literário.

A questão engloba o problema de se saber em que instante um texto, por exemplo, de memórias, passa a interessar a crítica especializada, quer por méritos anteriores de seu autor quer pelas instigantes estratégias de composição desenvolvidas. Constata-se, ainda, serem vários os compêndios de teoria literária, que seguem leituras muitas vezes consensuais, outras bem conflitantes acerca de obras e autores.

É este o caso do jovem engenheiro químico Primo Levi, que Auschwitz fez tornar-se escritor. Motivo de discussões para diversos críticos italianos que procuram definir sua literariedade. Dentre esses estudiosos, destaca-se Daniele Del Giudice que convida críticos e leitores “a considerar quanta fantasia literária e quanta capacidade de projeto e de realização é necessária para dizer o indizível, isto é, Auschwitz”.<sup>7</sup> E, sempre a este respeito, Ernesto Ferrero diz que:

Per molti anni è sfuggito ai più che *Se questo è un uomo* è di fatto un trattato filosofico-antropologico su un’esperienza estrema, i comportamenti umani, quando sono immersi nel reagente di una situazione eccezionale, cioè un’opera attentamente e consapevolmente costruita. Alla fine lo ammetterà lo stesso autore quando confesserà a Germaine Greer (1985): ‘Durante questi quarant’anni ho costruito una sorta di leggenda attorno a quest’opera, affermando che l’ho scritta senza pianificazione, di getto, senza meditarci sopra. Le altre persone con le quali ho parlato di questo libro hanno accettato la leggenda. In realtà, la scrittura non è mai spontanea. Ora che ci penso, capisco che questo libro è colmo di letteratua,

---

<sup>7</sup> FERRERO, Ernesto (a cura di). Introduzione, in *Primo Levi: un’antologia della critica*. Torino: G. Einaudi editore s.p.a., 1997, p. XI.

letteratura che ho assorbito attraverso la pelle anche quando la rifiutavo e la disdegnavo'.<sup>8</sup>

O objetivo de se apontar e desvelar no texto de Primo Levi o seu caráter literário foi construindo a necessidade de apresentar uma visão crítica a respeito da especificidade de literatura/literário, no que concerne à feitura, ao rigor e à técnica da obra objeto de nosso estudo, a fim de que seu texto seja entendido com maior profundidade. A questão que colocamos foi tentar pensar o caráter especificamente literário de um texto, observando que a crítica se coloca de forma diferente na tentativa da compreensão de uma mesma obra literária.

Em primeiro lugar, pode-se classificar uma obra de literatura no sentido em que não se apresenta como simples objeto de informação, pois lança mão do discurso metafórico, plurissignificante. Desta forma, põe em tensão o leitor e a narrativa representada no texto assim constituído, mostra-se de natureza ambígua, produzindo eternas questões humanas, em várias gerações de leitores, sugerindo que sua natureza multifacetada torna cada vez mais intensa sua riqueza e complexidade.

Quando Primo Levi, químico/escritor, decidiu ser somente escritor, a crítica – e não seus leitores – inicialmente não lhe deu muito apoio. Isto devido aos tabus do primeiro pós-guerra, quando se queriam esquecer os horrores que haviam ocorrido durante o conflito, mas, já em 1958, não se pensava mais assim. A este propósito, Cesare Cases diz que talvez a diferença se referisse também ao estilo de Levi:

---

<sup>8</sup> Idem, p. XI-XII. Durante muitos anos passou despercebido à maioria que *Se questo è un uomo* é, de fato, um pequeno tratado filosófico-antropológico sobre uma experiência extrema, os comportamentos humanos quando imergidos no reagente de uma situação excepcional, isto é, uma obra atentamente e conscientemente construída. No final o admitirá o próprio autor quando confessar a Germaine Greer (1985). 'Durante estes quarenta anos eu construí um tipo de lenda em torno desta obra, afirmando que a escrevi sem algum planejamento, de jeito, sem meditar. As outras pessoas com as quais tenho falado deste aceitaram a lenda. Na realidade a escrita nunca é espontânea. E, agora que penso a respeito disso, entendo que este livro é cheio de literatura, literatura que absorvi através da pele, até mesmo quando a recusava e a desdenhava.

[...] Ma la differenza riguardava probabilmente anche lo stile. In mezzo a un 'neorealismo' fondato per lo più sull'indeterminatezza psicologica e linguistica ereditata dagli americani, l'inesorabile precisione e la quadratura classicheggiante delle frasi di Levi dovevano apparire fenomeni al di qua della letteratura da collocare nella categoria rispettabile ma inferiore dell'autobiografia e della memorialistica, come se essa non desse spesso origine a capolavori letterari.<sup>9</sup>

Mas a literatura não se restringe apenas ao fato de tratar de uma obra qualquer escrita, referindo-se, principalmente, àquelas de caráter estético e imaginativo, ficcional. No que tange ao ficcional, porém, alguns textos opõem-se aos classificados como artísticos: são considerados *best sellers*, devido a sua baixa e descuidada literariedade, pois são voltados para o consumo, mas lançam mão de certos recursos retóricos e poéticos, capazes de formar uma atmosfera envolvente, muitas vezes perfeitamente confundida com a literária.

Ao mesmo tempo em que uma sociedade produz tais tipos de texto de caráter consumista, existe um conjunto de produções escritas que podem ser chamadas de literatura, já que apresentam um comprometimento com a arte, com uma elaboração estética, geralmente denominada de poesia e ficção, ou poesia e prosa. Estas denominações não bastam para dar significação à especificidade do literário, mostrando-se apenas como modos de o literário se manifestar, às vezes, também de difícil distinção.

O crítico italiano Cesare Segre também falou sobre o livro de Primo Levi, *Se questo è un uomo*, pois, em sua opinião, a maneira de Levi relatar suas experiências de Auschwitz

---

<sup>9</sup> L'ordine delle cose, de Cesare Cases. IN: FERRERO, Ernesto. Torino, em *Primo Levi: un'antologia della critica*. G. Einaudi editore s.p.a., p. 32-33. Mas a diferença, provavelmente, se refere também ao estilo. No meio de um 'neo-realismo' fundamentado, maiormente, na indeterminação lógica e lingüística herdada dos americanos, a inexorável exatidão e o estilo imitante os clássicos das frases de Levi devia aparecer fenômenos além da literatura, a ser colocado na categoria, respeitável porém inferior, da autobiografia e da memorialistica, como se esta não desse, muitas vezes, origem a obras de arte literárias.

configura-se como literária, uma vez que supera todos os escritos análogos de sobreviventes do *Lager*.

Questo è il primo libro di Levi, chimico di vasta cultura anche umanistica ma senza ambizioni letterarie, almeno sino allora. [...] Il libro di Levi ha ambizioni più alte che quella di contribuire alla letteratura sui campi di annientamento.<sup>10</sup>

Ma *Se questo è un uomo* ha superato di gran lunga tutti gli scritti analoghi di reduci dei *Lager*, è per la sua eccezionale qualità letteraria. Una qualità che dipende soprattutto dalla lucidità della memoria, dall'acutezza della riflessione e dal suo livello morale.<sup>11</sup>

O sentido formal do literário, observado desde a Antigüidade Clássica, nos mostra que o exame da literatura era efetuado através das poéticas e da retórica. No entanto, esse estudo não se questionava em relação à natureza do conhecimento proporcionado: o assunto era visto sob o viés da filosofia. Este aspecto pode ser observado no co-existir de uma série de interpretações do texto aristotélico, pelo fato de sua poética pressupor, ao lado de aspectos formais da obra, outro que aponta seu conceito filosófico do conhecimento humano.

Primo Levi foi considerado um clássico entre os contemporâneos por Cesare Cases – crítico italiano que interpretou seus escritos de forma objetiva e profunda – e por Pier Vincenzo Mengaldi, que o considera um clássico, também lingüisticamente:

---

<sup>10</sup> Cesare Segre, *Lettura di Se questo è un uomo*. IN.: FERRERO, Ernesto, *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: G. Einaudi editore s.p.a., 1997, p. 55-56. Este é o livro de Levi, químico de vasta cultura também a humanística, mas sem ambições literárias, pelo menos até então. [...] O livro de Levi tem ambições maiores do que a de contribuir à literatura sobre os campos de concentração.

<sup>11</sup> Idem. p. 31-32. Mas *Se questo è un uomo* superou, de muito, todos os escritos análogos de sobreviventes de Lager, pela sua excepcional qualidade literários. Uma qualidade que depende principalmente da lucidez da memória, da agudez da reflexão e de seu nível moral.

È certo una classicità che ha saputo anche misurarsi, integrandoli, con ideali e pratiche linguistiche diversi e addirittura contraddittori.<sup>12</sup>

[...] Ma la forte patinatura letteraria, se non aulica, della lingua di Levi è un dato di estensione e ragioni molto più ampie, e la investe omogeneamente tutta, dalla grafia al lessico.<sup>13</sup>

[...] Ma è nell'ambito della posizione delle parole nel sintagma o nella frase che si coglie la messe più significativa dal nostro punto di vista; e va precisato che il gusto per le collocazioni letterarie, preziose, inusuali è ancora una volta (almeno per certi fenomeni) più pronunciato agli inizi della produzione di Levi, ma non per questo cessa di essere in generale, una costante dell'intera sua scrittura.<sup>14</sup>

[...] Dunque, il classicismo è sì il soggetto fondamentale della scrittura di Levi, ma talora può divenirne anche l'oggetto. Non solo, ma tra le componenti che lo costituiscono può darsi qualche più o meno latente contraddizione. Sia il gusto dello scrittore-scienziato e antiletterario per il preciso, l'univoco, lo specifico, che si esprime anzitutto per un'ampia esplorazione di linguaggi tecnici e speciali...<sup>15</sup>

[...] Ma in realtà il classicismo di Levi è poi attraversato e complicato, se non contraddetto, da una serie di spinte o tendenze compendiabili in sostanza nelle sue ben note curiosità umana e linguistica, così ricche di aspetti."<sup>16</sup>

A história desloca a discussão da natureza do conhecimento do âmbito filosófico para o da ciência. Tal deslocamento, durante o mundo romântico, abandona as poéticas e a retórica, centralizando a investigação sob a ótica do gênio criador. Portanto, o

---

<sup>12</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Língua e scrittura in Levi*. IN.: FERRERO, Ernesto *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: G. Einaudi editore s.p.a., 1997, p. 169. É certamente um classicismo que soube, também, se medir, integrando-os, com ideais e procedimentos lingüísticos diversos e até mesmo contraditórios .

<sup>13</sup> Ibidem, p. 176. Porém a forte pátina literária, se não áulica, da língua de Levi é um dado de extensão emotivo muito mais amplo, que a investe homogeneamente, da grafia ao léxico.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 178. Mas é no âmbito da posição das palavras no sintagma ou na frase que, de nosso ponto de vista, se tem a colheita mais significativa; e deve-se precisar que o gosto para as colocações literárias, preciosas, insólito é mais uma vez (ao menos para certos fenômenos) mais pronunciado no início da produção de Levi, mas não por isso cessa de ser, no geral, uma constante de toda sua escrita.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 193. Então, o classicismo é sim o sujeito fundamental da escritura de Levi, mas, talvez, pode-se tomar também o objeto. E mais, entre as componentes que o constituem pode haver uma contradição latente. Seja o gosto do escritor-cientista e antiletterário para o preciso, o unívoco, o específico, que se expressa, antes de mais nada, em uma ampla exploração de linguagens técnicas e especiais

<sup>16</sup> Ibidem, p. 195. Na realidade, porém, o classicismo de Levi é atravessado e complicado, se não contradito, por uma serie de empurrões ou tendências compendiáveis em suas bem notórias curiosidades humanas e lingüísticas, tão ricas de aspectos.

encaminhamento da questão seguiu uma visão paradoxal sobre o literário, já que o autor passou a ser o centro da literatura, explicando-se a natureza do literário a partir de suas experiências de ordem amorosa e social, complexos e interrogações pessoais. Também no Realismo, por seu caráter cientificista, colocava-se o estudo da natureza do literário sob o ângulo da análise científica do texto.

Com o advento do Formalismo Russo, priorizou-se a forma e compreendeu-se a natureza do texto literário como literariedade. Além disso, com o objetivo de buscar a natureza do literário, os teóricos abandonaram as formas de conhecimento histórico, social, psicológico, econômico, e tantas outras até então aplicadas ao texto literário. Na tentativa de se distanciar do dado histórico, a perspectiva crítica dos Formalistas concebeu a distinção do literário partindo da oposição entre linguagem poética e cotidiana formada por binômios contrastivos, tais como: linguagem cotidiana/elaborada, transparente/ambígua e conceitual/sugestiva – para a linguagem do texto literário e do não-literário. Ainda aqui, a concepção está mais centrada na natureza da linguagem do que na do literário. Com tal concepção, não se consegue definir se um texto jurídico, também pleno de ambigüidades, seja literário, já que suscita mais de um sentido. Nessa perspectiva, Terry Eagleton afirma, que:

[...] se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede.<sup>17</sup>

Esta argumentação é sustentada pelo crítico e teórico inglês através da seguinte afirmação:

---

<sup>17</sup> EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 2

A literatura inglesa do século XVII inclui Shakespeare, Webster, Marville Milton; mas compreende também ensaios de Francis Bacon e sermões de John Donne, a autobiografia espiritual de Bunyan, e os escritos de Sir Thomas Browne, qualquer que seja o nome que se dê a eles. Eventualmente, ela poderia abranger o Leviathan, de Hobes, e a History of the Rebellion, de Clarendon. A literatura francesa do século XVII conta, além de Corneille e Racine, com as máximas de La Roche foucauld, com os discursos fúnebres de Bussuet, com o tratado de poesia de Boileau, com as cartas de Mme. De Sevigné à sua filha, e com a filosofia de Descartes e de Pascal.

[...] A distinção entre “fato e ‘ficção’, portanto, não parece muito útil, e uma das razões para isto é a de que a própria distinção é muitas vezes questionável. [...] O fato de a literatura ser a escrita “criativa” ou “imaginativa” implicaria ser a história, a filosofia e as ciências naturais não criativas e destituídas de imaginação?

[...] Talvez nos seja necessária uma abordagem totalmente diferente. Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar.”<sup>18</sup>

E segue suas reflexões apontando para o fato de que a literatura :

[...] é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma “violência organizada contra a fala comum”. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. [...] Sei disso porque a tessitura, o ritmo e a ressonância das palavras superam o seu significado abstrato – ou, como os lingüistas diriam de maneira mais técnica, existe uma desconformidade entre os significantes e os significados.<sup>19</sup>

A matéria do fazer literário é a linguagem que, além de natural, configura um produto cultural, uma criação do homem. A linguagem passa a ser, então, um produto dinâmico, herdado de geração em geração, da qual o homem se utiliza para criar. Em sua aplicação são colocados os conceitos de conotação e denotação, já propostos pelos estruturalistas, realçando as dimensões constantes no literário e, mais uma vez, assinalando a idéia de que se deva tomar o código verbal em si, em oposição a seus usos, para se atingir

---

<sup>18</sup> Idem, p. 2

<sup>19</sup> Ibidem, p. 2



a natureza da literatura. Presos à tarefa do entendimento do literário, concebiam eles que a estrutura subjacente ao texto lhe daria significado. Tal visão estrutural seria, mais tarde, rebatida, destacando a complexa natureza do literário, a apreensão de que o tecido lógico e formal do texto não explica o fenômeno em sua totalidade, ao contrário, acentua sua complexidade.

Um leitor comum, agindo empiricamente, seleciona, muitas vezes, suas leituras, guiado pelos títulos e/ou assuntos em destaque nos noticiários específicos. Se nesta seleção ele escolhe aleatoriamente um título literário entre outros não-literários, o mesmo não acontece com os leitores familiarizados e preocupados com a questão sobre o que é literatura e não-literatura.

O reconhecimento das diferenças entre os gêneros, na prática, não representa uma grande dificuldade no discernimento sobre as marcas do literário e do não-literário. Não se pode seguir um objetivo como este de forma empírica, ao contrário, deve-se procurar estabelecer o que a obra transmite ao leitor em uma concepção subjetiva, de caráter psicológico, percebido pelos sentidos. Deve-se, ainda, estabelecer o fato de existirem dois tipos de concepção da realidade, ou seja, a intuitiva e individual, ao lado da racional e universal. A primeira vem a ser a forma como o homem sente a si mesmo e percebe a realidade externa, seja verdadeira ou imaginada. Já a segunda é a forma de a inteligência humana – ancorada em cada ramo das Ciências – interpretar a realidade psicológica. Assim para se estabelecer a diferença entre literário e não-literário, é preciso dizer que a literatura expressa em seus gêneros clássicos, uma concepção intuitiva e individual da realidade. Quanto à não-literatura, constata-se sua concepção racional da realidade.

O estudo das particularidades da obra literária nos leva à reflexão de que uma das marcas da obra literária é, então, o tipo de conhecimento da realidade transmitida, ou

melhor, de um conhecimento intuitivo e individual. E este é caracterizado por aquilo que cada ser humano guarda dos fatos e das coisas, o que se passa em seu interior, como, idéias, sentimentos, imaginação; ou por aquilo que acontece à sua volta, incluindo as manifestações da criação e os comportamentos sociais: tudo isso expresso através da linguagem (re)criadora. O escritor criativo, portanto, expressa sua visão, seu conhecimento individual e intuitivo da realidade.

No entanto, as afirmações acima geram questionamentos de uma certa ordem que levam ao entendimento da questão. Assim sendo, pode-se dizer que, se a obra literária for caracterizada pelo conhecimento intuitivo e individual, se tal conhecimento é próprio do espírito comum das pessoas, se o conhecimento racional é próprio das ciências, então não há diferença essencial entre o conhecimento da realidade transmitido por um escritor e o expresso pelo homem comum.

O nosso encaminhamento de aproximação deste tema nos coloca, mais uma vez, uma outra questão: por que uma história ou qualquer outro texto escrito por um homem comum não é reconhecido como literário, e como semelhantes conteúdos, expressos por um determinado autor, passam a ser considerados de caráter literário? A nossa conclusão é que, a princípio, a obra literária é também caracterizada por seu conteúdo, em nada semelhante com o das outras ciências. Mesmo que tal conteúdo seja próximo daquele expresso pelo homem comum, sua diferença é marcada por ser fruto de uma intuição profunda, original e, principalmente, recriadora da realidade.

A este propósito Stefano Levi Della Torre, ao se pronunciar sobre a escritura única do testemunho Primo Levi, explica este aspecto do escritor:

L'opera di Primo Levi rappresenta uno straordinario intreccio di mondi diversi: è un luogo di incontro e interazione tra pensiero scientifico e narrativa, tra memoria e storia, tra cultura europea e vicenda ebraica, tra singolarità individuale e dramma collettivo, tra ebrei della "diaspora" e Israele, tra i vivi e i morti, tra ebrei sopravvissuti e tedeschi di oggi.

[...] Magistrale in Primo Levi è il fatto che la sua scrittura sia tanto restia nel giudicare quanto nitida nel descrivere, sí che il giudizio fa corpo con l'evidenza stessa delle cose. Primo Levi spiega descrivendo, descrive per conoscere e far conoscere. Ma nella sua descrizione – che è quella dello scienziato e dello scrittore insieme – c'è un giudizio piú limpido e duraturo di quanto non siano i giudizi del moralista e dell'ideologo.<sup>20</sup>

O escritor criativo, ao contrário do escritor comum, é um criador de expressão, pois precisa, a todo momento, sugerir a existência com mais sensibilidade. Compreende-se, assim, que a obra literária distingue-se das obras de ciência, pois, nessas, a forma respeita regras rigorosas, quando naquela está expresso o estado emocional e de intuição da realidade que domina o escritor. Na obra literária, habita o ato criador do artista, portanto, nela vive um conteúdo indizível e indefinível, mas que toma forma na obra. Fenômeno oposto aos conteúdos das ciências, passíveis de serem catalogados e definidos. Conclui-se que as especulações artísticas, em especial, a literária, são comunicadas objetivando tocar pela emoção e pela imaginação do pensamento.

Falar em ato criador da linguagem exercida pelo autor imaginativo é afirmar a função poética da linguagem, marcada, especialmente pelo fato de esta criar imaginariamente a sua própria realidade. A palavra literária, por intermédio de um processo

---

<sup>20</sup> FERRERO, Ernesto (a cura di). L'eredità di Primo Levi, de Stefano Levi Della Torre, in *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: G. Einaudi editore s.p.a., 1997, p. 244-245. A obra de Primo Levi representa um extraordinário entrelace de mundos diversos: é um lugar de encontro e interação entre o pensamento científico e narrativa, entre memória e história, entre cultura européia e vicissitude hebraica, entre singularidade individual e drama coletivo, entre judeus da 'diáspora' e Israel, entre os vivos e os mortos, entre judeus sobreviventes e alemães de hoje. [...] Magistral em Primo Levi é o fato de que a sua escrita seja tão renitente em julgar quanto nítida em descrever, assim que o juízo faz corpo com a própria evidência das coisas. Primo Levi explica descrevendo, descreve para conhecer e fazer conhecer. Mas em suas descrição – que é a do cientista e do escritor juntas – há um juízo mais límpido e duradouro de quanto não sejam os julgamentos do moralista e do ideólogo.

intencional, recria um mundo de ficção inigualável na realidade empírica. Desse modo, a linguagem literária não está determinada por referentes reais ou por contextos de situações externas. Na língua artística, o contexto extraverbal e a situação ligam-se à própria linguagem e dela o leitor nada conhece antes de conhecer o texto literário.

A linguagem da História, da Filosofia e de outras ciências especulativas, pressupõe sempre fatos reais, acerca dos quais elas transmitem algum saber. Já a da literatura estuda, organiza e estrutura mundos expressivos. Por isso, a linguagem literária pode ser intuída, sugerida, mas não verificada, pois constitui um discurso fechado, orgânico do ponto de vista semântico, componente de uma verdade própria.

E a língua do jovem Primo Levi, que não se dizia escritor mas testemunha, escreveu a história do homem do século XX, quando foi perpetrado o genocídio dos judeus. Amava ele dizer ter escrito seus livros para testemunhar e falar por aqueles que não poderiam fazê-lo mais:

Ma la sua parola, facendosi letteratura, diventa veicolo di autorappresentazione della coscienza ebraica contemporanea. [...] Le ragioni personali della scrittura di Levi, che egli stesso ha più volte evocato e giustificato con la formazione di chimico e scienziato che rifugge dall'orpello inutile, sono un veicolo espressivo unico di ciò che altrimenti andrebbe irrimediabilmente perduto. È perciò che la scrittura di Primo Levi è potuta assurgere a modello ineguagliabile, a necessità etica, ancor prima che letteraria.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> David Meghnagi, La vicenda ebraica. IN: FERRERO, Ernesto *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: G. Einaudi editore s.p.a., 1997, p. 288-294. Primo Levi amava dizer que escreveu os seus livros “para conto di terzi”, para testemunhar e falar em nome de quem não pode. Mas a sua palavra, fazendo-se literatura, torna-se veículo de autorepresentação da consciência ebraica contemporanea. [...] Os motivos pessoais da escritura de Levi, que ele mesmo várias vezes evocou e justificou com a sua formação de químico e cientista que refuge do inútil falso brilho, são um veículo expressivo único daquilo que seria inevitavelmente perdido. É por isso que a escritura de Primo Levi pode elevar-se a modelo inigualável, a necessidade ética, antes da literária.

A razão da literatura manifesta-se pela linguagem poética, estabelecida em relação ao Eu da obra e não ao do autor, visto como um ser social e indubitavelmente físico. Entre o mundo inventado pela linguagem e o real, podemos encontrar imbricações, pois a ficção literária tem seu ancoradouro na realidade empírica, entretanto, ela não a denota, a conota. Apesar de que conotar, não é uma deformação grosseira do real: é a criação de uma nova realidade, com significativo elo com o mundo objetivo.

De fato, a linguagem literária, para vários críticos, está fortemente marcada pelo fundamento conotativo, oposto ao denotativo, de natureza predominantemente intelectual e/ou lógica. Apesar de servir a vários níveis lingüísticos, no literário a conotação provoca a atmosfera da ambigüidade e da plurissignificação, necessárias para que o texto transcenda. Portela explica o aflorar do sentido do fenômeno literário:

[a literatura] pressupõe ou exige algumas tarefas paralelas. Mais do que paralelas, sucessivas e simultâneas, de tal modo que aquela depende destas. [...] organiza-se conforme o processo de constituição do fenômeno e não segundo as gerações, as escolas ou os gêneros literários.<sup>22</sup>

A leitura da obra de arte transcende a leitura da sua constituição formal. A visão setorizada precisa converter-se em totalizadora, abrangente e tentar ser pluridimensional, pois a elaboração artística – o processo mimético – consiste principalmente em um esforço de

[...] desrealização em segundo grau, pelo simples fato de a linguagem [ser] em si uma desrealização. Essa desrealização tem por propósito criar um mundo de possibilidades ou alternativas que a experiência concreta encobre. Por isso a arte é uma verdade manifestativa.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> PORTELLA, Eduardo. Teoria da comunicação literária. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1976, p. 21

<sup>23</sup> Ibidem, p. 25

Essa diretiva crítica faz predominar o pensamento do literário como reflexão sobre a existência e, por isso, tem um caráter total, cabendo à obra ultrapassar o seu criador. Para ser criação, esta necessita fundamentar-se na imaginação e na criatividade artística, estabelecendo, como já se afirmou, a diferença essencial existente entre a linguagem literária e a do cotidiano, especificamente plana, denotativa, própria da função comunicativa, sem vínculo com a multiplicidade e com o artístico, nem com a função criadora do imaginário. A primeira tem como objeto a imaginação sem limites – a linguagem – ao passo que a segunda esquematiza-se nos princípios da percepção, da língua e da comunicação.

Deve-se concluir que a linguagem literária se define pela rejeição intencional dos hábitos lingüísticos e pela exploração, fora do habitual, das imensas virtualidades significativas de uma língua, pela deformação criadora, ou pelo estranhamento que, definitivamente, afasta a linguagem dos clichês e formas descoloradas. Nessa perspectiva deve ser explorada a obra de Primo Levi *Se questo è un uomo*.

## 1.2. A especificidade do fílmico

Na passagem do século XIX para o XX as transformações culturais e científicas ficaram ligadas à invenção e desenvolvimento de um meio de expressão completamente novo – o cinema – que determinou um verdadeiro salto qualitativo na troca de experiências, na conscientização cultural, na circulação das idéias.

O italiano Mario Pezzella, professor e estudioso de estética, diz em seu livro *Estetica del cinema*<sup>24</sup> que o cinema desenvolveu-se este a partir da fotografia e, para os pensadores do século XIX, a realização mais característica da fotografia residia na sua capacidade de reproduzir a realidade, eternizando um gesto no momento exato em que o afirma irrevogavelmente como passado. Enquanto o cinema procura afirmá-lo como presente no momento em que a sua eternidade aparece fatalmente escapar.

Deve-se atentar para um breve, mas essencial comentário, sobre o nascimento do cinema e do impacto por ele causado na cultura:

Nesse cenário [da crise da representação], marcado pela possibilidade de importantes transformações, e no desdobramento de uma delas (a tecnologia da captação e da reprodução da imagem), surge o cinema. Havia uma confusão mais do que flagrante sobre o que significava o fim e o que significava o começo, num instante que só se conseguia viver com ansiedade e angústia, já que, na mudança de qualidade, podia se estar no limiar da civilização ou da barbárie. O cinema contraposta de uma voz por assim dizer cansada e vinculada a séculos anteriores, comportava a promessa de uma nova [...] área a desbravar e a vencer. Por isso despertou considerável atração, a ponto de, entre muita gente, acenar como uma saída, no labirinto cada vez mais fechado da literatura, da pintura e da música. Afinal, ali se achava o resumo, a totalidade, com uma força de comunicação nunca antes imaginável. [...] a imagem em movimento fascinava e ganhava uma dimensão que, antes, o teatro, só se encontrava através da alegoria. Frente a tamanha riqueza, o pensamento fervilhava de curiosidade, rondando, agora

---

<sup>24</sup> PEZZELLA, Mario. *Estetica del cinema*. Bologna, Ilmulino, 1996, p. 38-39.

com lentes de outra potência, o objeto que sempre lhe consumira as forças sem resultado: a alma humana.<sup>25</sup>

O cinema nasceu como fenômeno popular ou, melhor, popularesco. As primeiras manifestações de sucesso foram as paisagens, as reconstruções históricas, as *gags*. Somente depois de alguns anos desde a sua invenção é que o cinema foi capaz de predispor de uma verdadeira narração, construindo um universo de contos dotados de coordenadas próprias, concatenando uma série de ações para narrar uma estória de certa complexidade, que vai além das simples imagens que a compõem. O cinema mudo já sabia contar estórias: os gestos e as expressões dos atores diziam tudo. Mas é com o início do sonoro que o roteiro cinematográfico pede a elaboração não tão somente de enredos apaixonantes, mas de diálogos capazes de capturar a atenção dos espectadores. No decorrer dos anos 50/60 a relação entre cinema e literatura muda tanto que Roland Barthes pergunta-se oficialmente “por que os escritores não querem mais fazer outra coisa do que cinema”. No gigantesco e diversificado panorama do cinema contemporâneo as coisas tornam-se mais confusas: desde sempre a relação entre cinema e literatura corre sobre duas trilhas substancialmente paralelas.<sup>26</sup>

Do cinema podem-se dizer muitas coisas: que é técnica, indústria, arte, espetáculo, diversão e cultura. Isto depende do ponto de vista sob o qual é observado. Como expressão do momento mais avançado do processo de produção do “visível”, pode constituir um objeto de estudo, de conhecimento e de informação válido para si mesmo, mas também para o confronto que permite estabelecer entre as disciplinas institucionais tais como:

---

<sup>25</sup> LINS, Ronaldo Lima. “Literatura e cinema”, in *Os contrapontos da literatura*, Sonia Salomão Khéde (coord.). Petrópolis: Vozes, 1984, p. 40-41.

<sup>26</sup> MANZOLI, Giacomo. *Cinema e letteratura*, Roma: Carocci Editore, 2003, p. 33



língua, literatura, história, história da arte e as demais formas que hoje concorrem à formação da cultura.

No estante o cinema não é só um importante meio de comunicação, expressão e espetáculo, que teve seu início e sua contínua evolução próprio em quanto tal, uma vez que mantém relações muito estreitas com a história, entendida como um conjunto de fatos históricos, ou como disciplina que estuda tais fatos.<sup>27</sup>

Opinião diferente é deferida por Metz ao afirmar que:

Ora, il cinema, come le arti, e proprio perché è una di queste è una 'comunicazione' a senso unico: è infatti molto più un mezzo di *espressione* che non di comunicazione.<sup>28</sup>

Dessa forma, podemos entender que, talvez pela primeira vez, o cinema, a história e o passado resvalam radicalmente e integralmente para o espetáculo.

As relações que intercorrem entre cinema e história podem ser assim esquematizadas: a) a história do cinema: disciplina com uma metodologia e um objeto de indagação própria (assim como a história da literatura); b) a história no cinema: os filmes, enquanto fontes de documentação histórica e então meios de representação desta, podem ser objeto de estudo de históricos que os consultam como fontes bibliográficas; c) o cinema na história: quando os filmes são utilizados para propaganda política, na difusão de uma ideologia, estabelecendo, muitas vezes estreitas relações entre o cinema e o contexto sócio-político no qual ocorre e sobre o qual pode exercitar influência. A exemplo disso podemos

---

<sup>27</sup> COSTA, Antonio. *Saper vedere il cinema*. Milano: Bompiani, 1985, p. 13-14.

<sup>28</sup> METZ, C. , *Semiologia del cinema*, trad. ital. de *Essais sur la signification au cinéma*, in *Cinema e/o letteratura*, Bologna: Pitagora Editrice, 1981, p. 49. Ora, o cinema, como as artes, e justamente por ser uma destas, é uma 'comunicação' de mão única: é de fato muito mais um meio de expressão que não de comunicação.

citar a Itália de Mussolini, a Alemanha de Hitler, os Estados Unidos de Roosevelt, entre outros.<sup>29</sup>

Assim como o rádio, o cinema revolucionou a comunicação humana e revelou, também, suas características específicas e inéditas: a imensa força de sugestão, de convencimento e de identificação. Estes elementos, criados pelas imagens em movimento, unidos de forma criativa pela montagem, são, ao mesmo tempo, indústria e artesanato, arte e criatividade.

Apesar disso o cinema sempre demonstrou sua autonomia:

Il cinema ha sviluppato, a partire dalle sue prime manifestazioni, una sua autonoma e peculiare tradizione che gli ha permesso di produrre una sua mitologia con radici profonde nell'immaginario collettivo della modernità e con stretti legami con altri media, primo fra tutti la carta stampata (basti pensare allo stretto legame che si è stabilito tra *best sellers* editoriali e *block busters* cinematografici, ma anche tra quelli che, nell'ambito della *mid cult*, si chiamano i 'casi letterari' e la loro versione cinematografica).<sup>30</sup>

O cinema, que, como já dissemos, durante muito tempo foi considerado essencialmente espetáculo, aspirava, desde seu nascimento, qualificar-se como arte narrativa. De fato, depois de ter sido, equivocadamente, considerado uma cópia infiel, ou até mesmo um rascunho, ou na melhor das hipóteses, uma nova arte figurativa, ele deixou transparecer sua autêntica vocação, graças aos resultados obtidos ainda na vigência do cinema mudo. Somente no início dos anos quarenta conseguiu-se uma inversão de tais resultados devido a uma concepção do conto fílmico muito próxima ao do conto literário,

---

<sup>29</sup> COSTA, Antonio. *Saper vedere il cinema*. Milano: Bompiani, 1985, p. 15.

<sup>30</sup> COSTA, Antonio. *Immagine di un'immagine - Cinema e letteratura*. Torino: UTET Libreria, 1993. O cinema desenvolveu, desde suas primeiras manifestações, uma autônoma e peculiar tradição que lhe permitiu produzir uma mitologia própria, com raízes profundas no imaginário coletivo da modernidade e com ligações estreitas com outros mídias, primeiro entre todos o papel estampado (basta pensar na estreita ligação que se estabeleceu entre *best sellers* editoriais e *block busters* cinematográficos, mas também entre os que, no âmbito da *mid cult*, são chamados de 'casos literários' e a suas versões cinematográficas).

quando o espectador volta a ter uma percepção global, como a do leitor de romance. Esta percepção havia sido quebrada no momento da montagem do filme sonoro. Agora o espectador tem a tarefa de decifrar as várias componentes do filme, de ler uma realidade plurissignificante que oferece inúmeros níveis interpretativos, conforme nos assevera Moscariello.<sup>31</sup>

A discussão do cinema sob o prisma de uma simbiose entre teatro e romance conta com muitas críticas favoráveis, mas isso não deve ser apenas uma forma de submissão do cinema ao romance. Essa abordagem serve para enfocar o assunto levando-se em consideração que nada perturba a vitalidade do filme, pois nessas críticas exercita-se uma articulação dialética que considera a força de integração e de diálogo entre as linguagens.

Pensar de maneira abrangente sobre a especificidade cinematográfica, dirigindo-se o olhar para a indagação de suas características, é, de certa forma, reconhecer, a princípio, que o cinema utiliza harmônica e interdisciplinarmente outras linguagens, que lhe servem de apoio para expressar-se como arte.

As linguagens que o cinema utiliza, como recursos auxiliares, a cor, a música e a dança, entre outros, que se acrescentam à arte das personagens, apresentam-se em estreita ligação com o romance. Várias vezes, inclusive, em alguns filmes a narrativa densa e fragmentada é construída com a superposição de *flashback*, que sublinha além da fragmentação da personagem, a do tempo e do espaço.

Em fim, o cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem aparentada com a literatura, tendo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias, apesar de ser muito diferente desta.

---

<sup>31</sup> MOSCARIELLO, Angelo. Cinema e/o letteratura. Bologna: Pitagora Editrice, 1981, p. 3-7

Para a realização de um filme é bastante enriquecedor, por exemplo, o estudo das personagens de romances, seja pelo narrar dos acontecimentos de que elas participam, seja pela tensão gerada entre elas, ou pelo ponto de vista do narrador, ou ainda, pela narração fílmica, que pode acontecer em primeira ou terceira pessoa, entendendo tratar-se de ações no tempo – ainda que muitas vezes intimistas. A forma mais utilizada, entretanto, parece ser a objetiva, isto é, quando o narrador se esconde e dá liberdade para que as personagens, com suas ações, se manifestem sem intervenção, tecendo o enredo do filme.

Essa mecânica de encobrimento do narrador toma, às vezes, um ponto de vista físico, no momento em que uma personagem é vista através da lente de uma ou de outra personagem. A estrutura de um filme, porém, baseia-se, em geral, na tarefa de o narrador assumir o ponto de vista de sucessivas personagens, desenhando seus contornos físicos e psicológicos, que são apresentados, muitas vezes, através de testemunhos de personagens secundários.

Toda esta reflexão sobre a aproximação do cinema a certas formas literárias deve-se ao advento do cinema falado, quando este passou a utilizar, como instrumento narrativo, a palavra e os ruídos, ao lado de imagens, de expressões e gestos corporais e fisionômicos, oriundos do cinema mudo quando a palavra era empregada objetivamente, em diálogos legendados que tencionavam apenas definir as personagens e complementar à ação.

Este recurso tem, agora, outra dinâmica, pois, ora o narrador está ausente da ação, ora a narração se faz a partir do ponto de vista de uma personagem, através da sua voz ao fundo, às vezes, do próprio narrador-personagem, como no filme *La vita è bella*, de Roberto Benigni, que se inicia com a voz do pequeno Giosué introduzindo os fatos que ocorrerão no filme.

Questa è una storia semplice, eppure non è facile raccontarla. Come in una favola c'è il dolore e come una favola è piena di meraviglia e felicità.<sup>32</sup>

Tal procedimento, sem dúvida, assegura intensa dimensão dramática à personagem fílmica, levando-a, através de uma fala audível, ao efeito romanesco da voz interior, ou monólogo interior, desenvolvido em seu mundo psíquico, mesmo quando a fala não é pronunciada pela personagem em evidência, mas por uma outra voz conhecida ou não, em atitude de narrador onisciente.

Desde suas origens, tão logo percebe ser capaz de contar estórias, o cinema olha para a literatura como a um celeiro inexaurível de estórias e personagens. Muitos são os escritores recrutados pelo cinema, que pode confiar em uma força superior no sistema mediático, em um processo através do qual procura construir para si um tipo de legitimação cultural. O escritor é a garantia de um valor artístico que vai além do simples entretenimento. Os escritores e os intelectuais em geral olham para o cinema de forma ambivalente: uns temem sua “superficialidade” e influência aparentemente ilimitada, outros têm um grande interesse, colocando em evidência as características peculiares desta nova arte, achando que possam fornecer uma contribuição essencial à renovação de um contexto estético muito tradicional. Manzoli declara que a troca contínua entre cineastas e literatos se mantém constante no tempo.<sup>33</sup>

O cinema é realmente uma fonte bastante rica de recursos romanescos. E, não se pode negar que, ao escapar das limitações de um emprego objetivo e de uma imediata codificação denotativa dos diálogos nas cenas, a palavra no cinema ganhou inúmeras

---

<sup>32</sup> BORSATTI, Cristina. *Roberto Benigni*. Milano, Editrice Il Castoro srl., 2001, p. 93. Esta é uma história simples, no entanto não é fácil contá-la. Como em um conto há dor e como um conto é repleto de maravilhas e felicidades

<sup>33</sup> MANZOLI, Giacomo. *Cinema e letteratura*, Roma: Carocci Editore, 2003, p. 34.

possibilidades estéticas. Seguindo tal perspectiva observamos que o filme passa a ter contornos de uma seara aberta ao exercício da literatura falada e, esta dimensão da palavra trocada entre as personagens do cinema, representa, sem dúvida, um ganho de considerável importância para a comunicação, pois imprime relevo à expressão dos fatos e personagens, assim como das imagens.

No filme desfilam personagens similares às romanescas que agem como se estivessem em um romance. A interação entre estas personagens e o público de cinema é maior do que com o público de teatro, já que a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera.

De fato, no cinema, persiste não o ator ou a atriz, mas uma personagem de ficção cujas raízes sociológicas mostram-se bem mais poderosas do que as do teatro. O cinema aspira a uma transposição equivalente, a uma simplificação, mas acaba criando personagens tão poderosas quanto as do teatro e do romance.

Isto hoje provoca o pesquisador a refletir sobre uma fase atual de crise, “às voltas com a contingência de mercado e com o empobrecimento do espetáculo destinado às multidões, que reunia quantidade e qualidade”<sup>34</sup>

Muito se discute sobre o cinema como espetáculo destinado às massas, como difusor de “quantidade e qualidade, comunicação e seriedade, [que], com o advento da TV, vê-se às voltas com um emaranhado de problemas, para adaptar-se às contingências e não perder a sua vocação original.”<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> LINS, Ronaldo Lima. “Literatura e cinema”, in *Os contrapontos da literatura*, Sonia Salomão Khéde (coord.). Petrópolis: Vozes, 1984, p. 40.

<sup>35</sup> Idem, p. 42

O cinema, em sua breve história de vida (se o compararmos às artes milenares), evoluiu muito, mantendo o passo com as novas mídias que foram surgindo e que tanto mudaram o comportamento do homem atual.

O pós-guerra havia produzido um cinema bem adaptado a uma estética realista: quanto menos o artista interferisse na realidade em frente de sua câmara, melhor era o filme.

A partir do final dos anos cinquenta até a metade dos sessenta há, no cinema, uma ideologia progressista: à expressão de uma nova subjetividade individual ou coletiva, à definição de uma nova linguagem e de novas tipologias expressivas, é atribuída a tarefa de colher as mudanças e produzir ou acelerar processos de transformação moral, social e política da sociedade.

Agora o cinema no que tange a estrutura narrativa, não segue mais o enredo dos romances e suas relativas personagens tradicionais, mas segue as novas tendências literárias, apesar de não serem sempre inspiradas por estas. Para a linguagem fílmica são adotadas técnicas de recitação e de montagem do tipo antinaturalista e, de qualquer forma, utilizadas para evidenciar a subjetividade do autor. A ideologia de uma mensagem unívoca e direta, que era passada por um herói positivo, é agora substituída por formas mais diluídas e indiretas, baseadas em procedimentos metafóricos ou alegóricos.

É preciso considerar que agora o cinema deve atender a um público mais maduro e preparado, seja em relação à política e à cultura, seja ao conhecimento do cinema e de sua linguagem, pois, como dizia Truffaut, “todo bom filme deve saber expressar uma concepção de vida junto a uma concepção do cinema.”<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> COSTA, Antonio. *Saper vedere il cinema*. Milano: Bompiani, 1985, p. 18.

A importância do cinema deu ao mundo crítico muitas gerações de investigadores que repensaram a chamada sétima arte. O nascimento de uma leitura teórica da arte cinematográfica provoca e mantém seu vigor, não permitindo que haja um retrocesso no olhar técnico, frente a todo avanço já alcançado. Para sublinhar a indagação técnica especializada deve-se, portanto, recorrer a textos emblemáticos, que tentam sistematizar as possibilidades do fílmico. Por isso, tratar do cinema sob o ângulo de sua familiaridade interdisciplinar com o teatro e o romance só é útil o bastante quando se quer mostrar a amplitude do tema em questão e sua complexidade. Caso contrário estaria diluindo a força de uma consagrada expressão de cultura, o que seria incorreto por sua parcialidade.

O estudo específico dessa arte proporciona elementos para um tipo de elaboração teórica próxima àquela oferecida pela Teoria da Literatura, na tentativa de sistematizar o romance, a poesia e o teatro.

O par terminológico cinema/filme também instiga os estudiosos no exame de sua conceituação, assim como o faz Christian Metz, o qual afirma que tal tentativa pode ser assim resumida:

[...] O filme é apenas uma pequena parte do cinema, pois este apresenta um vasto conjunto de fatos, alguns dos quais intervêm *antes* do filme (infra-estrutura econômica, estúdios, financiamento bancário ou de outro tipo, legislação nacionais, sociologia dos meios de decisão, estado tecnológico dos aparelhos e emulsões, biografia dos cineastas, etc.), outros, *depois* do filme (influência social, política e ideológica do filme sobre os diferentes públicos, *patterns* de comportamento ou de sentimento induzidos pela visão dos filmes, reações dos espectadores, *enquetes* de audiência, mitologia dos “astros”, etc.), outros, enfim, durante o filme mas *ao lado e fora dele*: ritual social da sessão de cinema (menos pesado que um teatro clássico, mas que extrai dessa própria sobriedade seu *status* no cotidiano sócio-cultural), equipamento das salas, modalidades técnicas do trabalho do operador de projeção, papel do lanterninha (isto é, sua função em diversos mecanismos



econômicos ou simbólicos, que sua inutilidade prática não engendraria), etc.<sup>37</sup>

A distinção estabelecida entre o fato fílmico e o fato cinematográfico, como bem nos explica Metz, tem a importância de

[...] propor o filme como objeto mais limitado, menos incontrolável, [...] face ao cinema que, assim definido, constitui um ‘complexo’ mais vasto dentro do qual, entretanto, três aspectos predominam mais fortemente: aspecto tecnológico, aspecto econômico, aspecto sociológico.<sup>38</sup>

Metz firma, ainda que o estudo do filme interessa o campo da estética, já que este é uma obra de arte e o é sempre, seja por sua qualidade e sucesso, ou apenas por sua natureza. Em sua discussão sobre o objeto em questão entendido como arte, o teórico explica que um filme ruim só pode ser assim conceituado, quando a avaliação se baseia em uma intenção estética e criativa do autor, ainda que fosse esta intenção estética:

[...] pouco consciente de si própria e mergulhada na fabricação artesanal ou na ‘receita’ comercial; além do mais, ele só pode aparecer como mau elaborado em relação a critérios estéticos mais ou menos claramente presentes no espírito daquele que o julga mau.<sup>39</sup>

Nessa perspectiva o cinema é visto como um fenômeno, devido à sua vasta extensão e ao recurso da utilização de objetos de diversas disciplinas afins.

A conclusão defendida por Metz, em sua reflexão sobre métodos e teorias a serem empregados, na tentativa de uma abordagem e uma compreensão do fenômeno fílmico, é que, enquanto uma luz não vem em auxílio do pesquisador de cinema “não vemos como

---

<sup>37</sup> Idem, p. 11.

<sup>38</sup> METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Título do original francês *Language et cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1971, p. 11.

<sup>39</sup> Idem, p.14.

seria possível, hoje, distinguir, no interior de um filme, *vários “objetos”* dotados de um mínimo de realidade qualquer que seja a maneira pela qual essa realidade se defina”. Dessa forma é possível verificar que a construção de uma metodologia paralela ao literário é para ele um ato enganoso, pois “não se trata mais do direito mas do fato, e os estudos literários demonstram um considerável avanço, apesar de suas próprias aporias.”<sup>40</sup>

A natureza autônoma do cinema está na matéria de que ele dispõe para manifestar temas que se inscrevem também em outras artes. Mas nem todos seriam pertinentes à formalidade do cinema, devendo-se sublinhar que existem temas e motivos cinematográficos e outros não.

A linguagem cinematográfica, às vezes, não apresenta elementos capazes de exprimir situações que seriam específicas da pintura, por exemplo, ou da literatura. Por isso, a transposição de um enredo literário para o cinema, muitas vezes, implica em “transgredir”, ou modificar a obra, cortando-se o que não for cinematográfico e, por vezes, acrescentando-se dados que se adaptam à especificidade.

Apesar de bastante criticada, esta é uma opção de grande valia – e deve ser considerada ao se refletir sobre cinema – para a defesa da própria autonomia desta arte, considerando-se a função explícita de cada imagem e de cada cena. O cinema, inegavelmente, está centrado em presenças moderadas, em velamentos dosados, que se entendem como a mais persuasiva estilização de algo efêmero, de certa forma, passageiro, mas capturado, pois a duração da imagem provoca a assimilação do sentido abstrato do tempo.

---

<sup>40</sup> Ibidem, p. 18.

Le immagini non denunciano più apertamente la propria artificialità, ma appaiono come un riflesso della nuda realtà; il mondo simulato entro cui si svolgono le avventure degli attori è reso indistinguibile da quello entro cui si svolge l'esistenza quotidiana. Il montaggio può, ambigualmente, entrambe le cose: mostrare e rendere riconoscibile l'artificialità dell'immagine, oppure occultarla del montaggio.

Nel cinema critico-espressivo, l'operazione del montaggio è percepibile dallo spettatore e tende a coinvolgerlo in un lavoro di lettura, di interpretazione attiva dell'immagine, risvegliandolo dallo stupore passivo della fantasmagoria. Nel cinema spettacolare, il montaggio impedisce l'esperienza della discontinuità e disinnescia il suo potenziale critico. [...] Se il cinema critico-espressivo tende a esibire l'immagine in quanto immagine e l'apparenza in quanto apparenza sollecitando la partecipazione critica dello spettatore, il cinema spettacolare mostra un'apparenza in quanto "realtà", attenuando fino al limite del possibile la differenza tra "finzione" e "verità".

41

As imagens que proporcionam ao espectador a visualização concreta ou imaginada, a presença de alguma coisa ou de alguma pessoa mostram-se sob múltiplos aspectos, mas em todos eles revela-se, nas entrelinhas, particular intencionalidade expressiva.

Sublinhe-se que, ao se falar de filme e livro, fala-se de um problema bem mais amplo, que investe sobre uma manifestação baseada em um sistema cuja expressão é a palavra e a imagem, que são, sem dúvida, recursos de natureza narrativa. O primeiro ponto de contato entre os dois é que, através de suas linguagens, tanto o filme quanto o livro contam histórias, organizam e distribuem uma série de acontecimentos e de ações, além de desejos e de sonhos.

---

<sup>41</sup> PEZZELLA, Mario. *Estética del cinema*. Bologna: Il Mulino, 2001, p. 24-25. As imagens não denunciam mais abertamente a própria artificialidade, mas aparecem como um reflexo da nua realidade; o mundo simulado no qual se desenvolvem as aventuras dos atores é tornado indistinguível por aquele onde acontece a existência quotidiana. A montagem pode, de forma ambígua, as duas coisas: mostrar e tornar reconhecível a artificialidade das imagens; ou ocultar-la da montagem. No cinema crítico-expressivo, a operação de montagem é perceptível e tende a envolvê-lo em um trabalho de leitura, de interpretação ativa das imagens, despertando-o do estupor passivo da fantasmagoria. No cinema espetacular, a montagem impede a experiência da descontinuidade e enfraquece o seu potencial crítico. [...] Se o cinema crítico-expressivo tende a exibir a imagem enquanto imagem e a aparência enquanto aparência solicitando a participação crítica do expectador, o cinema espetacular mostra uma aparência enquanto 'realidade', atenuando até o limite do possível a diferença entre o 'fingimento' e 'verdade'.

Não se pode esquecer que, de um lado tem-se a escrita fundada em códigos de uma língua escrita e falada, constituída de signos arbitrários e convencionais, como ensina a Lingüística e/ou a Semiótica. Esta arbitrariedade funciona graças a convenções estipuladas entre aqueles que decidem compreenderem algo por meio de instrumentos fornecidos por determinada língua.

As idéias do teórico italiano Manzoli<sup>42</sup> enfatizam que o cinema, assim como a literatura, para expressar-se precisa de uma língua. Ele reconhece ainda que entre as duas línguas existem diferenças estruturais, mas também importantes pontos de contato. Enquanto a língua literária baseia-se no preciso significado que é atribuído às palavras, a do cinema sobre imagens que, pelo menos aparentemente, reproduzem a realidade assim como è. O cinema, porém, não é feito somente de imagens, mas possui uma natureza intrinsecamente multimedial, na qual convivem fatores de natureza heterogênea. O cinema pode conter e mostrar a escritura.

Dessa maneira podemos entender que o cinema constitui-se como uma língua que lança mão de signos icônicos. Signos estes que se ligam diretamente ao objeto que representam, favorecendo assim uma grande potencialidade de vínculos para quem desejar contar uma estória em um filme, através de imagens e não de palavras. Por isso, o filme cria, de certo modo, seu próprio vocabulário, cuja referencialidade não pertence a nenhuma língua escrita ou falada, o que constitui sua riqueza diferenciadora.

A investigação das articulações da linguagem do cinema vai ao encontro dos recursos da denotação e da conotação trabalhados em um filme. Se a primeira tende a simplesmente comunicar um fato, a segunda comporta um teor subjacente, de forte sentido subjetivo. Por esse fato, a conotação está ligada à expressividade necessária, as vezes

---

<sup>42</sup> MANZOLI, Giacomo. *Cinema e letteratura*, Roma: Carocci Editore, 2003, p. 56.

sugerida por uma palavra, ou seja, dá relevo ao sentido de uma informação em determinada passagem ou cena. O jogo da criação, tecido pela intenção de mostrar, peculiar à denotação, e o sugerir, natural da conotação, está muito bem teorizado por Roberto Benigni, a respeito de seu filme *La vita è bella*:

Nel film poi gli orrori non si vedono, perché l'orrore piú lo si immagina e peggio è: come insegna Edgar Allan Poe, mai spiegare l'orrore dal buco della serratura. Bastano degli accenni per far sentire che nell'aria c'è un orco, come nei racconti che ci facevano paura da bambini. [...] Malgrado tutto, [...] vedere l'altro lato delle cose, il lato surreale e divertente, o riuscire a immaginarlo, ci aiuta a [...] a resistere per riuscire a passare la notte, anche quando appare lunga lunga. [...] E così ne è uscito fuori un film fantastico, quasi di fantascienza, una favola in cui non c'è niente di reale, di neorealista, di realismo. Non bisogna cercare niente di tutto questo in *La vita è bella*.<sup>43</sup>

Ainda em relação à literatura, convém acrescentar às palavras do famoso cineasta a idéia de que nela, como é notório, alternam-se expressões puramente denotativas e outras fortemente conotativas. Por isso, diz-se que um determinado romance é expressivo na medida em que trabalha o plano da conotação. Isso também é válido para o cinema, porém, estruturado de forma um pouco diferente. Neste distingue-se muito bem o plano denotativo e conotativo, sendo conhecida a diferença entre uma pura descrição neutra e outra elaborada, desenvolvida no plano iconográfico ou técnico.

A delimitação do campo de atuação do cinema lhe proporciona uma grande capacidade mitopoética autônoma, interferindo na importância da sua linguagem, elaborando uma espécie de vocabulário autônomo, quase auto-referencial, pleno de seus

---

<sup>43</sup> BENIGNI, R. & CERAMI, V. *La vita è bella* (sceneggiatura). Torino: 1998, p. vi-vii. No filme não se vêem os horrores, porque, mais do que isso, o horror quanto mais imaginado pior é: Edgar Allan Poe ensina nunca se espiar o horror pelo buraco da fechadura. Bastam alguns acenos para sentir-se no ar a existência de um monstro, como nos contos que faziam medo às crianças. [...] Apesar de tudo, [...] ver o outro lado das coisas, o lado surreal e divertido, ou chegar a imaginá-lo, ajuda-nos a [...] a resistir para conseguirmos passar a noite, mesmo quando ela parece longa. E assim nasceu um filme quase de ficção científica, uma fábula em que não há nada de real, de neo-realismo, de realismo. Não se deve procurar nada disso em *La vita è bella*.

próprios sinais, de seus próprios recursos. Fatalmente, aqui, se pensa em estereótipos e redundâncias do cinema, mas, a capacidade de um filme desenvolver e combinar, com eficácia, um diálogo convencional, redundante, através de *topoi* presentes constantemente na cultura de massa – tão adotados pela televisão – sinalizam a necessidade de evidenciar o convencional. O objetivo desse discurso denotativo e convencional pode ser o de comunicar elementos, situações a serem retomadas, para que, melhor desenvolvidas em outras cenas, conotem situações muitas vezes de cunho universal.

Esta reflexão leva o investigador de cinema a pensar na perspectiva do discurso social do cinema, principalmente, quando se propõe para estudo o filme *La vita è bella*, de Roberto Benigni, e a narrativa *Se questo é un uomo*, de Primo Levi, obra literária de grande peso no campo sócio-literário-existencial.

Desde o início desta discussão vem sendo sublinhado que a pesquisa sobre o cinema deve considerar os pontos de ligação da arte cinematográfica com as outras formas expressivo-representativas. Um livro, um filme ou qualquer outra manifestação artística, deve ser observado como um lugar no qual um artista de considerável talento exprime uma visão da existência, por meio de uma poética exercida com certa técnica. Estes meios seriam os mecanismos com os quais um autor dá significado(s) ao mundo, pois nada é isento de um engajamento crítico, visto que omitir-se de comunicar impressões e sentimentos já é uma decisão, uma escolha, pois não se engajar é um outro tipo de engajamento que precisa ser observado.

No caso de Roberto Benigni e de Primo Levi a responsabilidade desses dois autores, proporcionaram-lhes uma tomada de posição, uma observação do mundo, frente a uma situação existencial irreversível, exercitada sob a forma de um documento respectivamente tragicômico e trágico.

Ao se questionar, na prática, um filme e/ou um romance, chega-se à conclusão de que eles seriam uma forma de se dar significado ao mundo, mais, ainda, é importante se sublinhar o fato de que o cinema e a literatura, assim como outras artes, serem meios de comunicação de massa e muitas vezes de propaganda. Com isso, é possível encontrar um ponto de contato e de interação, mas, também, um ponto de separação entre o cinema e a literatura, sendo preciso que a ligação entre eles se recupere pelo elemento constitutivo de suas funções.

Esta reflexão nos é esclarecida por I. Perniola , que discute a “interação como um lugar de produção e de circulação dos discursos sociais”<sup>44</sup>

Em suma, esta interação, além das inevitáveis instâncias individuais, do olhar particular, trata, também, da consideração de um *corpus* social, um organismo coletivo que se sente no dever de expressar determinados conceitos que, é claro, os envolve e nele se refletem. Para que tal envolvimento e reflexo aconteçam, existe uma rede de aparatos técnicos, graças aos quais os discursos – isto é, as imagens, as idéias, os sentimentos, a linguagem – ganham forma e força para circular. Tanto em *Se questo è un uomo*, como em *La vita è bella*, observa-se o uso da linguagem criativa, ou técnica, fornecendo ao pesquisador das duas obras instrumentos que permitem verificar o valor artístico de ambas.

A nossa indagação, portanto, busca evidenciar o elemento que está velado nas entrelinhas do filme de Roberto Benigni que possa ter um vínculo, uma interação de crítica social, quando comparado ao texto de Primo Levi.

O poder de comunicação do cinema sempre foi bastante utilizado pelos governos. As grandes potências, como é bastante sabido, fazem uso da imagem em movimento para

---

<sup>44</sup> PERNIOLA, I. *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsiglio, 2002.

persuadir ideologicamente, o público. Não é por acaso que, após os anos 30, não só os Estados Unidos, mas também a Alemanha e a Itália, isto é, os dois países que foram palco do nazismo e do fascismo, apoiaram a chamada “nova indústria”. Agiram assim em função de suas grandes possibilidades de uso político ou mesmo com um objetivo de interferir na cultura. Não seria possível entender de outra forma a imensa sustentação dada, por exemplo, pelo Estado Americano, objetivando formar a rede de domínio mundial que hoje possui uma tão bem articulada difusão planetária, através da propaganda de determinados valores de uma sociedade modelar.

Mas o aparecimento de artistas e intelectuais, tanto na Europa como nos Estados Unidos, limitou o risco de que a cinematografia fosse inteiramente voltada a ajudar as transformações políticas que estavam em curso naquela época. Em um certo momento, na Itália, houve a criação da revista “Cinema”, da qual participavam nomes de oposição ao Fascismo, configurando-se, já naquele instante, uma rica matriz histórico-ético-cultural que marcaria a origem de um cinema voltado para a expressão de ideais de liberdade humana. Podemos, então, verificar que a força do Poder constituído não conseguiu impedir que uma indústria cinematográfica ajudasse e influenciasse numerosos países sufocados por inúmeros tipos de perseguições no processo de liberação dos povos assim como na formação da consciência crítica de gerações inteiras.

Atualmente, devido aos acordos sobre a comunicação – apesar de consentirem aos países mais fortes mundialmente de conquistarem quase a totalidade dos mercados internacionais – o cinema, com suas diversas possibilidades, configura uma forte barreira contra a afirmação de um pensamento único, em um mundo que se mostra globalizado de forma bárbara. E o cinema é, de certa forma, um setor de grandes possibilidades no que



toca a defesa e a sobrevivência das culturas, da livre circulação das idéias, portanto, da democracia.

Para o famoso cineasta Jean-Luc Godard <sup>45</sup>, o cinema não é um simples instrumento de representação, mas uma forma que pensa.

Tal concepção sugere que este coloque o ser humano diante da exposição de um mundo no qual a imagem identifica-se com o movimento, característica do mundo material cujo modelo seria um estado de coisas em contínua evolução. Godard diz não fazer filmes políticos, mas fazer filmes politicamente. O pensamento do cineasta francês leva à reflexão de que o cinema deveria constituir o lugar adequado não à articulação política, mas à articulação do político, mostrando revoluções, não estimulando revoluções, muito menos a violência ainda que revolucionária. Para o cineasta não fazer filmes políticos, mas fazer filmes politicamente, ou seja, de maneira política, criaria momentos de abertura para o pensamento humano.

Também Roberto Benigni, referindo-se a seu filme *La vita è bella*, diz que o papel do cinema é o estar vivo e contrubuir, em todos os sentidos, para a paz, com o meio que se tem nas mãos, no ambiente em que se trabalha. Desta forma, pensa que o mundo possa se tornar bem melhor. Segundo a visão de Benigni, compreende-se que a forma por ele usada em *La vita è bella* de mostrar um momento de otimismo no cumprimento do extermínio dos judeus é válida, pois a comédia é um instrumento perfeito até para se contarem as grandes tragédias. O cineasta necessita, então, transpor para a ficção os dramas que tocam a atualidade, o cotidiano, filtrando a realidade e apresentando-a ao público sob uma outra roupagem, dando certa ênfase à situação do homem frente à guerra. As conseqüências da

---

<sup>45</sup> GODARD, J.-L. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980.

Segunda Guerra Mundial, inseridas no enredo do filme em questão, ressalta a forma poética de se enfrentar tragédias humanas, guardadas no imaginário de maneira dura e assustadora. Assim, o valor social do cinema é discutido, sem diminuir nem desvalorizar a sua arte; ao contrário, evidencia a preocupação de sublinhar os conflitos humanos universais e atemporais, função tão próxima da literária.

Apesar de sabermos que a arte não objetiva apenas a função social – o homem em sua natureza política – como afirma Aristóteles, cria para o homem, e esta criação pode servir-lhe de instrumento para ressaltar sua glória ou seu inferno, e entendemos, assim, as obras de Primo Levi e de Roberto Benigni.

## 2. PRIMO LEVI E ROBERTO BENIGNI NO CONTEXTO CULTURAL ITALIANO

### 2.1. Primo Levi: o químico-memorialista, narrador da memória judaica

O escritor italiano, Primo Levi, é uma das mais eficazes testemunhas dos terríveis e trágicos fatos ocorridos ao homem judeu: o evento mais marcante do século XX, do qual é ele considerado o maior memorialista.

Um autor que não concede nada à retórica, mas que escava na realidade dos fatos, assim como dos sentimentos e dos comportamentos dos homens. Não somente testemunha da tragédia do Holocausto – re-evocada com palavras cruas que de crônica se tornam poesia – mas também um letrado poliédrico, internacional, surpreendente, curioso e até jovial. Um cientista, um químico profundamente apaixonado pela sua profissão à qual deve a rigorosa exatidão de seu estilo. Este foi Primo Levi: um escritor tímido, esquivo, que se manteve sempre longe de qualquer exibicionismo, que soube entusiasmar e seduzir milhões de leitores na Itália e no exterior.

Foi um dos poucos sobreviventes do mais famoso campo de concentração nazista, onde milhões de prisioneiros, judeus como ele, em 1944, foram levados, humilhados, vilipendiados e assassinados. Sobreviver milagrosamente ao Holocausto, regressar de Auschwitz, como ele próprio diz em muitos de seus escritos, foi muita sorte. E a idéia de que a sorte, que ele chama “la mia fortuna”<sup>46</sup> – através de coincidências favoráveis – o ajudou é um tema recorrente em seus escritos, onde a

---

<sup>46</sup> LEVI, Primo. Apêndice de *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi Tascabili, 1989, p. 349.

frase é repetida muitas vezes. Sobrevive para escrever um dos mais extraordinários e comoventes testemunhos dos campos de extermínio nazistas, resgatando, em parte, a culpa que ele sentia de estar vivo. E foi esta culpa que, depois de quarenta anos de escritos testemunhais o levou ao suicídio. Isso não pode ser confirmado, uma vez que alguns biógrafos afirmam que sua morte foi acidental, tendo caído das escadas de casa, talvez, entontecido pelos fortes remédios que tomava.

Primo Levi nasceu em 31 de julho de 1919, em Turim, na casa onde morou durante toda a sua vida e para onde retornou ao voltar de Auschwitz. Naquela mesma casa, em 11 de abril de 1987, depois de viver 40 anos para escrever sobre a ofensa feita ao homem judeu – não conseguindo mais conviver com aquelas terríveis recordações – buscou a paz no suicídio.

Era ele descendente de uma abastada família judaica. Os avós eram originários da Espanha e da Provença e haviam se estabelecidos no Piemonte há alguns séculos. Apesar de manterem tradições e festas judaicas, a família Levi era bem integrada à sociedade da Itália pré-fascista porque, na Itália, havia ainda um clima de relativa tolerância em relação aos judeus, mesmo depois da subida ao poder de Mussolini.

Na família Levi se respirava cultura. Seu pai, o engenheiro piemontês Cesare Levi, se tornou, a contragosto – assim como muitos outros judeus italianos – membro do partido fascista, porque na Itália as idéias fascistas e as doutrinas raciais estavam tomando conta de grande parte da sociedade. Grande leitor chegava a ler dois ou três livros ao mesmo tempo. Isto explica a grande paixão pela leitura do jovem Primo, estudante de um dos mais tradicionalistas liceus de Turim, Massimo D'Azeglio, Mas, apesar de seu fascínio pelas ciências humanas, seus interesses se voltaram para o estudo da química, como podemos observar:

La mia vocazione chimica è cominciata sui quattordici anni. [...] *L'architettura delle cose* di sir William Braggs [...] Mi sono invaghito delle cose chiare e semplici che diceva, e ho deciso che sarei stato un chimico.<sup>47</sup>

**O seu apreço pela ciência o levou, em 1937, a inscrever-se na faculdade de Química, e em 1938, Mussolini promulgava, inspirando-se nas Leis de Nuremberg, as primeiras leis raciais italianas, proibindo o ingresso de judeus em escolas e Universidades públicas, permitindo freqüentar somente aos que já estavam inscritos. Um regime de segregação foi instituído contra os judeus: muitos foram afastados de seus cargos públicos ou demitidos de escolas e faculdades; destituídos dos bens, tendo suas moradias tomadas pelo governo fascista.**

**A percepção do agravamento da situação dos judeus na Itália de Mussolini não fez, porém, Primo Levi perder a convicção de que a “razão iria triunfar, e que a ciência, com seu discurso objetivo, acabaria por colocar em dúvida as idéias fascistas e as derrotaria”<sup>48</sup>.**

**Dizia que ser judeu era, para ele, algo de vago e não conseguia conceber o preconceito nazi-fascista. Tinha, entretanto, plena consciência da história de seu povo e uma espécie de incredulidade benéfica em relação à religião judaica. Porém não se sentia diferente de seus amigos cristãos com os quais convivia bem.**

**Sono diventato giudeo in Auschwitz. La coscienza di sentirmi diverso mi è stata imposta. Qualcuno, senza nessuna ragione al mondo, stabilì che**

---

<sup>47</sup> LEVI, Primo, Cronologia, *in Opere I*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a. p. LXXIV e LXXV: Minha vocação pela química começou quando tinha quatorze anos. [...] Li *L'Architettura delle cose* de William Braggs. [...] Apaixonei-me pelas coisas claras e simples que ele dizia, e decidi seria um químico.

<sup>48</sup> Ibidem, p. LXXVIII.

**ero diverso e inferiore: per naturale reazione io mi sentii in quegli anni diverso e superiore... In questo senso Auschwitz mi ha dato qualcosa che è rimasto. Facendomi sentire ebreo, mi ha sollecitato a recuperare, dopo, un patrimonio culturale che prima non possedevo.<sup>49</sup>**

**Na sua infância, Primo Levi, era frágil, tímido e aplicado aos estudos; depois se tornou um homem de estatura pequena, gentil, um tanto reservado e de olhar puro, como o de uma criança inocente.**

**Em sua essência era um otimista, até quando teve que enfrentar a crueldade em sua forma mais irracional. Foi forçado a testar suas certezas racionais e humanas contra a máquina nazista, determinada a demolir suas vítimas física e moralmente, antes de exterminá-las. Mesmo assim, não perdeu a lucidez, nem sua fé na razão, sua curiosidade em observar e analisar, nem nas horas mais desesperadoras.**

**Sua paixão era o mundo das idéias abstratas, da cultura humanista italiana e estrangeira, das ciências, dos livros. Assim percebemos Primo Levi nas linhas que escreveu:**

**Io ero sostanzialmente un romantico, e anche della chimica mi interessava l'aspetto romantico, speravo di arrivare molto in lá, di giungere a possedere la chiave dell'universo, di capire il perché delle cose. Adesso so che non c'è il perché delle cose, almeno così come credo, ma allora ci credevo abbastanza.<sup>50</sup>**

**Em 1941, um ano depois da Itália ter entrado na guerra ao lado de Hitler, Levi recebe seu diploma de Engenheiro Químico pela Universidade de Turim, onde, apesar**

---

<sup>49</sup> Ibidem, p. LXXX. Tornei-me judeu em Auschwitz A consciência de me sentir diferente me foi imposta. Alguém, sem nenhuma razão, estabeleceu que sou diferente e inferior. Por uma reação normal, me senti diferente e superior... Neste sentido Auschwitz me deu algo que ficou, fazendo com que me sentisse judeu, me motivou a recuperar, depois, um patrimônio cultural que antes não possuía.

<sup>50</sup> Ibidem p. LXXIV: Era eu substancialmente um romântico, e também da química me interessava o aspecto romântico, tinha a esperança de chegar muito além, de chegar a possuir a chave do universo, de entender o porquê das coisas. Agora sei que não há o porquê das coisas, pelo menos assim como acredito, mas naquele tempo acreditava muito nisso.

da exclusão de judeus das universidades públicas, havia, na área das ciências exatas, muitos professores antifascistas, entre eles Nicola Dalla Porta, que tinha aceito ser orientador de Levi, para defesa de sua tese com a qual obteria o título de bacharel.

Em 1943, depois da queda do regime de Mussolini, Primo toma a decisão que marcará sua vida para sempre: decide, com alguns amigos, formar um grupo de *partigiani* para lutar contra os fascistas. Inexperiente, em 13 de dezembro, acaba por ser preso, num esconderijo nos Alpes, por milícias fascistas. Interrogado, declara-se “cidadão italiano de raça judaica<sup>51</sup>”, e, como judeu é enviado para o campo de concentração fascista de Carpi-Fòssoli, perto de Modena, onde encontrará centenas de outros judeus italianos, aliás, centenas de famílias. A este propósito diz ele: “Os fascistas não nos tratavam mal, deixavam-nos escrever, deixavam que nos chegassem pacotes, juravam sobre a ‘fé fascista’ que nos manteriam ali até o final da guerra”<sup>52</sup>

Dois meses depois da prisão de Primo Levi, porém, o campo de Fòssoli é tomado pelos alemães. As tropas das SS chegam ao campo com a ordem de deportar imediatamente todos os judeus e um grande medo se alastra entre eles. Era o final de 1943, já circulavam entre os judeus as notícias que vinham da Alemanha, da Polônia e da Rússia, sobre o terrível destino de qualquer judeu que caía em mãos nazistas. A maioria sabia que a deportação era já uma condenação à morte.

No fatídico 22 de fevereiro daquele ano, 650 judeus italianos – entre os quais anciãos, mulheres e crianças – foram jogados dentro de 12 vagões chumbados, em um comboio, como relata Levi:

---

<sup>51</sup> Ibidem, p. LXXVIII

<sup>52</sup> Ibidem, p. LXXXX

**I vagoni erano dodici, e noi seicentocinquanta; nel mio vagone eravamo quarantacinque soltanto, ma era un vagone piccolo. Ecco dunque, sotto i nostri occhi, sotto i nostri piedi, una delle famose tradotte tedesche, quelle che non ritornano, quelle di cui, fremendo e sempre un poco increduli, avevamo così spesso sentito narrare.<sup>53</sup>**

**A viagem, em condições animais, durou cinco dias. O destino era um lugar sobre o qual ninguém antes ouvira falar, chamado *Lager* de Auschwitz. Dos 650 judeus deportados naquele comboio, só 29 sobreviveram à primeira seleção, feita como de costume, no momento da chegada no campo de Auschwitz. O restante morreu em menos de dois dias, de fome, frio, maus-tratos e fadiga.**

**Ao chegar em Auschwitz ainda vivo, após a terrível viagem, Primo Levi foi julgado apto para o trabalho, apesar de seu aspecto delicado e frágil. Naquele momento da guerra, devido à escassez de mão-de-obra, os nazistas preferiam se servir dos judeus saudáveis para o trabalho escravo, ao invés de mandá-los diretamente para as câmaras de gás.**

**O seu aprendizado da língua alemã aconteceu rapidamente porque no *Lager* as ordens eram dadas em alemão e não entendê-las podia significar morte imediata. A sua sobrevivência, naquele tenebroso lugar, deveu-se também à humanidade e compaixão encontrada em não judeus, como Lorenzo, do qual, a partir de agosto de 1944, recebeu um pedaço de pão e um suplemento da ração de sopa, fato que o fez repensar a respeito da humanidade de algumas pessoas, que ainda podiam se chamar de homens.**

---

<sup>53</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi Tascabili, 1989, p. 14. Os comboios eram doze, e nós seiscentos e cinquenta; no meu éramos somente quarenta e cinco, mas era um comboio pequeno. Eis então debaixo de nossos olhos, debaixo de nossos pés um dos famosos comboios alemães, desses que não retornam, dos quais com um calafrio e com uma pontinha de dúvida tantas vezes tínhamos ouvido falar.<sup>53</sup>



**Ma Lorenzo era un uomo; la sua umanità era pura e incontaminata, egli era al di fuori di questo mondo di negazione. Grazie a Lorenzo mi è accaduto di non dimenticare di essere io stesso un uomo.<sup>54</sup>**

**Depois de um tempo no *Lager* passou por uma estranha prova e foi reconhecido como químico. Assim teve início o seu trabalho no laboratório da fábrica, tornando-se o farmacêutico do campo de concentração, o que lhe proporcionava certos benefícios, como o de não trabalhar mais na neve e na lama. Passou a receber uma ração suplementar de comida, podendo repetir três ou quatro vezes cada refeição. E isto era maravilhoso, porque nos meses em que viveu no *Lager* ele sofreu de uma fome descontrolada, insaciável, acumulada.**

**Nos 11 meses que passou em Auschwitz, não ficou doente fisicamente nem mentalmente, aliás, se manteve sempre lúcido para gravar em sua memória aqueles fatos, que não esqueceria nunca mais e que seriam testemunhados em suas obras. O fato de ficar acometido de escarlatina e ter sido enviado para a enfermaria do *Lager*, foi mais um momento de “sua sorte”, da qual falamos anteriormente, pois escapou de ser levado pelos nazistas, em fuga para a Marcha da Morte, da qual bem poucos prisioneiros sobreviveram.**

**Primo Levi retornou à Itália e encontrou tudo como antes, sua casa, sua família – da qual ele havia sido o único a ser deportado – e seus amigos. Voltou para a sua Torino e à sua profissão de engenheiro químico. Mas a necessidade o impeliu em dizer para o mundo as barbaridades que os alemães lhe haviam infligido, e que lhe fizeram sentir a premente necessidade de se libertar do peso daquela horrível experiência pela**

---

<sup>54</sup> Ibidem, p. 109. Mas Lourenço era um homem; sua humanidade era pura, não contaminada, ele estava fora deste mundo de negação. Graças a Lourenço me aconteceu de não esquecer de eu mesmo ser um homem.

qual havia passado, contando-a aos outros para torná-los partícipes dos acontecimentos vividos, alertando, assim, as gerações futuras.

Começou, então, a escrever seu primeiro livro *Se questo è un uomo*, ditado-lhe pela memória, no qual faz um relato da vida e da morte no *Lager* de Auschwitz.

Em *Se questo è un uomo* Levi descreve a sua vida e a dos judeus, que, após chegarem vivos em Auschwitz e sobreviver à primeira seleção, trabalharam nos campos de Auschwitz-III-Monowitz e Birkenau. O primeiro, também chamado de Buna-Monowitz, ou de Buna, era um gigantesco complexo químico construído pela empresa IG-Farben. Os 15 mil prisioneiros do campo trabalhavam, em regime de escravidão, na instalação de uma suposta fábrica de borracha sintética, que nunca produziu nem uma grama, sequer, de borracha. Levi viveu em Buna durante quase um ano, período em que morreram quatro quintos de seus companheiros, imediatamente substituídos por outros novos prisioneiros também destinados a morrer rapidamente.

Non c'era un campo di Auschwitz, ce n'erano 39. C'era Auschwitz, città e dentro c'era un Lager, ed era Auschwitz propriamente detto, ossia la capitale del sistema: più sotto c'era a 2 km. Berkenau, cioè Auschwitz secondo: qui c'era la camera a gás.<sup>55</sup>

É de importância primordial para Primo Levi que o leitor entenda o processo usado pelos algozes alemães para “aniquilar um homem, transformando-o em nada, em um número marcado na carne”:

---

<sup>55</sup> LEVI, Primo, Cronologia, in *Opere I*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a. p. LXXXVIII. Não havia um campo de Auschwitz, havia 39 campos. Havia a cidade de Auschwitz e dentro desta havia um *Lager*, e era Auschwitz propriamente dito, ou seja, a capital do sistema: mais abaixo, a 2 km, havia Birkenau, isto é, Auschwitz segundo: aqui havia a câmara de gás.

**Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati sul fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile. Nulla è più nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo, non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero, non ci capirebbero. Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di far sí che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, rimanga".<sup>56</sup>**

**O primeiro alerta sobre como conseguir manter a humanidade dentro do *Lager* vem de um dos prisioneiros, um ex-sargento do exército austro-húngaro, que lhe fez a seguinte advertência:**

**[...] che appunto perché il *Lager* è una gran macchina per ridurci a bestie, noi bestie non dobbiamo diventare; che anche in questo luogo si può sopravvivere, e perciò si deve voler sopravvivere, per raccontare, per portare testimonianza; [...] Dobbiamo quindi, certamente, lavarci il viso senza sapone [...]. Dobbiamo dare il nero alle scarpe [...] Dobbiamo camminare diritti, senza strisciare gli zoccoli, non già in omaggio alla disciplina prussiana, ma per restare vivi, per non cominciare a morire.<sup>57</sup>**

**Levi compara Auschwitz ao inferno retratado por Dante em sua obra *A Divina Comédia*, e em apenas poucas linhas consegue descrever a vida naquele inferno:**

---

<sup>56</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi Tascabili, 1989, p. 23. Então, pela primeira vez percebemos que à nossa língua faltam as palavras para expressar esta ofensa: a demolição de um homem. Num instante, com intuição quase profética, a realidade nos é revelada. Chegamos ao fundo. Mais abaixo disse não se pode chegar: não há condição humana mais misera, e nem é pensável. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos não nos ouvirão e, se nos ouvirem, não entenderão. Roubarão até nossos nomes e se quisermos mante-los teremos que encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, permaneça alguma coisa de nós, de nós como éramos.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 35-36. [...] que exatamente porque o *Lager* é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este se pode sobreviver e então se deve sobreviver para relatar a verdade, dar nosso depoimento, [...] Devemos então, certamente lavar o rosto até sem sabão [...] Devemos engraxar nossos sapatos [...]. Devemos caminhar retos, sem arrastar os tamancos, não mais em homenagem à disciplina prussiana, mas para permanecermos vivos, para não começarmos a morrer.

**Tale sara la nostra vita. Todos os dias, segundo o ritmo pré-estabelecido, *Ausrücken* e *Einrücken*, sair e regressar; trabalhar, dormir e comer; adoecer, restabelecer-se ou morrer.<sup>58</sup>**

**Relata os detalhes do sofrimento “habitual”, as “seleções” feitas pelos nazistas, daqueles prisioneiros que seriam destinados à exterminação; a impiedosa luta pela sobrevivência, a fome insaciável, o trabalho desumano, a violência dos guardas, o frio e a imundície, as doenças físicas e mentais, as humilhações, a apatia que os derrotava.**

**Acima de tudo, escreve sobre a necessidade de se adaptar ao inferno, onde tudo era proibido pela única razão de ser proibido.**

**La spiegazione è ripugnante ma semplice: in questo luogo è proibito tutto, non già per riposte ragioni, ma perhé a tale scopo il campo è stato creato. Se vorremo viverci, bisognerà capirlo presto e bene.<sup>59</sup>**

**O livro, que será foco de nossa análise, é iniciado por uma poesia tal como ocorre com seus outros livros. A memória de sua dor é retomada através de versos duros e amargos. O poema escrito em janeiro de 1946, intitulado *Shemá*, foi publicado separadamente, fazendo eco à oração primordial do judaísmo, o *Shemá Israel*, oração que Levi havia aprendido aos 12 anos, por ocasião dos estudos para seu *bar-mitzvá*. A poesia é um alerta, endereçada a todos que vivem em segurança, para que meditem**

---

<sup>58</sup> Ibidem, p. 31 Tal será a nossa vida. Todos os dias, segundo o ritmo preestabelecido, *Ausrücken* e *Einrücken*, sair e retornar; trabalhar, dormir e comer, adoecer, sarar ou morrer. ... E até quando? Mas os anciãos riem a esta pergunta: por esta se reconhecem os recém chegados.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 25. A explicação é repugnante, mas simples: neste lugar tudo é proibido, não porque se tenham motivos, mas porque o campo foi criado para isto. Se quisermos viver aqui, é necessário entendermos isto logo e bem.

sobre os sofrimentos do povo judeu, gravando-os em pedra no coração e os contando a seus filhos para que nunca sejam esquecidos.

E termina com a descrição da libertação daquele inferno, quando, em janeiro de 1945, pressionados pelo avanço do exército russo, os alemães abandonam o campo levando consigo, a pé, no inverno polonês, os prisioneiros sadios.

A maior parte dos prisioneiros morreu durante a chamada “Marcha da Morte”. Primo Levi, com escarlatina, havia sido abandonado na enfermaria do *Lager* com outros 800 prisioneiros doentes, dos quais mais de 700 acabariam morrendo. Levi foi um dos poucos que sobreviveram ao campo de extermínio, local do qual não estava previsto que alguém escapasse.

Os anos que seguiram ao imediato fim da Segunda Guerra Mundial revelaram que poucas pessoas no mundo queriam saber a verdade sobre as mortes nos campos de concentração nazistas e o livro de Levi, que trazia essa temática, foi recusado por vários editores, que o consideravam muito triste. Finalmente, em 1947, foi publicado pela pequena casa editora Da Silva. Apesar de ter sido bem recebido pelos críticos, vendeu muito pouco, e teve uma circulação limitada, mais presente no âmbito piemontês, onde 1500 exemplares foram vendidos.

Somente em 1958, tendo um acréscimo de mais ou menos trinta páginas e várias alterações, *Se questo è un uomo* teve uma reedição, realizada, desta vez, pela Einaudi, uma das maiores editoras italianas, tornando-se um grande sucesso de público.

Primo Levi é a testemunha que queria, aliás, que precisava – como ele diz – narrar sua experiência, com a máxima transparência e precisão possíveis, sabendo não ser esta somente sua, mas de todo o povo judeu.

A exatidão das palavras utilizadas para contar os fatos em seus mínimos detalhes é fruto de sua formação de químico, fato que lhe permite dosar, de forma adequada, as palavras, que eram pensadas e repensadas, pesadas e repesadas e lapidadas.

A linguagem que Levi usa é direta, para tornar claro e visível o que acontecia em Auschwitz, aos judeus que, como ele, haviam sido selecionados para viver por mais algum tempo.

Primo Levi é a testemunha que sente a necessidade de fazer justiça às vítimas, contando o processo desumano e degradado que lhes foi imposto, e todas as aberrações cometidas pelos alemães nos campos de aniquilamento nazistas, relatado em *Se questo è un uomo*.

Levi não deixa que os fatos falem por si só, mas os comenta. Enquanto escreve, tenta, ele mesmo, compreender a “lógica” da barbárie nazista; e como a vida no *Lager* ia transformando, ou melhor, “deformando”, física e mentalmente, aqueles que conseguiam sobreviver. Estuda, com passiva aflição, o que resta de humano em quem é submetido à prova terrível de perder tudo que o identifica como tal. Em suas páginas lembra dos muitos que não agüentaram, sucumbindo perante o mal absoluto, como dos poucos que sobreviveram, conseguindo manter sua humanidade.

Escreve, então, uma obra embebida de lembranças com reflexões sobre o poder, sobre a violência gratuita, a piedade, a memória, a dor e todos os mecanismos usados para superar tudo isso. Em suas páginas observamos, nas entrelinhas, a sua profunda indagação, se valeria a pena ter memória para contar a história de uma situação como aquela por ele vivenciada. A esta pergunta responde que sim, aliás, está convencido de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo. Acreditava que

as ações humanas só podem ser julgadas individualmente, caso a caso, apesar do gênero humano ser potencialmente capaz de infligir uma quantidade infinita de dor, já que a dor surge do nada, sem custo, sem esforço.

A sua intenção, registrada em cada palavra, cada recordação, cada ponto de vista relatado, só tem um objetivo, que é o de esclarecer às gerações que não vivenciaram a Segunda Guerra Mundial, o que foram os nazistas e o que foi o horror dos campos de extermínio nazistas.

Em um primeiro momento, a crítica italiana o ignorou. Em 1963, no entanto, recebeu ele o *Premio Campiello*, tendo sido considerado um excelente escritor, reconhecimento que só é dado a escritores de grande valor literário. Ítalo Calvino dizia ter encontrado nele “uma verdadeira potência narrativa”.<sup>60</sup> Por sua vez, Cesare Cases disse que, à diferença de outros livros que falavam do mesmo tema, a obra de Levi era incontestável e deveria ser chamada de obra de arte<sup>61</sup>. Um outro crítico, Antonicelli, apontava-o como a revelação de um novo escritor e a respeito de seu livro disse que “nenhum outro livro no mundo, envolvendo as mesmas trágicas experiências, tem o valor de arte deste.”<sup>62</sup>

Primo Levi, inicialmente, apresentava-se como um escritor claro, límpido, de personalidade bem definida, desencantada, honesta. E que como judeu ofendido em sua dignidade racial, sentia o dever de contar sua experiência de forma transparente, verossímil, facilitado pela sua formação técnico-científica de químico.

---

<sup>60</sup> FERRERO, Ernesto (a cura di). *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1997, Introdução, p. VII

<sup>61</sup> Ibidem. p. , Introdução, p. VIII

<sup>62</sup> Ibidem. p. , Introdução, p. XIX

**A escrita foi a arma e a grande aliada de Levi na luta conduzida para conseguir usar fielmente a razão contra as forças do irracional e da angústia que o acometia em terríveis reflexos, como conta em seu primeiro livro:**

**Ma era tale il bisogno di trasmettere l'esperienza che vivevo, di farne altri partecipi, di raccontare. [...] Io questo impulso primordiale e violento di raccontare me lo sono portato dietro al ritorno e ho scritto subito, costruendo il racconto intorno a quegli appunti perduti, per due motivi. Primo: perché quanto avevo visto e vissuto mi pesava dentro e sentivo l'urgenza di liberarmene. Secondo: per soddisfare il dovere morale, civile e politico di portare testimonianza.<sup>63</sup>**

**A maior dificuldade que sentimos diante da obra de Primo Levi é catalogá-la em um único gênero pré-fixado, pois observamos que, em seu conjunto, esta não é propriamente autobiografia, nem memorial, nem ensaio e nem ficção, mas, talvez, a soma de todos esses gêneros. Assim como é difícil dizer que Levi tivesse características específicas dos estilos literários que marcaram a primeira metade do século XX, como o neo-realismo, o neo-impressionismo, o expressionismo ou outras correntes literárias.**

**Era ele considerado um caso singular, um respeitável marginal, por ser um químico que relutava a inserir-se no ambiente literário. No entanto, era um escritor muito mais complexo, estratificado e sofisticado do que poderia parecer em um primeiro momento.**

**Os escritos de Levi, apesar de serem quase todos testemunhais, têm cunho literário, porque escreve com lucidez de memória, reflexão e moralidade. Para contar**

---

<sup>63</sup> Primo Levi, IN.: BÉLPOLITI, M. *Opere I* Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., p. 1202-1203. Mas era tanta a necessidade de transmitir a experiência que vivia, de fazer os outros partícipes, de contar. [...] Eu levei comigo até minha volta este impulso primordiale e violento e escrevi logo, construindo o conto acerca daqueles apontamentos perdidos, por dois motivos. Primeiro porque quanto havia visto e vivido me pesava dentro e sentia a urgência de me livrar daquilo. Segundo para satisfazer o dever moral, civil e político, e de prestar o testemunho.



suas histórias utiliza não só a primeira pessoa autobiográfica, mas também a primeira plural coletiva, ou ainda a segunda – dirigindo-se a si mesmo –, ou também a terceira pessoa descritiva. Uma outra característica do seu estilo é o uso dos tempos verbais narrativos, em que os passados dão lugar a um presente absoluto, podendo significar o enfraquecimento de uma cena ou de uma situação, bem como a sua possível repetição, pois o mundo pode sempre e a qualquer momento retornar a ser Auschwitz.

Levi, partícipe da história narrada, vivendo sempre o conflito da testemunha que ao escrever se torna escritor, dirá a entrevistadores que ser escritor é, em certo sentido, faltar à tarefa da testemunha, apesar de ser, exatamente, a qualidade de suas páginas o elemento que torna mais convincente e eficaz o seu contar. De fato ele demonstra, à diferença de muitos outros autores do genocídio judaico, saber bem como é problemática a relação narrador/realidade e como cada depoimento seja válido para si mesmo, pois outra testemunha poderia não lembrar ou não querer lembrar o mesmo acontecimento narrado.

A importância que Levi deu ao conceito de testemunha em *Se questo è un uomo* lhe foi questionada, várias vezes. Ele entende essa valorização, que lhe é cara, porque um depoimento pode trazer à tona um determinado momento histórico, ou pode ser sentido como uma admoestação. Seu livro traz o relato de um testemunho: ele como escritor, nunca se comportou como juiz, porque queria que os juizes fossem os seus leitores. De fato, no *Prefácio* de seu livro, Levi diz que não o escreveu para acusar, mas “para fornecer documentos para um estudo tranqüilo de alguns aspectos da alma humana”.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi Tascabili, 1989, p. 9.

E continua dizendo que este realmente nasceu durante sua permanência no *Lager*, devido à grande necessidade de contar ao mundo o que havia acontecido naquele campo de concentração. Isto faz o livro ser diferente, tanto que os capítulos não seguem uma sucessão cronológica, mas obedece a uma ordem de urgência. A urgência de escrever para lembrar, como se pudesse existir um depois, deve-se à sua intenção de sobreviver principalmente para contar o que ele realmente havia vivido e não somente fatos criados pela arte de um escritor.

A literatura, no entendimento de Primo Levi, se articula em torno de três pontos-chaves: a objetividade, a justiça e a injustiça. O primeiro grande tema que emerge em sua obra é a justiça, que delinea o caráter de Levi, homem e escritor, com um traço incisivo e dramático, até mesmo obsessivo. Logo depois encontramos o segundo tema, correlato ao primeiro, que é o do depoimento: ser testemunha dos fatos ocorridos em Auschwitz, como ele mesmo relatou, significa ser chamado, enquanto vítima, diante do tribunal dos homens que devem julgar o sacrilégio cumprido contra a Humanidade. Essa sua concepção é sentida em seu aspecto trágico pois as tarefas e o empenho moral da vítima são pesados, porque esta deve tornar público aquilo que o homem é capaz de fazer com outro homem e deve estar humildemente pronto para uma difícil, porém, necessária, “objetividade”. Chegamos, então, ao terceiro tema de sua obra, porque diante da História dos campos de extermínio, ele é a testemunha que desenha, de forma implacável, todas as possibilidades do “mal” que a sociedade e os seres humanos trazem dentro de si.

Assim, o depoimento, a narração e a sobrevivência estavam em discussão, principalmente, a sobrevivência no *Lager*. Neste lugar os prisioneiros tinham sido objeto de precisa negação e agressão. E Levi o lembra no *Prefácio de I sommersi ed i*

**salvati – citando Simon Wiesenthal, em *Gli assassini sono fra noi* – quando os SS se divertiam em advertir cinicamente os prisioneiros:**

In qualunque modo questa guerra finisca, la guerra contro di voi l'abbiamo vinta noi; nessuno di voi rimarrà per portare testimonianza, ma se anche qualcuno scampasse, il mondo non gli crederà. [...] La gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti. [...] che sono esagerazioni della propaganda alleata, e crederà a noi, che negheremo tutto, e non a voi. La storia dei *Lager* saremo noi a dettarla.<sup>65</sup>

**O Levi escritor, porém, não ficaria prisioneiro do Levi testemunha. Mais tarde escreveu novelas, peças de teatro, ensaios, entre outros. Participou de programas de rádio e de televisão, despertando a atenção de muitos, atenção esta que se concentrava no objeto *Lager* mais do que no próprio sujeito, pois a testemunha Primo perpassava a imagem do escritor Primo Levi, que traduziu em seus escritos – com minúcia de detalhes, como poucos conseguiram fazer – todos os fatos ocorridos em uma experiência de vida, em uma realidade retratada com uma arte de escrever tão inusitada e especial.**

Como já dissemos, Levi foi um dos poucos sobreviventes de Auschwitz. A prova à qual ele e seus companheiros foram submetidos e as penas sofridas no *Lager*, que objetivavam a destruição da dignidade do homem judeu, não se apagarão nunca mais. Estes sofrimentos padecidos talvez sejam incuráveis e é inacreditável que uma violência tão organizada possa ser própria do ser humano. Os prisioneiros do *Lager* foram punidos com

---

<sup>65</sup> Primo Levi, IN: BELPOLITI, M. *Opere II*. Torino: Einaudi, 1988, p. 997. De qualquer forma que esta guerra acabe, a guerra contra vocês a vencemos nós; ninguém ficará para testemunhar, mas se alguém conseguir escapar, o mundo não o acreditará. [...] As pessoas dirão que os fatos contados são monstruosos demais para serem acreditados. [...] que são esagerações da propaganda aliada, e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. A história do *Lager* seremos nós a ditá-la.

tamanha violência que revivê-la em seus escritos parece, a Primo Levi, ser uma condenação perene, assim como é a marca da injustiça e da crueldade infligidas aos judeus.

Ingressar em Auschwitz foi a primeira e mais significativa de uma série de ofensas que Levi dificilmente entenderá. No entanto, a maior das ofensas foi para o deportado Levi, assim como para todos os outros, o momento da seleção, isto é, o momento em que era “decidido” quem poderia ser útil ou não ao sistema do *Lager*. Era, aquele, o momento em que o prisioneiro devia entender que não estava num campo de concentração, mas num campo de extermínio organizado e gradual.

Naquele tempo a seleção dos prisioneiros a serem exterminados era moderada. Eram levados do campo de concentração somente em número de dez ou quinze por cento do total, pois os alemães precisavam de mão de obra que resistisse de três a seis meses, e aquele campo – ele soube disso anos depois – na realidade não pertencia às SS.

E ele, o prisioneiro judeu Primo Levi, tinha sido poupado devido à sua profissão de químico, pois a mão de obra especializada, ali, era um caso insólito. Aliás, todos os que conseguiram sair de lá representam uma exceção, um milagre. Eles representam alguém que já havia nascido com um destino especial, e o destino especial de Primo Levi, naquela ocasião, foi a sua instrução de químico, e depois, o fato de se tornar escritor.

Levi diz que a experiência de sua história no *Lager* não se apaga, que pode até ser superada, se tornar indolor ou ainda útil, como toda e qualquer experiência de vida, especialmente as negativas, mas que não se apagará. Uma história que faz parte de seu questionamento, como a pergunta contínua e insistente daqueles anos, que o título em português traduz muito bem: *Isto é um homem?* Esta pergunta poderia se referir também ao mundo atual em que, mais do que nunca, as guerras e as corrupções continuam a existir e não somente àquele mundo de guerra e de nazismo retratado por Levi.

Levi ficará sempre dividido entre a sua verdade e a da história, isto é, entre duas interpretações da loucura nazista, como episódio concluído da história moderna, ou como tendência do mundo contemporâneo. O seu pensamento passou a indagar as forças que articulam o mundo do século XX, voltadas para o vertiginoso desenvolvimento da tecnologia ou para a vocação totalitária do Poder. O seu otimismo o empurrava para a primeira verdade, enquanto sua lucidez e seu raciocínio, o direcionavam para a segunda. Assim Levi podia fornecer boas argumentações para as duas teses. Isso porque, ao lado do Levi escritor da vida do *Lager*, há, também, o Levi químico, que deve ser considerado sempre mais importante, pelo fato de um escritor de formação científica ser bastante raro na literatura italiana.

A sua formação científica talvez o tenha desviado do uso da metáfora e do símbolo, porque ao reviver e contar os acontecimentos, ele nunca se deixou levar pela tentação de reduzir ou de reconduzir uma experiência pessoal, e do povo judaico, para uma experiência simbólica. Ao contrário, toda a sua obra e a maneira como ele viveu – quer sua vida de intelectual, quer a de homem – são o resultado da desestruturação do símbolo. Nesta está a sua luta para documentar o horror, fazendo de sua obra e de sua vida os símbolos fixos e eternos dos campos de concentração.

Na representação daquilo que realmente foi – o horror como forma de dor e de atrocidade – fornece ele dados reais contra os quais é preciso travar uma batalha. Estes não podem ser transformados em formas elaboradas da fantasia e esta os cristalice em mitos.

Primo Levi, em suas reflexões, diz que o escritor é também um criador e que o livro perdura, indo além do autor que o escreveu, transmitindo uma realidade que não é mais a verdadeira. O narrador – a prescindir de quanto confesse ou declare – é sempre invulnerável, porque tem sempre o controle do autor, que é onipotente e pode criar a

realidade que quiser. Porém, quando anos depois escreveu *Se non ora, quando?*, Levi passa à pura invenção e suas personagens comportam-se como pessoas. Estas não querem morrer, levam-no pela mão, condicionam-no, como fizeram as personagens de Pirandello em *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Segundo Levi há escritores que ao reinventarem a realidade o fazem de forma deliberada e inteligente, outros o fazem de maneira inteligente, porém, não deliberada, e outros ainda que reinventam a realidade, apesar de nunca a projetarem, ou a desejarem. Quando Levi escreveu *Se questo è un uomo* enquadrava-se neste terceiro grupo, apesar de como ele mesmo diz, neste livro haver uma certa dose de distorção da realidade, pelo menos no que se refere ao campo de concentração em que havia ficado. Este campo era em Monowitz e não em Auschwitz, o que não era a mesma coisa. Então não escreveu ele a história autêntica da experiência em Auschwitz, mas sim a história do campo nazista de Buna-Monowitz.

**Em 1963 escreveu seu segundo livro *A Trégua*, no qual conta, a partir do momento exato da libertação do *Lager* de Auschwitz, abandonado pelos nazistas, sua viagem de volta para a Itália, até a chegada à sua casa. O livro se inicia no ponto em que termina *Se questo è un uomo*, ou seja, nos primeiros dias de janeiro de 1945, quando os alemães fogem de Auschwitz porque estavam chegando os soldados russos. Eles ficam desconcertados quando se deparam com umas larvas de homens que haviam ficado na enfermaria.**

**Restabelecidos, Levi e poucos companheiros, deixam Auschwitz e iniciam a viagem de regresso que duraria até outubro. Durante os longos dez meses, ele e seus companheiros, percorrem intermináveis quilômetros, a pé ou de trem, através de uma**

**Europa completamente devastada, passando pela Polônia, Rússia, Ucrânia, Romênia, Hungria e Áustria, até chegar a Turim, ou melhor, à sua casa.**

**Logo depois de publicar *A Trégua*, Levi declara considerar encerrado seu trabalho testemunhal, mas nunca lhe foi possível manter esse propósito, porque as recordações, a necessidade de contar, de refletir e testemunhar continuarão a ser o tema de todos os seus livros.**

Vários e diversos foram os livros por ele escritos: uns, tipicamente memorialistas, outros com teor de romance, como *Se non ora, quando?*. Em outro livro, *Il sistema periodico*, é o cientista que escreve, baseando-se em regras de química. Publica um livro de poesias, *Ad ora incerta*, que contém as poesias epígrafes de seus livros e outras escritas em outros momentos marcantes de sua vida. Mas em todos os seus escritos, poesias, novelas, ensaios, artigos de jornais, percebe-se claramente a intenção do autor de contar, para que o mundo saiba e, principalmente para que não esqueça, o que os alemães fizeram contra os judeus. Depois de 40 anos confirma tudo o que havia dito até então, no romance *I sommersi ed i salvati*, seu último esforço, relatar aqueles fatos.

No decorrer dos anos, notou que o seu primeiro livro podia ser interpretado como um depoimento universal do que o homem ousou fazer contra outro homem e nesse sentido, isso não valeria somente para a Alemanha. Ele disse que se seu livro – apesar de ter mais de quarenta anos – continuava atual, era porque seus leitores percebiam que aquele depoimento, do ponto de vista do espaço e do tempo, era mais universal do que fora sua intenção inicial.

Mais tarde os fatos confirmariam isso, pois coisas muito semelhantes aconteceriam em muitas outras partes do mundo: União Soviética, América Latina, Indochina, Iugoslávia, Afeganistão, Iraque, Irã.

Sua obra, vista como uma ponte entre o mundo de antes e de depois de Auschwitz, é uma penosa interrogação sobre a natureza humana. O questionamento sobre a possibilidade de o homem despojar-se de suas prerrogativas mais nobres, precipitando-se na violência e tornando-se o mais feroz dos animais, continua em aberto. A resposta, naturalmente, não existe. Somente é possível colocá-lo de sobreaviso para qualquer outra tragédia humana ditada pela política e pelo poder, assim como Primo Levi fez em toda sua obra, apesar de se saber que a Humanidade não é propensa à razão nem à tolerância, e que o futuro pode ser tão obscuro quanto foi o passado nazista.

Tudo aquilo realmente havia acontecido, e se passaram apenas cinquenta anos. E, portanto, talvez sob outras formas, pode acontecer ainda. Basta ao ser humano não ouvir e não falar de uma das maiores vergonhas do mundo, ocorrida quando Hitler esteve no poder, para ter a ilusão de que não ver significa não saber e que o não saber, ou melhor, o não querer saber o livre de sua convivência e, então, de sua cumplicidade.

Em seu último livro, *I sommersi ed i salvati*, publicado em 1986, assim como havia feito em *Se questo è un uomo*, Levi fornece uma moldura para suas memórias pessoais e, principalmente, estende a sua reflexão aos problemas históricos do nazismo, do anti-semitismo e de sua eventual persistência e propagação. Neste livro ele enfrenta os grandes temas mundiais da sociedade, do poder, das hierarquias. Aqui Levi volta a falar sobre a sua lembrança do terror nazista e reflete sobre o tema que mais o angustiava, na indagação sobre como o mundo permitiu a existência do *Lager*, que, mesmo depois de ter desaparecido, ainda representa uma ameaça porque se aconteceu, pode acontecer de novo.

**No ano seguinte à publicação desse livro, Primo Levi é indicado para o Prêmio Nobel.**



Em abril de 1987, aos 68 anos, Primo Levi é encontrado morto no vão da escadaria do prédio onde havia nascido e vivido toda sua vida. Deixou Lucia, sua esposa, e dois filhos, além de sua mãe.

Na época, sua morte foi atribuída ao suicídio. Acreditou-se que o grande escritor havia posto fim à vida, pois a sentia pesada demais. Mas, nos últimos anos, importantes biografias colocam em dúvida esse suposto suicídio, declarando que, provavelmente, foi um acidente provocado pelos remédios antidepressivos que Primo Levi tomava.

Concordamos com a opinião destes últimos biógrafos, pois entendemos que ele, apesar dos horrores vividos, não havia perdido a lucidez, nem sua curiosidade em observar e analisar, menos ainda sua fé na racionalidade, e não teria escolhido o suicídio. Defendendo essa afirmação podemos lembrar que Levi, sendo um químico, caso a sua fosse uma morte premeditada, poderia ter escolhido uma forma menos traumática e ainda ter deixado uma última mensagem.

Acreditar que um homem como Levi tenha se suicidado é difícil, porém a verdade sobre os últimos instantes do grande escritor talvez nunca seja descoberta. Talvez, tantos anos depois, Auschwitz tenha atingido seu objetivo, cobrando-lhe a vida que lhe havia poupado.

## **2.2. Benigni: o comediante escritor de *La vita è bella***

Último de quatro filhos, Roberto Benigni nasceu em Misericordia, um lugarejo de Castiglion Fiorentino, município da cidade de Arezzo, na região italiana de Toscana, em 27 de outubro de 1952. De seus primeiros quatro anos de vida, transcorridos nesse lugarejo com a mãe e as três irmãs – seu pai trabalhava na rede ferroviária e nunca estava em casa – lembra muito pouco. Recorda apenas que dormiam todos numa mesma cama, porque era, a sua, uma família pobre; e que toda a posse da família se resumia a três ou quatro patos, dos quais diz lembrar principalmente dos excrementos. Uma outra lembrança sua é que havia na casa uma grande lareira na qual havia se queimado em várias partes do corpo. E, como a maioria das crianças, era atraído pelos excrementos e pelo fogo e destes dois elementos foi salvo várias vezes.

Daquelas recordações, descreveu o momento que mais ficou impresso em sua memória que foi o do êxodo do pequeno lugarejo, onde a família levava uma vida camponesa. Primeiramente foram para Galciana e depois para Vergaio. Lembra que chovia muito naquele dia, o que nos faz lembrar da constância de chuva forte em seus filmes e que chove muito também num dos momentos mais poéticos descritos em *La vita è bella*. E a chuva é, então, o terceiro elemento das lembranças do mundo do pequeno Roberto. Um mundo onde não falta a magia – que acompanha a infância de todas as crianças – projetada, inconscientemente, na mente e na alma daquele menino, cujos elementos serão parte importante na vida de Benigni adulto e artista.

Ingressa no mundo do espetáculo ainda adolescente. É desta época sua experiência de circo. No circo Modin, Roberto permanece algumas semanas fazendo o ajudante de mago, o clown e o equilibrista. Nos rituais do circo experimenta a agilidade e a habilidade acrobática, assim como a improvisação, as caretas, a máscara do clown. A tudo isso pode ser acrescentada a atração que o jovem sentia de falar em público, sendo o mais jovem repentista em oitava rima. Nasce, então, o cantor repentista que declama contrastes ligados às tradições camponesas nas hospedarias e nas praças em festas que remetem ao mundo dos canta-histórias, ao antigo uso da sátira.

Quando freqüentava o ensino médio, no Instituto Datini de Prato, montou uma companhia de espetáculos musicais. Em 1972, aluno da Faculdade de Biologia, deixando-se levar por sua paixão pelo

palco, atuava no Teatro Studio, com a opera *Una favola vera*. A apresentação obteve muito sucesso de público e de crítica e ele entendeu que havia chegado o momento do grande salto. Sua meta era Roma, a cidade eterna dos anos Setenta, que também era, naquela época, a capital do teatro. O objetivo do jovem Roberto era o de participar da vanguarda teatral romana. Data desse período sua amizade com Lucia Poli, companheira de Bertolucci. Ela escreveu e dirigiu várias peças teatrais para o grupo de jovens vanguardistas, do qual Roberto Benigni participava.

Esse momento foi muito importante para a vida profissional do jovem, pois, além de atuar ativamente em duas companhias teatrais, escreveu canções e textos. O seu repertório era vasto, e será este que mais tarde o ajudará na criação da personagem Cioni Mario, do filme *Berlinguer ti voglio bene*, de Giuseppe Bertolucci, com o qual Benigni iniciará sua carreira de ator de cinema.

Trabalhou muito nessa época, atuando no teatro e na televisão. A experiência da televisão, o leva ao cinema. O encontro de Benigni e Bertolucci foi profícuo, favorecendo-lhe a conquista do mundo da mídia.

A sua veia artística o levará a participar em várias áreas, evidenciando sua performance plural, indicando-lhe sempre várias direções, partindo da performance teatral, até à participação televisiva, chegando à interpretação cinematográfica e à direção de filmes. Esse seu perfil revela uma característica daqueles anos em Roma, evidenciando um ambiente extremamente dinâmico, em que tudo acontecia numa sucessão turbulenta.

Surgiu, naquele momento e naquele ambiente dinâmico da amizade frutífera com Bertolucci e Lucia Poli, uma das personagens mais importantes da carreira de Benigni: Cioni Mario. Benigni decidiu escrever sobre “um tal que sofre e fala com o corpo”, e realmente colocou em Cioni todos os elementos do imaginário popular, cujos aspectos eram ligados ao sexo, a hábitos alimentares, aos excrementos sociais, à dor, à blasfêmia e à poesia.

Reúne, assim, em uma única personagem, algumas características do menino e adolescente Roberto, do ambiente camponês e da pequena cidade de interior. A personagem Cioni, magistralmente representada por Benigni, traz consigo os variados motivos da pesquisa feita por Lucia Poli e pelo seu grupo sobre a experimentação lingüística e sobre o uso do corpo.

O trabalho desenvolvido com Bertolucci seguiu a trilha das tradições arcaicas populares, nas quais se encontra o canto em contraste e a novelística da Toscana. Esta última consiste no rito da troca de insultos obscenos, no vocabulário atrevido, como o de Boccaccio, e nas reivindicações sociais e políticas. Este foi o artifício utilizado por Benigni ao re-elaborar sua própria biografia. Tratou-se da verve de clown do ator, que converge na personagem Cioni, veste sua performance projetada no contínuo reportar-se ao sexo, aos alimentos e aos excrementos, e em cuja interpretação, em alguns momentos, fornece à personagem o tratamento trágico e em outros o cômico.

A imagem do clown é modelo de expressão, segundo o conceito bakhtiniano sobre o grotesco do corpo. A explicação de Bachtin refere-se a um corpo aberto e incompleto, que morre, que gera e que é gerado, não podendo ser separado do mundo por confins precisos, pois é mesclado a este, aos animais, às coisas. Esse corpo é caracterizado pela blasfêmia, obscenidade, imprecação, palavrão, que são os elementos que se fundem em um instintivo fluxo verbal. Benigni empresta sua máscara lingüística a Cioni, fazendo-se porta-voz de uma linguagem antiga, contaminada pela neurose do desajustado. Nessa linguagem, ele pode dar vazão às suas frustrações, à sua solidão e àquela dolorosa percepção do mundo que aflora do cansado arrastar-se dos ritos da vida de periferia, através de uma linguagem familiar, contaminada por impropérios, perjúrios e blasfêmias.

O público, que compareceu às salas de espetáculo, teve inicialmente uma reação reticente, mas os críticos teatrais evidenciaram, de imediato, o sucesso. Basta para tanto lembrar que a televisão reconheceu a apresentação como 'fenômeno Cioni'. No entanto, Benigni emprestando o seu corpo à máscara lingüística, dá a este corpo o tom grotesco da cultura cômica popular, interpretando um corpo que até levado ao extremo da vulgaridade, nunca é vulgar, mas desarticulado e fora de tamanho. Esse corpo, interpretado por Benigni, invade poderosamente todos os espaços, longe das regras do bom gosto, abusando do aspecto infantil, das anormalidades e das máscaras camponesas. Essa sua interpretação faz coincidir numa mesma personagem felicidade e infelicidade, diante da plenitude e da privação, apresentando ora a face do prazer ora a do padecer, não podendo possuir uma direta derivação corporal.

Em 1979 atua em *Chiedo asilo* e, em 1981, em *Il minestrone*, um filme pasoliniano, cuja protagonista é a fome vista numa chave irônica. Nesta época Benigni ainda não é diretor de cinema, mas é autor de inúmeros espetáculos nas praças públicas.

O seu trabalho como diretor tem início em 1983, com *Tu mi turbi*, um filme em quatro episódios, cujo tema bastante notório é Deus e o sagrado, com o qual Benigni quer demonstrar aos homens que os milagres existem. Este filme anuncia o futuro brilhante que o espera como diretor. Depois será a vez de *Non ci resta che piangere*, *Daunbailò*, *Taxisti di notte*, enquanto faz inúmeras participações na televisão italiana.

As décadas de oitenta e noventa serão bastante profícuas para o nosso diretor. O ano de 1988 é o ano que marca o início da colaboração com Vincenzo Cerami, com o qual anos depois fará *La vita è bella*. O filme *Il piccolo diavolo* tem um grande sucesso, superado, em 1991, com *Jonny Stecchino*. Em 1993 interpreta *Il figlio della pantera rosa*, que não obteve junto ao público o sucesso esperado. No ano seguinte, com o filme *Il mostro*, retoma o sucesso anterior. Em 1996 volta ao teatro e, finalmente, em 1997, sai *La vita è bella*, o filme cômico-trágico que lhe proporcionará o reconhecimento internacional.

*La vita è bella* foi um filme muito premiado, chegando, inclusive, a conquistar três Oscars. Na ocasião do recebimento dos prêmios Benigni recolhe a admiração dos cujo sendo ovacionado pelo grande público.

Um ano depois da estréia italiana, o filme foi apresentado na Alemanha, sendo visto por uma verdadeira multidão, que aguardava Benigni, sua mulher Nicoletta Braschi e Horst Buchholz, o qual confessou, em entrevista, que somente um italiano poderia ousar e conseguir tal façanha.

A popularidade de Benigni fez dele um mito para os italianos, desde da época em que, ainda na televisão, desmistificava os mais célebres apresentadores, com sua conhecida ingenuidade e insignificância.

Sua versatilidade e imprevisibilidade causam situações delicadas. Um fato que comprova esta afirmação aconteceu em Hamburgo, quando surpreendeu o entrevistador, ao não responder uma pergunta que este lhe fez e começando a conversar diretamente com o público, em inglês, dispensando o tradutor.

O inquestionável sucesso alcançado pelo diretor toscano não modificou em nada seu comportamento, traduzindo em sua reconhecida irreverência, demonstrada através da participação vivaz na vida pública, que, no entanto, revela uma pessoa reservada e sóbria na vida particular.

Atualmente Benigni, é uma personalidade, fato comprovado por sua participação em um Simpósio com os outros diretores de cinema candidatos ao *Oscar*. O cineasta italiano disse, nessa ocasião, que os filmes de Chaplin são filmes que não só nos fazem rir e chorar ao mesmo tempo, mas que também nos lembram, através de seus heroísmos, a proximidade do homem a Deus.

Essa sua afirmação nos é preciosa, pois evidencia como Benigni pode ser aproximado, em alguns momentos, a Primo Levi. Ele, assim como Levi, ama Dante e o imita; ama sua profissão e sua mulher que é, para ele, o mundo inteiro, e que considera não somente sua musa, mas uma grande atriz; ama Deus e sua profissão.

Porém enquanto Benigni declara amar a Deus, Primo Levi questiona sua existência porque se Deus existisse não existiria Auschwitz, como diz em entrevista à Ferdinando Camon.<sup>66</sup>

Benigni foi muitas vezes comparado a Chaplin pelo qual tem uma grande admiração e do qual diz:

Ma pensate a Charlot, il più grande comico del mondo, che storie si è inventato? [...] nel Grande dittatore, non c'è bisogno di spiegazioni, il protagonista è un deportato ebreo sosia di Hitler. [...] Sì, Charlot era un clown e se si guarda un clown da vicino si prende una paura tremenda. La prima impressione che fa è inquietante, la sua risata spaventa; ma se prendi le distanze, se ti allontani allora ridi con la sensazione di sfuggire a un incubo.”<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> CAMON, Ferdinando. *Conversazione con Primo Levi*. Parma: Ugo Guanda Editore, 1997, p. 72. Devo dizer que a experiência de Auschwitz foi de tal forma para mim que varreu qualquer resto de educação religiosa que eu tenha tido. – Então Auschwitz é a prova da não existência de Deus? – Existe Auschwitz, então não pode existir Deus (sobre a folha datilografada, Levi acrescentou, a lápis: Não encontro uma solução para o dilema. A procuro, mas não a encontro).

<sup>67</sup> BENIGNI, R. e CERAMI, Vincenzo. *La vita è bella* (sceneggiatura) Torino; Giulio Einaudi editore s.p.a., 1998, p. VI. Mas pensem em Charlot, o maior clown do mundo. Que histórias inventou? [...] em o *Grande ditador*, não há necessidade de explicações, o protagonista é um deportado judeu, sócia de Hitler. [...] Sim, Charlot era um clown e si olharmos um clown de perto sentimos um tremendo medo. A primeira impressão que faz é inquietante, a sua risada é apavorante; mas se tomarmos as distâncias, se nos afastarmos, então rimos com a sensação de fugir de um pesadelo.

Ele sempre evita tal comparação, mas é, sem dúvida, o melhor ator cômico italiano do momento, e, como acontece com quase todos os diretores de cinema, ele é melhor como intérprete, deixando os outros atores a seu redor um pouco na penumbra.

### 3. ENCRUZILHADAS DISCURSIVAS: PRIMO LEVI E ROBERTO BENIGNI

#### 3.1. A incomunicabilidade da dor: *Se questo è un uomo*

A grandiosidade bíblica na apocalíptica descrição da dor e da humilhação está no livro de Primo Levi, *Se questo è un uomo*. No entanto o tom de admoestação universal, de denúncia e de anátema nada tira à concretização da crônica do *Lager*, mostrando que na obra do escritor italiano há uma autêntica vocação literária que se revelou na ocasião da documentação de uma dramática vicissitude pessoal.

Sua vocação impediu-lhe que permanecesse em uma única “privilegiada” experiência, ditando-lhe o livro do segundo tempo daquela sua história, do tempo de retorno, visto como “um dom da Providência” de milagrosas esperanças, do tempo suspenso entre o horror do passado e a inevitável linearidade do futuro.

Esse livro é *La trégua* no qual o autor tece o momento de ilogicidade absoluta entre a racionalidade do viver normal e a lógica aberrante e demoníaca, ainda mais rigorosa da vida do *Lager*. Com este livro Levi alcançou o terreno felicíssimo da narração igualmente viva e tocante, quer quando fala do que ele e os colegas daquela jornada passaram nas situações mais imprevistas e emergentes, quer quando descreve os momentos mais sombrios e vazios. E o contar essa viagem lhe permitiu também se afastar daquela atroz memória de *Se questo è un uomo* para voltar-se a uma narrativa cujo traço mais característico é uma escritura lúcida em que Levi soube perfeitamente recuperar a terminologia das ciências naturais, não deixando de lado a sua atenção aos problemas do homem.



Estas características estão presentes em *Se questo é un uomo* e na composição daqueles capítulos reflexivos, como, por exemplo, *I sommersi ed i salvati*, no qual ele analisa as relações hierárquicas e interpessoais que são criadas no campo: os subterfúgios, as astúcias, a crueldade às quais cada um deles recorre para sobreviver e permanecer vivo.

Ele falará daqueles fatos através de uma reflexão sobre o universo de trapaceiros e de imorais que povoa o campo, enquanto os fracos, os ineptos ou, simplesmente, os bons parecem mais facilmente destinados à morte: não há espaço para a lealdade, pois os prisioneiros são guiados por um primordial instinto de sobrevivência.

Em 1946 não se sabia que, somente no famigerado campo de Auschwitz, haviam sido exterminados, com meticulosidade científica, milhões de homens, mulheres, crianças e velhos. Assim como não se sabia que deles foram utilizados – além de suas posses e suas roupas – seus ossos, dentes e cabelos. E não se sabia que as vítimas de todo o sistema dos campos de concentração foram mais de 6 milhões. A esse propósito, vale lembrar que Michael Marrus<sup>68</sup> elaborou uma extensa, profunda e competente análise da historiografia publicada sobre o processo que resultou no assassinato de um terço do povo judeu: o Holocausto de seis milhões de judeus europeus. E que a Alemanha nazista e todos os países ocupados, Itália inclusive, formavam um único e monstruoso sistema de campos de escravidão. Quando saiu o livro *Se questo è un uomo*, de Primo Levi muito pouco se sabia a respeito dos fatos acima.

---

<sup>68</sup> MARRUS, Michel R. *The Holocaust in History*, 1987. Tradução de Alexandre Martins: *A assustadora história do Holocausto*. Prefácio para Edição Brasileira de Fabio Koifman. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A. 2003, p. 11

Na Europa os campos de concentração nazistas constituíam um sistema fundamental e as autoridades nazistas não faziam nenhum mistério de que a conservariam. Aliás, em caso da vitória do Eixo, tal sistema seria aperfeiçoado, e seu objetivo era o de conseguir formar duas classes: a classe dominante, a dos próprios alemães, e a outra, formada por um exterminado rebanho de escravos, provenientes desde o Atlântico até os Urais.

Era esta a realização completa dos regimes ditatoriais que visavam a instauração definitiva da não-igualdade e da não-liberdade. Quando a guerra terminou, o Fascismo, que não havia vencido, foi varrido da Itália e todo o mundo, com horror incrédulo, soube da existência das “fábricas de cadáveres”, criadas pelo nazismo, na Alemanha e em seus arredores.

**Tais fatos foram descritos por Primo Levi, cuja característica principal consistia na escrita lúcida, clara, objetiva de seu livro *Se questo è un uomo*.**

**É certamente, este livro um dos mais eficientes testemunhos de uma experiência terrível e trágica – a da deportação para o mais famigerado campo de concentração nazista – que apareceu sob a forma de escrita literária, isto é, não somente segundo a forma direta do testemunho, do diário, do relatório. Neste o autor conta os acontecimentos por ele vivenciados, ocorridos entre a civilização anterior e o pesadelo do *Lager*.**

E as páginas de *Se questo è un uomo* e de todos seus escritos sucessivos descrevem, com minúcia de detalhes, verdades genericamente válidas sob o ponto de vista de nossos conhecimentos históricos, oferecendo um material atual e válido para compreendermos a época atual e as instâncias estéticas e éticas que nos governam.

**Parecia que o autor, com este livro, quisesse, antes de mais nada, fazer um convite para que o mundo soubesse e refletisse sobre a ofensa ao homem exercitada no**

**Lager, isto é, um pensar à aniquilação moral e o extermínio dos judeus, operada pelos alemães.**

***Se questo è un uomo* é um escrito bastante breve, estruturado em apenas dezessete unidades narrativas: dezesseis capítulos que não seguem uma ordem cronológica exata e um último, *Storia dei dieci giorni*, que tem a forma típica de um diário.**

**Por isso o livro poderia ser classificado como uma espécie de síntese lógico-emocional, sendo o resultado diacrônico da concentração de várias estórias independentes entre si, cada uma retratando rigorosamente fatos verdadeiros, onde a memória e o sentido interno do tempo serviram como meios de fusão.**

**As primeiras páginas de *Se questo è un uomo* estão, talvez, entre as mais cruentas, mas também entre as mais poéticas da literatura italiana do séc. XX, não somente porque narram fatos realmente acontecidos, onde biografia e romance se entrelaçam e se correlacionam, nem porque a gravidade dos acontecimentos fosse nova, mas por que.**

[...] Inedita era la forma, quella lingua piana ed essenziale, priva di manipolazioni o toruosità, che poteva anche apparire ingenua e sterile a chi, attraverso il frastuono bellico, aveva potuto conservare le proprie idealità estetiche e i sogni rivoluzionari che avevano fornito lo stimolo per sopravvivere e conservare la propria identità. La voce di *Se questo è un uomo* è, al contrario, quella di chi è faticosamente risalito, ma non riemerso, un salvato, non un sopravvissuto.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Patrick Pauletto, *Primo Levi*. IN.: BELPOLITO, Marco. *Riga 13*. Milano: Marcos y Marcos, 1997, p. 336-337. [...] inédita era a forma, aquela língua plana e essencial, desprovida de manipulações ou tortuosidades, que podia, à primeira vista, parecer até ingênua e estéril a quem, através do estrondo bélico, pudera conservar a própria idealidade estética e os sonhos revolucionários que haviam fornecido o estímulo para sobreviver e conservar a própria identidade. A voz de *Se questo è un uomo* é, ao contrário, a de quem, com muita fadiga, havia subido de novo, mas não havia reemergido: um salvo, não um sobrevivente.

A estória, especialmente na primeira frase, mostra um texto simples e linear, onde imediatamente Primo Levi nos fornece três dados muito importantes: a captura, a idade, e o tempo da discriminação de sua personagem, isto é, de si mesmo:

Ero stato catturato dalla Milizia fascista il 13 dicembre 1943. Avevo ventiquattro anni, poco senno, nessuna esperienza, e una decisa propensione, favorita dal regime di segregazione a cui da quattro anni le leggi razziali mi avevano ridotto, a vivere in un mio mondo scarsamente reale, popolato da civili fantasmi cartesiani, da sincere amicizie maschili e da amicizie femminili esangui. Coltivavo un moderato e astratto senso di ribellione.<sup>70</sup>

Desde o momento dos preparativos que antecedem a partida em direção ao campo de concentração, primeiramente de forma apenas imperceptível, depois cada vez mais definida, Primo Levi sente o chamamento do próprio olhar observador e a força que lhe advém da lucidez que o anima.

Esta que os judeus estão iniciando é uma viagem para baixo, uma interminável redução do homem até a proximidade do zero, porque a realidade que os espera é muito pior do que qualquer expectativa; para os judeus serão incompreensíveis os ‘bárbaros latidos’ dos alemães, que pareciam serem tomados por uma raiva inexplicável.

**Desde o momento da partida do campo Fossoli em direção ao *Lager* de Auschwitz começa o feito intelectual do jovem judeu, Primo Levi, cujo objetivo foi o de trazer para o nosso conhecimento aquela realidade, mantendo ligada nossa experiência existencial à urgência daquele contexto histórico.**

---

<sup>70</sup> LEVI Primo. *Se questo è un uomo*. Torino, Einaudi, 1989, p. 5. Eu havia sido capturado pela milícia fascista, em 13 de dezembro de 1943. Tinha vinte e quatro anos, pouco juízo, nenhuma experiência, e uma decidida propensão - favorecida pelo regime de segregação a que fora reduzido nos últimos quatro anos, desde que entraram em vigor as leis raciais - de viver num mundo meu escassamente real, povoado por fantasmas civis e cartesianos, por sinceras amizades masculinas e por amizades femininas exangues. Cultivava um moderado e abstrato sentido de rebelião.

Chi parte in *Se questo è un uomo* non è qualcuno votato dal fato ad un'impresa eccezionale, ma un compagno di tutta l'umanità, che vive ed esperisce il cortocircuito ed il paradosso della sua época.<sup>71</sup>

Para aqueles passageiros involuntários, privados de sua cultura e de sua língua, que, até aquele momento haviam mantido suas identidades, acreditado em seus sonhos preocupando-se com as incertezas do futuro, o amanhecer é uma traição e o céu parece-lhes um enorme espelho que reflete suas imagens e faz ecoar suas flébeis vozes, assistindo mudos ao drama de quem perderá sua dignidade de homem, seus parentes e até a própria vida.

Dentro de vagões hermeticamente fechados que se dirigem para um ignorado norte, na Europa, durante dias e noites, homens, mulheres, velhos e crianças padecem fome, sede e uma humilhante promiscuidade causada pelas necessidades biológicas.

Sono stati proprio i disagi, le percosse, il freddo, la sete, che ci hanno tenuti a galla sul vuoto di una disperazione senza fondo, durante il viaggio e dopo. Non già la volontà di vivere, né una cosciente rassegnazione: ché pochi sono gli uomini capaci di questo, e noi non eravamo che un comune campione di umanità.<sup>72</sup>

Bastam estas poucas linhas para reportar o leitor às fases e à importância daquela mudança da qual Primo Levi é testemunha. A desumanização à qual os judeus foram submetidos revela o ritual com o qual inicia a espoliação progressiva dos 'estratos culturais' que os envolviam, muitas vezes sem perceber, até conduzi-los ao plano mais essencial de sua condição: ao ser ou ao não-ser, à vida ou à morte.

Quando abbiamo finito, ciascuno è rimasto nel suo angolo, e non abbiamo osato levare gli occhi l'uno sull'altro. Non c'è ove specchiarsi, ma il nostro

---

<sup>71</sup> Patrick Pauletto, *Primo Levi*. IN.: BELPOLITO, Marco. *Riga 13*. Milano: Marcos y Marcos, 1997, p 338. Quem parte em *Se questo è un uomo* não é alguém destinado a uma empresa excepcional, mas um companheiro de toda a humanidade, que vive e experimenta o curto-circuito e o paradoxo de sua época.

<sup>72</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1989, p. 15. Foram exatamente as privações, as pancadas, o frio e a sede, que nos mantiveram à tona no vazio de um desespero sem fim, durante a viagem, e depois. Não mais a vontade de viver, nem uma consciente resignação, porque são poucos os homens capazes disso, e nós não éramos mais do que uma amostra comum de humanidade.

aspetto ci sta dinanzi, riflesso in cento visi lividsi, in cento pupazzi miserabili e sordidi. Eccoci trasformati nei fantasmi intravisti ieri sera<sup>73</sup>.

O primeiro capítulo de *Se questo è un uomo, Il viaggio* serve como introdução para que o autor comece a contar os fatos antecedentes e os acontecimentos que o levaram ao campo de prisão de Fossoli. De lá, Levi parte junto com outros seiscentos e cinquenta companheiros em direção a Auschwitz.

**É este um partir que não deixa trégua, e Primo Levi o sente como uma imposição da história à qual não é possível nenhuma réplica. E o olhar de quem relata aquela estória contém em si o olhar da cultura italiana e da antiga civilização européia, ou, pelo menos, daquela que até aquele momento se declarava como tal: a viagem dos judeus para Auschwitz é a quebra entre o mundo conhecido até então e o nada.**

**Continuar aquela viagem que lhe foi imposta pelo “destino”, significará para Primo Levi aceitar até o final permanecer naquele patamar, limítrofe entre o desespero e a loucura, sem, porém, deixar de procurar o sentido da vida, e, apesar de os acontecimentos se lhe apresentarem obscuros, o seu olhar deverá, forçosamente, se adaptar à visão daquele mundo. E, até mesmo quando não conseguirá compreendê-lo, deverá registrá-lo assim como é, conduzindo dentro de si aquelas imagens e processando-as para depois, se conseguir sair vivo daquele inferno, poder resgatá-las de sua memória e relatá-las ao mundo:**

---

<sup>73</sup> Ibidem, p. 23. Quando acabamos, cada um ficou em seu canto, e não ousamos levantar os olhos um sobre o outro. Não há onde se espelhar, mas o nosso aspecto está diante de nós, refletido em cem rostos pálidos, em cem bonecos miseráveis e sórdidos. Eis que nos transformaram nos fantasmas vistos ontem à noite.

Piú giú di così non si può andare: condizione umana piú misera non c'è, e non è pensabile. Nulla piú è nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo, non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero, non ci capirebbero. Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di fare sí che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, rimanga. [...] si comprenderà allora il duplice significato del termine 'Campo di annientamento', e sarà chiaro che cosa intendiamo esprimere con questa frase: giacere sul fondo.

<sup>74</sup>

*Se questo è un uomo* é o livro do testemunho com o qual Levi narra a deportação para Auschwitz, ocorrida em 1944. Fala da vida e da morte no campo de extermínio de Auschwitz, isto é, do lugar onde nasceu em Levi a idéia de fazer anotações, pois o *Lager* não era um lugar adequado no qual fixar na forma escrita as próprias observações e reflexões fosse coisa fácil ou cômoda. Qualquer forma de objeto individual ali era proibida, aliás, era impossível até a posse de um lápis ou de uma folha de papel que não fossem para apontamentos de trabalho. E, certamente, representaria um perigo muito grande, uma audácia absurda, além de inútil, pois a esperança de sair vivo dali era muito pequena.

Mas, como ele mesmo diz várias vezes, em diversos momentos de sua jornada, a sorte – e o fato de ele ser um químico – lhe esteve ao lado. Um desses momentos foi quando, promovido especialista, foi trabalhar no Laboratório:

**In campo, alla sera e al mattino, nulla mi distingue dal gregge, ma di giorno, al lavoro, io sto al coperto e al caldo, e nessuno mi picchia; [...] Lavorare è spingere vagoni, portare travi, spaccare pietre, spalare la**

---

<sup>74</sup> Ibidem, p. 23. [...] Mais abaixo disso não se pode ir: não há condição humana mais mísera, e nem se pode pensar que haja. Nada mais é nosso: nos tiraram as roupas do corpo, os sapatos e também os cabelos; se falarmos não nos ouvirão, e se nos ouvissem, não nos entenderiam. Tiraram-nos até o nome, e se quisermos conservá-lo, deveremos encontrar em nós a força para isso, de fazer que atrás do nome, algo de nós, de nós como éramos, fique. [...] Compreender-se-á, então, o duplice significado do termo 'Campo de aniquilamento', e ficará claro o que queremos expressar com esta frase: estar no fundo.

**terra, stringere con le mani nude, il ribrezzo del ferro gelato. Io invece sto seduto tutto il giorno, ho un quaderno e una matita.<sup>75</sup>**

**Isto lhe permitiu fazer várias anotações que destruía logo depois, pois sabia do grande perigo que corria se os alemães as encontrassem com ele. E daquelas anotações, impressas a fogo em sua mente, nasceu a idéia de escrever o livro que falaria daqueles submersos, levados pelos maus-tratos físicos e psicológicos, e dos vivos, porém mortos no espírito.**

Uma das coisas mais absurdas que aconteceram no *Lager* foi a primeira seleção feita através de uma sumária averiguação de saúde: os que podiam trabalhar de um lado, as mulheres, os velhos e as crianças de outro:

**In meno di dieci minuti tutti noi uomini validi fummo radunati in un gruppo. Quello che accadde degli altri, delle donne, dei bambini, dei vecchi, noi non potemmo stabilire allora né dopo: la notte li inghiottì, puramente, e semplicemente.<sup>76</sup>**

No segundo capítulo, *Sul fondo*, Levi descreve o *Lager*, vocábulo intraduzível, que, em nenhuma outra língua, uma só palavra expressa o significado tão ameaçador e cruel que possui em alemão. Quando os deportados chegam lá se defrontam com uma grande porta com uma frase bem iluminada: *ARBEIT MACHT FREI (O trabalho liberta)*: escrita absurda num lugar pensado para um programático extermínio.

---

<sup>75</sup> Ibidem, p. 125. No campo, de noite e de manhã, nada me distingue do rebanho, mas de dia, no trabalho, eu estou abrigado, e ninguém me bate; [...] Trabalhar é empurrar vagões, carregar vigas, quebrar pedras, recolher a terra com pá, apertar, com as mãos nuas, o asco do ferro gelado. Eu, ao contrário, estou sentado o dia inteiro, tenho um caderno e um lápis.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 17. Em menos de dez minutos, todos nós, homens aptos ao trabalho, fomos colocados num grupo. O que aconteceu com os outros, com as mulheres, com as crianças, com os velhos, nós não pudemos saber, nem naquele momento, nem depois: a noite os engoliu, pura e simplesmente.



O estranho banho ao qual são submetidos sugere ao autor imagens do *Inferno* de Dante. Depois do banho há a tosa dos cabelos, e depois disso recebem o uniforme, os ‘sapatos’ (tamancos que cada um deles não poderia perder nem deixar roubar, pois isso acarretaria em uma punição), uma tigela (que devia levar sempre junto) para a comida e as camas, em cada uma das quais, deviam dormir dois prisioneiros.

Eles já sabem o trabalho que deverão fazer, assim como as regras a que deverão obedecer para viver, se aquilo é viver.

No *Lager*, tudo é irracional, absurdo. A dor que reina por toda parte é gratuita, a culpa é injustificada e sem sentido, pois eles são culpados de terem nascidos judeus. Os homens são privados de tudo, até do próprio nome, substituído por um número:

*Häftling*: ho imparato che io sono uno *Häftling*. Il mio nome è 174517; siamo stati battezzati, porteremo finché vivremo il marchio tatuato sul braccio sinistro.<sup>77</sup>

**Estas palavras expressam claramente a dor daquele momento e revelam a força que elas têm: aquele número, que a partir de então será seu novo nome, deverá re-significar e re-negar tudo.**

O terceiro capítulo, *Iniziazione*, continua retratando a vida no *Lager* à qual os prisioneiros estão se adaptando; fala da importância do pão, ali uma verdadeira moeda, e das línguas faladas no *Lager*, coisa extremamente negativa para muitos prisioneiros, porque ao não entender os comandos e não obedecê-los são punidos ou até mortos. Ali há judeus criminosos e políticos de vários países, e, naquela verdadeira Torre de Babel, Levi

---

<sup>77</sup> **Ibidem, p. 23. *Haftling*: aprendi que eu sou um *Haftling*. O meu nome é 174517. Fomos batizados, levaremos enquanto vivermos a marca tatuada no braço esquerdo.**

consegue entender e se comunicar com o pouco de alemão que ainda lembra da época de estudante:

La confusione delle lingue è una componente fondamentale del modo di vivere di quaggiù; si è circondati da una perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima udite, e guai a chi non afferra a volo.<sup>78</sup>

O sétimo capítulo, *Una buona giornata*, cujo título causa surpresa e curiosidade no leitor, conta a chegada da primavera. De fato, naquele dia, pela primeira vez o sol nasceu vivo e nítido. É um sol polonês, frio, branco e longínquo, que não esquenta, mas deixa um leve torpor.

Porém o campo de confinamento, a Buna, continua desesperado e essencialmente opaco e cinza. Sua Torre do Carbuo, lembra ao autor a Torre de Babel, representando o sonho de grandeza dos alemães e a confusão e desordem das línguas faladas pelos prisioneiros de vários países.

La Buna è grande come una città; vi lavorano, oltre ai dirigenti e ai tecnici tedeschi, quarantamila stranieri, e vi si parlano quindici o venti linguaggi. [...] La Torre del Carbuo, che sorge in mezzo alla Buna e la cui sommità è raramente visibile in mezzo alla nebbia, siamo noi che l'abbiamo costruita. I suoi mattoni sono stati chiamati Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak, e l'odio li ha cementati; l'odio e la discordia, come la Torre di Babele, e così noi la chiamiamo: Babelturm, Bobelturm; e odiamo in essa il sogno demente di grandezza dei nostri padroni, il loro disprezzo di Dio e degli uomini, di noi uomini.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Ibidem, p. 33. A confusão das línguas é uma componente fundamental da maneira de viver aqui; se está rodeado por uma perpétua Babel, onde todos gritam ordens e ameaças em línguas antes nunca ouvidas, e ai de quem não entender rápido.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 65. A Buna é grande como uma cidade; ali trabalham, além dos dirigentes e dos técnicos alemães, quarenta mil estrangeiros, e ali se falam quinze ou vinte línguas. [...] A Torre do Carbuo, que surge no meio da Buna e cujo cume é raramente visível no meio da neblina, fomos nós que a construímos. Os seus tijolos foram chamados Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak, e o ódio os cimentou; o ódio e a discórdia, como a Torre de Babel, e assim nós a chamamos: Babelturm, Bobelturm; e odiamos nela o sonho demente de grandeza de nossos patrões, o seu desprezo para com Deus e para com os homens, em relação a nós homens.

E o frio, que até então parecia ser o único inimigo, lhes faz lembrar de outro grande e perigoso inimigo: a fome!

Ma come si potrebbe pensare di non aver fame? Il *Lager* è la fame: noi stessi siamo la fame, fame vivente. [...] Come è debole la nostra carne! Io mi rendo conto appieno di quanto siano vane queste fantasie di fame, ma non mi posso sottrarre alla legge comune, e mi danza davanti agli occhi la pasta asciutta che avevamo appena cucinata, Vanda, Luciana, Franco ed io, in Italia al campo di smistamento, quando ci è giunta a un tratto la notizia che all'indomani saremmo partiti per venire qui; e stavamo mangiandola (era così buona, gialla, solida) e abbiamo smesso, noi sciocchi, noi insensati: se avessimo saputo! E se ci dovesse succedere un'altra volta... Assurdo; se una cosa è certa al mondo, è bene questa: che non ci succederà un'altra volta.<sup>80</sup>

Porém aquele pesadelo da fome, aquele desejo e febre carnal de comida, naquele dia seria saciado com uma quantidade maior de sopa, único alimento ao qual eles tinham direito, além de um pedacinho de pão. E para este pedaço de pão Levi faz toda uma explicação: no *Lager* o pão é um verdadeiro patrimônio, por isso pode ser consumido na hora, guardado como um bem para investimento e até roubado. Mas a novidade do dia é o aparecimento milagroso de cinquenta litros a mais de sopa. Na hora do rancho, poderão repetir a dose, e durante a tarde poderão, a intervalo, interromper seu duro trabalho para tomar mais um pouco de sopa. Assim aquele dia foi realmente *Um bom dia*, porque era primavera e porque eles estavam saciados, conseguindo sentir-se bem e capazes de pensar em suas mães e esposas... como se fossem homens livres.

---

<sup>80</sup> Ibidem, p. 66-67. Mas como se poderia pensar em não ter fome? O *Lager* é a fome: nós mesmos somos a fome, fome vivente. [...] Como é frágil a nossa carne! Dou-me conta de quanto sejam vãs estas fantasias de fome, mas não posso me subtrair à lei comum, e me dança diante dos olhos o macarrão que havíamos acabado de cozinhar, Vanda, Luciana, Franco e eu, na Itália no campo de distribuição, quando nos chegou a notícia de que no dia seguinte deveríamos partir para vir aqui; e o estávamos comendo (era tão bom, amarelo, sólido) e paramos, nós bobos, nós insensatos: se soubéssemos! E se acontecer uma outra vez... Absurdo. Se uma coisa é certa no mundo, é exatamente esta: que não acontecerá outra vez.

[...] e poiché siamo tutti, almeno para qualche ora, sazi, così non sorgono litigi, ci sentiamo buoni, il Kapo non si induce a picchiarci, e siamo capaci di pensare alle nostre Madri e alle nostre mogli, il che di solito non accade. Per qualche ora, possiamo essere infelici alla maniera degli uomini liberi.<sup>81</sup>

No oitavo capítulo, *Al di qua del bene e del male*, Primo Levi faz um relato do que acontecia dentro do recinto fechado com arame farpado e eletrificado, isto é, na delimitação do espaço reservado aos prisioneiros. O pouco que cada um deles possui, desde um pedacinho de seu pão, até um botão ou outra coisa, conseguido honestamente ou não, é vendido ou re-vendido, pois para tudo há uma demanda e uma oferta: é um sistema perfeito de Bolsa, proibido, porém praticado.

Também, nessa ocasião, o autor não julga o lícito ou o ilícito que os prisioneiros praticam, como, por outro lado, faz em todo o livro, deixando que o leitor julgue se aquilo é ‘bem’ ou ‘mal’:

Vorremmo ora invitare il lettore a riflettere, che cosa potessero significare in Lager le nostre parole ‘bene’ e ‘male’, ‘giusto’ e ‘ingiusto’; giudichi ognuno, in base al quadro che abbiamo delineato e agli esempi sopra esposti, quanto del nostro comune mondo morale potesse sussistere al di qua del filo spinato.<sup>82</sup>

*I sommersi ed i salvati* apresenta-se como o capítulo mais teórico deste livro. Inicia reportando-se ao anterior, isto é, à ‘vida ambígua do Lager’, e se perguntando se seria bom

---

<sup>81</sup> Ibidem, p. 69. [...] e visto que somos todos, ao menos por algumas horas saciados, não haverá, então, brigas, nos sentiremos bons, o Kapo não sente a necessidade de nos bater, e somos capazes de pensar em nossas mães e em nossas esposas, coisa que normalmente não acontece. Por algumas horas podemos ser infelizes assim como os homens livres’

<sup>82</sup> Ibidem, p. 78. Gostaríamos, agora, de convidar o leitor a refletir, o que pudessem significar no Lager as nossas palavras ‘bem’ e ‘mal’, ‘justo’ e ‘injusto’. Julgue cada um, com base no quadro que acabamos de delinear e aos exemplos acima expostos, quanto de nosso mundo moral comum pudesse continuar a existir aquém do arame farpado.

que daquela ‘condição humana’ ficasse qualquer memória. Então sugere que o leitor considere o *Lager* como uma gigantesca experiência biológica e social.

Si rinchiudano tra i fili spinati migliaia di individui diversi per età, condizione, origine, lingua, cultura e costumi, e siano quivi sottoposti a un regime di vita costante, controllabile, identico per tutti e inferiore a tutti i bisogni: è quanto di più rigoroso uno sperimentatore avrebbe potuto istituire per stabilire che cosa sia essenziale e che cosa acquisito nel comportamento dell’animale-uomo di fronte alla lotta per la vita.<sup>83</sup>

Neste capítulo, Primo Levi quer demonstrar o seu atormentado ponto de vista, uma certificação a ser feita através de uma verificação. A salvação do homem não depende de sua vontade, mas sim de vários fatores, pois diante da necessidade muitos instintos e hábitos sociais são reduzidos ao silêncio:

Ci pare invece degno di attenzione questo fatto: viene in luce che esistono fra gli uomini due categorie particolarmente bem distinte: i salvati ed i sommersi. Altre coppie di contrari (i buoni e i cattivi, i savi e gli stolti, i vili e i coraggiosi, i disgraziati e i fortunati) sono assai meno nette, sembrano meno congenite, e soprattutto ammettono gradazioni intermedie più numerose e complesse.<sup>84</sup>

Os *sommersi* pertencem à categoria dos *Muselmänner*, isto é, fazem parte da massa anônima, daquela gente que sucumbirá primeiro e em número maior do que se possa pensar, sempre renovada e sempre idêntica. São eles os que os sofrimentos e a fadiga

---

<sup>83</sup> Ibidem, p. 79. Fechem-se entre arame farpado milhares de pessoas diversas por idade, condição, origem, língua, cultura e costumes, e as coloquem, aqui, sob um regime de vida constante, controlável, idêntico para todos e inferior a todas as necessidades. É quanto de mais rigoroso um experimentador poderia ter instituído para estabelecer o que seria essencial e o que seria adquirido no comportamento do animal-homem diante da luta pela vida.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 79. Parece-nos, ao contrário, digno de atenção este fato: vem à luz que existem, entre os homens, duas categorias bem distintas, os salvos e os submersos. Outras duplas de contrários (os bons e os maus, os sábios e os insensatos, os vis e os corajosos, os desgraçados e os afortunados) são muito menos claras, parecem menos congêntas, e principalmente admitem gradações intermédias mais numerosas e complexas.

tornaram não-homens, cuja centelha divina está apagada, e já estão vazios demais até para sentir o verdadeiro sofrer. Pode-se ainda considerá-los vivos? Até mesmo sua morte será duvidoso chamá-la de morte: eles nem a temem mais, pois estão muito cansados para compreendê-la. Ao contrário os *prominenti* pertencem à categoria dos salvos e são os que compõem a *zona grigia*:

Essi sono il tipico prodotto della struttura del *Lager* tedesco: si offra ad alcuni individui in stato di schiavitù una posizione privilegiata, un certo agio e una buona probabilità di sopravvivere, esigendone in cambio il tradimento della naturale solidarietà coi loro compagni, e certamente vi sarà chi accetterà. Costui sarà sottratto alla legge comune, e diverrà intangibile; sarà perciò tanto più odioso e odiato, quanto maggior potere gli sarà concesso.<sup>85</sup>

O décimo capítulo, *Il canto di Ulisse* é considerado por muitos críticos o mais bonito e poético. Levi conta como faz amizade com Pikolo, o mais jovem do *Kommando chimico*. É este assim chamado porque pequeno na estatura e na condição: ele limpa os barracos, entrega as aparelhagens, limpa as marmitas, conta as horas totais de trabalho de cada um, e prepara para o *Kapo* um relatório diário onde consta o cumprimento ou não das tarefas atribuídas aos grupos. Ele, obtendo a confiança de seu *Kapo*, consegue que Primo seja seu ajudante no transporte cotidiano da sopa, da cozinha até o barraco dos prisioneiros.

Pikolo chama-se Jean, tem vinte e quatro anos, é um estudante alsaciano, bilíngüe, inteligente, humano e solidário com todos. Gosta da Itália e gostaria de aprender a língua italiana. Primo, para iniciar as aulas de italiano, recorre a um dos cantos mais bonitos da *Divina Comédia* de Dante: *Il Canto di Ulisse*, o XXVI canto do *Inferno*.

---

<sup>85</sup> Ibidem, p. 82. Eles são o típico produto da estrutura do *Lager* alemão: oferece-se para algumas pessoas em estado de escravidão uma posição privilegiada, um certo conforto e uma boa probabilidade de sobreviver, exigindo em troca a traição da natural solidariedade para com seus companheiros, e certamente haverá quem aceite. Este será retirado à lei comum, e se tornará inatingível. Será então tão mais odioso e odiado quanto maior for o poder que lhe será concedido.

... Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente: ma non abbiamo tempo da scegliere, quest'ora già non è più un'ora. Se Jean è intelligente capirà. Capirà: oggi mi sento da tanto.

...Chi è Dante. Che cosa è la *Divina Commedia*. Quale sensazione curiosa di novità si prova, se si cerca di spiegare in breve che cosa è la Divina Commedia. Come è distribuito l'Inferno, cosa è il contrappasso. Virgilio è la Ragione, Beatrice è la Teologia.

Jean è attentissimo, ed io comincio, lento e accurato.<sup>86</sup>

Levi inicia Pikolo na *Divina Comédia*, relembrando a literatura que havia aprendido na escola e que, naquele inferno, parecia-lhe ter se esquecido. Realmente algumas palavras ou versos não lhe retornam à memória, mas entre carregamento, transporte e descarregamento da sopa que os dois devem fazer, Primo declama uma dezena de versos e citações da obra e, imediatamente, estes parecem criar um ambiente diferente, acima das humilhações do campo, do trabalho e da dor. Os versos funcionam como uma música de fraternidade no deserto dos sentimentos, criando um vínculo de humanidade naquele lugar onde reina o ódio.

Considerate la vostra semenza:  
Fatti non foste a viver come bruti,  
Ma per seguir virtude e conoscenza.

Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba,  
come la voce di Dio. Per un momento ho domenticato chi sono e dove sono<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Ibidem, pg. 100. O canto de Ulisse. Quem sabe como e por que me veio à mente. Mas não temos tempo para escolher, esta hora não é mais a hora. Se Jean é inteligente entenderá. Entenderá. Hoje me sinto bom para isso. ... Quem é Dante. O que é a *Divina Comédia*' Qual sensação curiosa de novidade se sente, ao procurar explicar em breve o que é a *Divina Comédia*' Como é distribuído o Inferno, o que é o 'contrapasso'. Virgílio é a Razão, Beatriz é a Teologia.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 102. Considerai vossa semente:/Feitos não fostes para viver como brutos,/Mas para seguir virtude e conhecimento. Como se eu também o sentisse pela primeira vez; como um o som de um clarim, como a voz de Deus. Para um breve momento me esqueci de quem sou e onde estou

Levi percebe como estes versos de Dante lhe interessam: parecem ter sido feitos para ele e para Pikolo e para a sua desesperada situação. É necessário não viver como animais, mas fazer das necessidades virtudes de consciência, assim como Ulisses havia chegado, com a própria esperança além das colunas de Hércules. De qualquer forma, eles deviam morrer como homens e não como animais, pois a vida dos homens está no saber, na cultura.

No décimo primeiro capítulo, *I fatti dell'estate*, datado em agosto de 1944, Primo Levi escreve que corriam notícias a respeito do desembarque dos americanos na Normandia. A ofensiva dos russos havia falhado, assim como havia falhado o atentado a Hitler. Mas a Normandia e a Rússia eram muito longe e cada um dos deportados sentia, dia-a-dia, fugir-lhe as forças e a vontade de viver.

Os alemães tentavam consertar, reativar, reorganizar, mas acabavam por criar mais confusão. Os *Kapos*, às notícias negativas da guerra, reduplicavam sua ferocidade, tornando a vida no *Lager* cada dia mais infernal. Assim, nesse quadro de desconcerto daquele que era o cotidiano, os presos tornavam-se cada vez mais inseguros, fechando-se cada vez mais em si mesmos. E é nessa atmosfera estranha que nasce a surpreendente e incrível amizade entre Primo e Lorenzo:

[...] io credo che proprio a Lorenzo debbo di essere vivo oggi; e non tanto per il suo aiuto materiale, quanto per avermi costantemente rammentato, con la sua presenza, con il suo modo così piano e facile di essere buono, che ancora esisteva un mondo giusto al di fuori del nostro, qualcosa e qualcuno di ancora puro e intero, di non corrotto e non selvaggio, estraneo all'odio e alla paura; qualcosa di assai mal definibile, una remota possibilità di bene, per cui tuttavia metteva conto di conservarsi.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Ibidem, p. 109. Eu acredito que justamente a Lorenzo devo o estar hoje vivo. E nem tanto por sua ajuda material, quanto por ter-me constantemente lembrado, com a sua presença, com a sua maneira tão simples e fácil de ser bom, que ainda existia um mundo justo fora do nosso, alguma coisa e alguém ainda puro e íntegro,



*Ottobre 1944*: neste capítulo, Levi fala da chegada do inverno, do frio, quando setenta por cento deles morreu pelo frio. Os outros tiveram que enfrentar as seleções, as doenças e outras necessidades. Muitos deles chegavam a pensar que, diante da expectativa do inverno e das seleções, seria melhor correr em direção ao arame eletrificado e morrer do que continuar ‘vivo’.

As chaminés dos fornos crematórios fumegavam há dez dias sem interrupção: era o momento da ‘solução final’. Cada homem olhava o companheiro desejando que fosse ele o escolhido para morrer. Das frentes de guerra não chegavam mais notícias de vitória dos alemães, e sim de suas derrotas.

O mecanismo de seleção era de uma simplicidade absurda e espantosa. Os presos passavam, um de cada vez, entre as portas de dois barracos, completamente nus, aliás, usando os ‘sapatos’. Entregavam sua ficha ao SS que, depois de uma olhada rápida a quem lhe entregava a ficha, passava esta ao colega do lado direito (era a salvação) ou ao do lado esquerdo (e era a morte!). Assim acabava a vida de alguém, sem razão, porque não existe razão que, a sangue frio, exija a morte de um homem e, pior, por motivo de raça.

La SS, nella frazione di un secondo fra due passaggi successivi, con uno sguardo di faccia e di schiena giudica della sorte di ognuno, e consegna a sua volta la scheda all'uomo alla sua destra o all'uomo alla sua sinistra, e questo è la vita o la morte di ciascuno di noi. In tre o quattro minuti una baracca di duecento uomini è ‘fatta’, e nel pomeriggio l'intero campo di dodicimila uomini.<sup>89</sup>

---

não corrupto e não selvagem, estranho ao ódio e ao medo. Algo muito mal definível, uma remota possibilidade de bem, para a qual, todavia, valia a pena se conservar.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 114. O SS, em fração de segundo, entre duas passagens sucessivas, com um olhar à cara e um às costas, julga a sorte de cada um e entrega a ficha ao homem à sua direita ou ao homem à sua esquerda, e isto decide a vida ou a morte de cada um de nós. Em três ou quatro minutos um barraco de duzentos homens é ‘feito’ e à tarde o campo inteiro de doze mil homens.

Em *Die drei Leute vom Labor*, Levi começa fazendo uma constatação: dos noventa e seis judeus italianos que haviam entrado em Auschwitz, restavam somente vinte e um... e o inverno mal tinha começado!

Enquanto isso chegavam ao *Lager* centenas e centenas de outros prisioneiros vindo do Oriente, pois a linha do fronte russo avançava continuamente em direção à Alemanha. Assim, renascia nos detentos a esperança de serem libertos, porque corria a notícia que os russos estavam somente a oitenta quilômetros. E os russos viriam: o barulho da artilharia ressoava quase ininterruptamente. No *Lager*, respirava-se um ar de resolução. Os poloneses não trabalhavam mais, os franceses andavam de cabeça erguida e os ingleses faziam sinal de V (vitória) para os presos.

E os alemães? Fingiam não saber e não ouvir. Fixaram mais uma vez para 1º de fevereiro de 1945 o início da produção da borracha que a Buna deveria já estar produzindo há tempo. Continuavam a fabricar refúgios, a consertar coisas danificadas, a combater, a comandar, a organizar e ... a matar.

Che altro potrebbero fare? Sono tedeschi: questo loro agire non è meditato e deliberato, ma segue dalla loro natura e dal destino che si sono scelti. Non potrebbero fare altrimenti: se si ferisce il corpo di un agonizzante, la ferita incomincia tuttavia a cicatrizzare, anche se l'intero corpo morrà fra un giorno.<sup>90</sup>

No laboratório para onde Primo foi mandado, havia mulheres! Há quanto tempo não via uma mulher?! Na Buna havia as operárias ucranianas e polonesas, mas aquelas eram

---

<sup>90</sup> Ibidem, p. 125. Que mais poderiam eles fazer? São alemães: este seu agir não é premeditado e deliberado, mas vem de sua natureza, é do destino que eles escolheram para si. Não poderiam fazer diferentemente: se si fere o corpo de um agonizante, a ferida começa, todavia, a cicatrizar ainda que o corpo inteiro venha a morrer em um dia.

suadas, porque trabalhavam como os homens. Estas, ao contrário, eram três jovens alemãs e uma polonesa:

A noi queste ragazze sembrano creature ultraterrene. [...] Hanno la pelle liscia e rosea, begli abiti colorati, puliti e caldi, i capelli biondi, lunghi e ben ravviati; parlano con molta grazia e compostezza, e invece di tenere il laboratorio ordinato e pulito, come dovrebbero, fumano negli angoli, mangiano tartine di pane e marmellata, si limano le unghie, rompono molta vetreria e poi cercano di darne a noi la colpa; quando scopano ci scopano i piedi. Con noi non parlano, e arricciano il naso quando ci vedono trascinarci per il laboratorio, squallidi, e sudici, disadatti e malfermi sugli zoccoli.<sup>91</sup>

O último capítulo, *Storia dei dieci giorni (História dos dez dias)*, é a narração dos últimos dias de *Lager*, entre 11 e 27 de janeiro de 1945. O que salvou Primo Levi da morte foi o fato de ter, de repente, adoecido de escarlatina, quando os russos já estavam bem próximos de Auschwitz. Os quarenta dias de isolamento obrigaram-no a ficar internado na *Ka-Be*, enquanto os alemães evacuavam e destruíam Auschwitz. Levaram todos os prisioneiros que podiam caminhar, para que não ficasse nenhuma marca, nem da vergonha dos algozes, nem do holocausto das vítimas, e estas acabariam morrendo durante o caminho. Os que ficaram na *Ka-Be*, já resignados à morte, durante os dez dias abandonados ao seu destino, começaram a se ajudar uns aos outros, a procurar comida no campo abandonado e a levar os mortos para uma fossa comum:

26 gennaio. Noi giacevamo in un mondo di morti e di larve. L'ultima traccia di civiltà era sparita intorno a noi e dentro di noi. L'opera di bestializzazione, intrapresa dai tedeschi trionfanti, era stata portata a compimento dai tedeschi disfatti. È uomo chi uccide, è uomo chi fa o subisce ingiustizia; non è uomo chi, perso ogni ritegno, divide il letto con un cadavere. Chi ha atteso che il suo vicino finisse di morire per togliergli un

---

<sup>91</sup> Ibidem, p. 127. A nós, estas moças parecem criaturas extraterrestres. [...] Têm a pele rosada e lisa, vestidos coloridos, limpos e quentes, os cabelos loiros, longos e bem ajeitados. Falam com muita graça e compostura, e, ao invés de manterem o laboratório ordenado e limpo, como deveriam, fumam pelos cantos, comem publicamente fatias de pão e geléia, lixam as unhas, quebram muitos vidros e depois procuram jogar a culpa sobre nós, quando varrem, varrem nossos pés. Conosco não falam e franzem o nariz, quando nos vêem arrastando-nos pelo laboratório, esqueléticos e sujos, inaptos e cambaleantes nos tamancos.

quarto di pane, è, pur senza sua colpa, piú lontano dal modello dell'uomo pensante, che il piú rozzo pigmeo e il sadico piú atroce.<sup>92</sup>

E será isso o que manterá vivas essas larvas de homens até a chegada dos russos. Eles chegaram quando Primo e Charles, seu companheiro daqueles dias, estavam levando para a fossa comum o corpo do último doente que havia morrido durante a noite. Os outros morreriam na enfermaria russa, montada provisoriamente em Auschwitz.

Foi este o quadro que encontraram os soldados russos ao chegarem em Auschwitz:

Erano quattro giovani soldati a cavallo, che procedevano quardinghi, coi mitragliatori imbracciati, lungo la strada che limitava il campo. Quando giunsero ai reticolati, sostarono a guardare, scambiandosi parole brevi e timide, e volgendo sguardi legati da uno strano imbarazzo sui cadaveri scomposti, sulle baracche sconquassate, e su noi pochi vivi.

[...] Non salutavano, non sorridevano, apparivano oppressi, oltre che da pietà, da un confuso ritegno, che sigillava le loro bocche, e avvinceva i loro occhi allo scenario funereo. Era la stessa vergogna a noi bem nota, quella che ci sommergeva dopo le selezioni, ed ogni volta che ci toccava assistere o sottostare a un oltraggio: la vergogna che i tedeschi non conobbero, quella che il giusto prova davanti alla colpa commessa da altrui, e gli rimorde che esista, che sia stata introdotta irrevocabilmente nel mondo delle cose che esistono, e che la sua volontà buona sia stata nulla o scarsa, e non abbia valso a difesa.

Così per noi anche l'ora della libertà suonò grave e chiusa, e ci riempì gli animi, ad un tempo, di gioia e di un doloroso senso di pudore, per cui avremmo voluto lavare le nostre coscienze e le nostre memorie della bruttura che vi giaceva: e di pena, perché sentivamo che questo non poteva avvenire, che nulla mai più sarebbe potuto avvenire di così buono da cancellare il nostro passato, e che i segni dell'offesa sarebbero rimasti in noi per sempre, e nei ricordi di chi vi ha assistito, e nei luoghi ove avvenne, e nei racconti che ne avremmo fatti. [...] È stolto pensare che la giustizia umana la estingua. Essa è una inesauribile fonte di male; spezza il corpo e l'anima dei sommersi, li spegne e li rende abietti; risale come infamia sugli

---

<sup>92</sup> Ibidem, p. 152. *26 de janeiro*. Nós estávamos num mundo de mortos e de larvas. A última marca de civilização tinha desaparecido, em nossa volta e dentro de nós. O trabalho de nos tornar bichos, por obra dos triunfantes alemães, tinha sido cumprido pelos derrotados alemães. É homem quem mata, é homem quem faz ou recebe uma injustiça. Não é homem aquele que, perdido qualquer pudor, divide a cama com um cadáver. Quem aguardou que o seu companheiro vizinho acabasse de morrer para lhe tirar um quarto de pão está, sem ter culpa disso, está mais longe do modelo do homem pensante do que o mais rude pigmeu e o sádico mais atroz.

oppressori, si perpetua come odio nei superstiti, e pullula in mille modi, contro la stessa volontà di tutti, come sete di vendetta, come cedimento morale, come negazione, come stanchezza, come rinuncia”.<sup>93</sup>

Com esta outra partida – a saída do Inferno de Auschwitz – termina o livro que fez do engenheiro químico Primo Levi, preso por ser *partigiano* e judeu, um escritor e não somente uma testemunha.

A partida de Primo Levi do *Lager* – se quisermos comparar esta viagem à de Dante na *Divina Comédia*, isto è, à saída de Dante do Inferno em direção ao Purgatório – corresponderia a longa e tortuosa viagem de volta para sua casa.

Mas, poderia Primo Levi – judeu por tradição e não por religião – encontrar o Paraíso em algum lugar, depois de ter descido até o ponto mais profundo do Inferno? Depois de ter perdido tudo o que um homem pode perder, até mesmo o nome? E aquele número no braço continuaria a queimar, como desde o primeiro dia em que o recebeu, até o resto de sua vida.

---

<sup>93</sup> LEVI, Primo, *La Tregua*, Torino, Einaudi, 1989, p. 157-158. Eram quatro jovens soldados a cavalo, que se aproximavam cautelosos, com a metralhadora no braço, ao longo da estrada que servia de limite para o campo. Quando chegaram à cerca de arame farpado, pararam para olhar, trocando entre si palavras breves e tímidas e lançando olhares de um estranho embaraço para os cadáveres em decomposição, para os barracos destruídos, e para nós, os poucos vivos.

[...] Não saudavam, não sorriam: pareciam oprimidos, pela piedade e por uma confusa hesitação que silenciava suas bocas, e prendia seus olhos àquele cenário funéreo. Era a mesma vergonha por nós bem conhecida, aquela que nos submergia após as seleções e toda a vez que éramos obrigados a assistir ou sujeitar-nos a um ultraje; a vergonha que os alemães não conheceram, aquela que o justo sente diante da culpa cometida por outros, e lhe pesa que exista, que tenha sido introduzida irrevogavelmente no mundo das coisas que existem, e que a sua boa vontade tenha sido nula ou escassa, e que não havia sido válida a defesa. Assim, para nós até mesmo a hora da libertação soou grave e fechada e nos encheu as almas, ao mesmo tempo, de alegria e de um doloroso sentido de pudor, pelo qual queríamos ter lavado as nossas consciências e as nossas memórias das sujeiras que estavam nelas. E de pena, porque sentíamos que isto não iria acontecer, que nunca mais poderia acontecer algo de tão bom e puro que pudesse apagar o nosso passado, e que as marcas da ofensa ficariam em nós para sempre, assim como nas lembranças de quem as havia assistido, e nos lugares onde haviam acontecido, e nos relatos que faríamos do ocorrido. [...] É errado pensar que a justiça humana extinguiria a ofensa do Holocausto. Ela é uma inexaurível fonte de mal: quebra o corpo e a alma dos submersos, apaga-os e os torna vis. Remonta como infâmia sobre os opressores, perpetua-se como ódio nos sobreviventes, e pulula de mil maneiras, contra a própria vontade de todos, como sede de vingança, como desmoroamento moral, como negação, como cansaço, como renúncia.

Assim como continuaria ele a gritar ao mundo a verdade que havia escrito em *Se questo è un uomo*, não conseguindo encontrar resposta para o motivo que o havia ‘obrigado’ a escrever o livro do testemunho.

Quarenta anos mais tarde faz uma re-visitação ao *Lager*: escreve *I sommersi ed i salvati*, seu último livro, no qual retoma o capítulo central de *Se questo è un uomo*, desta vez tecendo considerações sobre o modo de agir dos alemães e daqueles prisioneiros que para sobreviver colocaram-se ao lado destes, tornando-se, assim, algozes tanto quanto eram os alemães.

Mesmo depois deste livro não sentiu que o mundo lhe daria a resposta por ele esperada, pois o mal está dentro do homem. Prova disso são os diferentes acontecimentos que continuaram a marcar este tão conturbado século XX e o início do XXI: a explosão da bomba de Hiroshima, a guerra do Vietnã, do Camboja, do Iraque e outros extermínios.

E Primo Levi, não tendo mais o que dizer para que as grandes tragédias não acontecessem mais, preferiu o silêncio...

### 3.2. O gosto amargo do riso: *La vita è bella*

*Quando la risata sgorga dalla lacrima il cielo si spalanca.*<sup>94</sup> e ... *La vita è bella.*

*La vita é bella* tem seu início cunhado a partir de uma frase que se faz ouvir através de uma voz do campo cinematográfico do filme, que oscila entre a lágrima e o riso e cujas cenas inspiradoras, comoventes e envolventes, evidenciam o vértice da maturidade expressiva do diretor Roberto Benigni:

Questa è una storia semplice, eppure non è facile raccontarla. Come in una favola c'è dolore e come una favola è piena di meraviglia e felicità!<sup>95</sup>

*La vita è bella* é um filme dividido nitidamente em duas partes. A primeira é harmoniosa e leve: uma fábula, uma deliciosa e hilariante comédia realista. A segunda vira bruscamente em direção à tragédia, o tom muda fatalmente e as cores são aquelas escuras e irreais de um pesadelo.

Um dístico que permite ao diretor medir a si mesmo com um filme diluído, também do ponto de vista da câmera, e que parece conter dois filmes muito diferentes entre si, cujo denominador comum é representado pelos apaixonados Dora/Guido. O amor que os une perpassa os empecilhos que marcaram o início do romance e, principalmente, o aprisionamento no campo de concentração nazista.

---

<sup>94</sup> BENIGNI, R. e CERAMI, V. *La vita è bella* (sceneggiatura). Torino: Einaudi Editore, 1998, contracapa. Quando a risada jorra da lágrima o céu se abre completamente.

<sup>95</sup> Voz do narrador: Esta é uma história simples, no entanto não é fácil contá-la. Como em uma fábula há dor e como uma fábula é cheia de maravilhas e felicidade!

Não devemos esquecer que *Tu mi turbi*, o primeiro trabalho dirigido por Benigni, havia permanecido, até então, como um de suas melhores direções, principalmente porque a estrutura em quatro partes, encurtando os tempos e contando histórias diferentes, anula a obrigação de desatar nós muito complexos da dramaturgia.

Isto vale também para as duas almas de *La vita è bella*, no qual se encontram dois diferenciados módulos de direção: à fluidez da primeira parte, se contrapõe uma segunda mais dilacerada e desconexa. Na totalidade, uma prova não despojada de graça, representada pela falta de capacidade do filme de abarcar essas duas partes e de sofrer com saltos rítmicos. No entanto, é importante lembrar seu valor experimental que, pela primeira vez, adere completa e explicitamente a um novo modelo de referência – aquele postulado por Chaplin – que se insere também no percurso do diretor e do ator.

É importante também lembrar que a primeira parte de *La vita è bella* é leve e espirituosa, acentuando, por contraste, a escuridão e as trevas da segunda. Assim como na vida, há alternância entre a dor e a felicidade – diz o próprio Benigni<sup>96</sup> citando as *Ecclesiaste* –, no filme “C’è un (primo) tempo per ridere e un (secondo) tempo per piangere”.

Duas partes que se fazem perceber claramente, por serem divididas drasticamente pelo irromper de um trem dentro de um campo de concentração nazista. Duas partes e duas almas, a cômica e a trágica, capazes de se entrelaçarem e de se relacionarem em virtude da grande capacidade do autor em fazer explodir ora uma ora outra desenrolando o delicado fio da comoção.

---

<sup>96</sup> BORSATTI, Cristina. *Roberto Benigni*. Venezia: Editrice Il Castoro srl, 2001, p. 96. Há um (primeiro) tempo para rir e um (segundo) tempo para chorar.



Uma longa tomada panorâmica da câmera, anterior, nos imerge nos campos toscanos, assim como no universo de Guido, feito de esperanças, alegria e transgressões e, ao mesmo tempo de dificuldades, de perigos e de emboscadas. “Via, via... via! Largo, fate largo...attenzione....”<sup>97</sup> grita de uma Balilla<sup>98</sup> enlouquecida, exibindo-se em muitas involuntárias “saudações romanas”.<sup>99</sup> Para depois parar nas proximidades de um sítio onde encontra Dora (Nicoletta Braschi) – a mulher anjo, mulher fatal e doce demônio, *Madonna* e, principalmente, *principessa* – que entra na vida de Guido para desconcertá-la e dar-lhe novas cores.

Benigni, em seus filmes anteriores, nos havia habituado às entradas das protagonistas femininas nas segundas partes, porém nunca, até então, a “mulher para toda a vida” havia aparecido tão fulminantemente para ficar em cena do primeira ao último enquadramento. Por outro lado, *La vita è bella* é, antes de mais nada, uma grande *love story* a dois, aliás a três, uma história de amor que tem como protagonista um Benigni “mais apaixonado” do que o habitual.

Negli altri film ero un bambino – ha affermato l’attore – nel *Piccolo diavolo* scoprivo addirittura l’organo genitale femminile, in *Jonny Stecchino* e in *Il mostro* ero un ossessionato candido e fuori dal mondo. Qui invece so tutto del mondo e anche dell’amore. Sono un Benigni molto romantico... un Benigni tra Clark Gable e Cary Grant.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> BENIGNI, R. e CERAMI, V. *La vita è bella* (sceneggiatura). Torino: Einaudi Editore, 1998, p. 6 “Saiaam, saiaam... Atenção”

<sup>98</sup> Tipo de automóvel popular fabricada pela FIAT em 1932 e que permaneceu em circulação até os anos 40-50.

<sup>30</sup> Guido gesticula com o braço alto e esticado, à maneira de saudar da época fascista

<sup>100</sup> BORSATTI, Cristina. *Roberto Benigni*. Venezia: Editrice Il Castoro srl, 2001, p. 96. Nos outros filmes eu era uma criança – afirmou o ator –, em *Piccolo diavolo* descobria até mesmo o órgão genital feminino, em *Johnny Stecchino* e em *Il mostro* era um obcecado cômico e fora da realidade. Aqui, ao contrário, sei tudo do mundo e também do amor. Sou um Benigni entre Clark Gable e Cary Grant.

Um momento emocionante de *La vita è bella* é quando a personagem saúda a sua amada: “Buon giorno, principessa!”.<sup>101</sup> Quem exclama esta frase é Guido ao encontrar Dora, literalmente em cima dele, para imediatamente iniciar a enfeitiçá-la com sua elegância e seus truques de clown ilusionista.

O público reencontra o já mencionado Carlitos nesta imagem, em que Guido com habilidade, faz levantar o chapéu com uma bengala “invisível”: um divertido e melancólico clown que se verá às voltas com o amor e com a dor. Sem dúvida alguma, há, neste filme, Chaplin, e tê-lo re-atualizado não é mérito de pouco valor no plano de direção, na iconografia e na fabulação. E há Chaplin na corrida de automóvel, assim como naquelas reiteradas com a bicicleta, na agilidade, na leveza e no impulso do corpo, na habilidade com a qual, ao chegar à cidade, subtrai repetidamente o chapéu do tapeceiro Orestes.

Uma confusão farsesca, similar àquela da chave lançada pela janela por uma ordem, típica de Benigni e Cerami. Toda a primeira metade do filme é pontuada por este mecanismo, não menos que por citações irônicas, que desenvolvem a mesma função, diretamente retiradas de Schopenhauer, como por exemplo, quando Ferruccio diz: “Io sono ciò che voglio... Schopenhauer dice che con la volontà puoi fare tutto”<sup>102</sup>.

*Gag* após *gag*, tudo gira em torno do amor entre Guido e Dora, em um redemoinho de perseguições, desencontros, fugas e trocas de pessoa. Moldura histórica inicial é a cidadezinha de Modena, espelho da pequena Itália fascista do final dos anos trinta, com toda a sua carga de leveza e de banalidade, com os seus teatros e o seu *Grand Hotel*, as suas pracinhas, as suas escolas de elite e suas cândidas professorinhas.

---

<sup>101</sup> BENIGNI, R. e CERAMI, V. *La vita è bella* (sceneggiatura). Torino: Einaudi Editore, 1998, p. 10. “Buon giorno, principessa!”

<sup>102</sup> Idem, p. 30. “Eu sou o que eu quero!... Schopenhauer diz que com a vontade se pode fazer tudo”

A personagem Guido – interpretada pela primeira vez por um Benigni intelectual, contagiado por prestigiosas leituras – é um homem inteligente e vivaz, e, ao mesmo tempo, faminto de pão e de amor, como a maior parte dos que vivem à margem, dos anti-heróis interpretados pelo ator.

A sua leveza, comparada àquela da sua ambientação, choca-se violentamente com os indícios da iminente tragédia: seu tio é, repetidamente, perseguido por ser judeu. Oreste, antes de gritar contra os filhos *Benito* e *Adolfo*, diz a Guido e Ferruccio: “Fate i bravi ragazzi perché questi sono tempi brutti, ma brutti, brutti!”<sup>103</sup>

Guido luta para obter a permissão de abrir sua livraria exatamente por ser de origem judaica. Eventos e declarações, aparentemente sem fortes significados, que Benigni não quer, porém, desvalorizar: não é por acaso, que o ataque inicial sofrido pelo tio de Guido é marcado pelo mesmo tema musical que encontraremos diante dos fornos do *Lager*.

Se, de fato, é verdade que o fascismo é representado simplesmente através de infinitos retratos de Mussolini e pela estupidez dos burocratas, é também verdade que durante toda a primeira metade do filme os nossos olhos são os de Guido, um “animal fundamentalmente apolítico”, um justo às voltas com algo de horrível, de demasiadamente horripilante para que ele possa distinguir os seus contornos e atribuir-lhes o significado que o perseguidor havia lhe dado.

Guido é um antifascista, representação que se evidencia na postura de seu corpo, um corpo capaz de ridicularizar, contradizer até mesmo um simples quadro de Mussolini, ou o seu busto, diante do qual se desenvolve uma das cenas mais “corporalmente” cômicas do filme, como podemos observar na afirmação que Benigni escreve no roteiro de *La vita è bella*:

---

<sup>103</sup> Idem, p. 19. “Sejam bons rapazes porque estes são tempos ruins, ruins mesmo!”

Proprio il mio corpo è antifascista, le mie orecchie, il mio naso, il mio sguardo sono antifascisti.<sup>104</sup>

Na interpretação do seu antifascismo, Guido improvisa uma espécie de *strep-tease* e para demonstrá-lo, dessacraliza o *Manifesto da Raça* que havia acabado de ser promulgado pelo Regime. É quando – em um dos momentos mais hilários do filme –, para rever a amada Dora, ele vai à escola antes do inspetor escolar, investe-se do papel deste e sobre a mesa de professor, decanta a “beleza de seu corpo ariano”:

- Ecco... sono qua, come avete testé sentito... per illustrarvi la superiore bellezza della nostra razza. Sono stato scelto io dagli scienziati italiani per dimostrarvi acciocché voi sappiate quanto la nostra razza è superiore a tutte. In men che nulla balza in piedi sopra la cattedra e si mostra ai bambini in tutta la sua bellezza.

- Perché hanno scelto me? Ma c'è bisogno di spiegarlo, bambini? No, dico... partiamo magari da una cosa che uno dice 'che sarà'... l'orecchio...

E mostra l'orecchio sinistro ai bambini.

- Il... padiglione auricolare sinistro con la campanula pendente finale... cartilagine mobile, piegabile.

Si tira su un pantalone e solleva il ginocchio.

- Bambini...no, dico...

E indica il ginocchio col dito teso.

- Un minuto di attenzione prego...questa si chiama 'piegatura di gamba ariana con movimento circolare del piede italico... caviglia etrusca sustinco romano'... in Belgio se la sognano!<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Idem, p. VIII. O próprio meu corpo é antifascista as minhas orelhas, o meu nariz, o meu olhar são antifascistas.

<sup>105</sup> Idem, p. 51-52. Aqui estou. Como vocês sabem, cheguei há pouco, para ilustrar a vocês a superioridade de nossa raça. Fui justamente escolhido pelos cientistas italianos para demonstrar a vocês o quanto a nossa raça é superior. Pula sobre a cadeira e se mostra em toda sua beleza. “Por que escolheram logo a mim? Há necessidade de dizê-lo? Crianças, comecemos por uma coisa qualquer que seja. A orelha: olhem aqui. Olhem a perfeição desta orelha! Pavilhão auricular esquerdo com lóbulo pendente final. Olhem que coisa! Cartilagem móvel, flexível. [...] Um minuto de atenção, por favor... Esta se chama ‘dobradura de perna ariana com movimento circular do pé itálico...tornozelo etrusco sob canela romana’.... Na Bélgica sonham com uma perna dessa!

Não por acaso o espectador ri, assim como as crianças diante de Guido, em uma dança de campos e contra-campos que sublinham sua habitual simbiose.

Todos riem do busto de Mussolini, do *Manifesto da Raça*, dos homens e das mulheres do Regime; entende-se que o fascismo é o oposto daquele homenzinho, é o oposto de Guido, que na ocasião se apresenta com uma faixa tricolor passada sob o cós das calças – mecanismo secundariamente cômico – primariamente dessacralizador diante das autoridades.

As cenas cômicas que nos fazem rir são interpretadas por um clown, com seu limite, como aquele do seu corpo e de suas vestimentas “fora de lugar, fora de medidas e proporções, fora de forma, ou bastante largas ou muito estreitas, ou muito longas ou muito curtas”<sup>106</sup>. Um clown de corpo aberto, que experimenta o espaço através do contato, que devora e ocupa tudo freneticamente.

Enfim, um clown que se mostra também através da linguagem estranha e fora das regras do bom senso comum, acrobata da palavra e da desordem verbal. Uma máscara que funde as atividades motoras e a emissão de voz em uma oralidade do corpo, através da qual a entonação, o gesto e a mímica preenchem todo e qualquer espaço vazio.

Estas são as características do Benigni conhecido até então, as mesmas do Benigni de *La vita è bella*, apesar de aqui se fazer ele intérprete de uma gestualidade rarefeita e portador do dialeto toscano menos pronunciado. O ator permanece sempre um dos pouquíssimos capazes de evocar a original pulsão do riso, a pulsão das Festas, do Carnaval, a pulsão de rir por rir, que pela sua pureza e simplicidade não pode não provocar no público um antigo e instintivo prazer.

---

<sup>106</sup> CASCETTA, A., (a cura di) *La sfida del corpo sulla scena teatrale*. Milano: Vita e Pensiero, 1983, p. 180.

Tal afirmação encontra sua plena orquestração na cena antológica realizada com Giustino Durano, numa cintilante sala de jantar do Grand Hotel. Guido, aspirante a garçom, sob o olhar do tio *maitre*, recapitula comicamente as regras da profissão:

- Facile! Il pollo si serve intero con il dorso sul piatto.<sup>107</sup>

Então, como em uma cena de teatro, simula um hipotético interlocutor:

- Me lo taglia!

- Prego!

- Prima cosa tengo il pollo fermo con la lama del coltello infilzata sotto l'ala e stacco la coscia. Poi incido la carne lungo la carena dello sterno... Via ali e petto, via la pelle...<sup>108</sup>

As coisas ficam mais difíceis em se tratando de lagostas, mas a repetição é fundamental para que Benigni produza a adesão ao riso:

- Aragosta! [...] Infilzo la pelle sotto l'ala...<sup>109</sup>

Guido se dá conta, então, do absurdo de suas palavras:

- L'aragosta è un crostaceo. Via la crosta... (*esita*) via le antenne!<sup>110</sup>

Continua a falar com seu interlocutor imaginário:

---

<sup>107</sup> BENIGNI, R. e CERAMI, V. *La vita è bella* (sceneggiatura). Torino: Einaudi Editore, 1998, p. 25. Fácil. O frango se serve inteiro com o dorso virado para o prato.

<sup>108</sup> Idem, p. 25 - O senhor poderia cortá-lo para mim? - Pois não! Primeiramente seguro firme o frango com a lâmina enfiada sob a asa e separo a coxa. Depois corto a carne ao longo da carena do esterno: fora asas e peito, fora a pele!

<sup>109</sup> Idem, p. 25. Lagosta! Espeto a pele sob a aza...

<sup>110</sup> Ibidem, p. 25. A lagosta é um crustáceo! Fora a casca do crustáceo... (*esita*) fora as antenas!

- L'aragosta l'abbiamo finita. Però abbiamo il pollo, vuole il pollo? <sup>111</sup>

As palavras são acompanhadas por um esforço físico, por uma mímica exasperada e por uma elasticidade corporal capaz de romper o fluxo do discurso (pensemos na reverência de 180° que faz diante do tio). E enquanto o corpo dá volteios em liberdade, a linguagem é subtraída das mais simples convenções comunicativas, criando por analogia novos vocábulos, graças a originais substituições, como “*Apparecchiamento!*”, palavra que não existe em italiano e que ele usa para dizer “o ato de por a mesa”, ou ainda inserindo uma ou mais palavras alheias dentro das freqüentes listagens de copos, ou até mesmo palavras inexistentes:

- Bicchieri: classico, coppa, coppetta, bricco, bricconcello, sestiere, toro di ponente, balute ... <sup>112</sup>

Na cena descrita, podemos observar o clown em ação, ou melhor, o bufão, que se apodera da voz e do corpo do ator, não menos que de sua alma, consentindo-lhe como já no passado, brincar com a alternância dos papéis sem identificar-se com nenhum deles.

Estamos falando, mais uma vez, do desdobramento, aqui favorecido pela esperteza e pela agilidade mental de Guido, certamente vítima, mas também transgressor e anjo capaz de mentir e de enganar, recorrendo à “magia” e aos truques de um ilusionista.

Inicialmente Guido deixa Dora confusa, aparecendo-lhe toda vez sob vestes diferentes: primeiramente como príncipe, depois como supervisor escolar e ainda como garçom. Surrupia sempre o mesmo chapéu, e, por amor, rapta Dora, levando-a numa crepitante Balilla, que nem sua é.

---

<sup>111</sup> Ibidem, p.26. Não temos mais lagostas. Porém temos frango. O senhor deseja frango?

<sup>112</sup>. Ibidem, p. 26 . [...] Copos: clássico, taça, taça pequena, bule, bule pequeno, *toro di ponente, sestriere, balute...*

É importante frisar que não queremos, neste momento, nos deter na mentira/chave de leitura que sustenta inteiramente a segunda parte do filme, quando já na primeira, o protagonista distribui, de mãos cheias, sua inteligência desnorteante e saltitante, utilizando a mentira e o engano para convencer e realizar os próprios objetivos.

É emblemática, a este propósito, a cena do jantar do verdadeiro supervisor escolar que, chegado de Roma e desejoso de recompor-se, encontra-se diante de um genial garçom que deve a todo o custo empurrar-lhe um salmão muito magro, acompanhado por uma saladinha dietética, antecipando uma indigesta variedade de pratos:

- Allora abbiamo... carne: una bella bistecca pesante, agnello, rognone, fegato fritto impanato... duro... altrimenti pesce. [...] Bene... un bel rombo grasso, baccalá imporchettato intriso, unto al *Grand Marnier*... oppure un salmone magro... [...] il contorno? - Quello che vuole: funghi fritti fritti, patate imburrate al burro di Nancy e crema squamosa. [...] Un'insalatina? Faccio il possibile. Allora: salmone e insalta ha detto e un bicchiere di vino bianco.<sup>113</sup>

Podemos observar que nesta cena há ainda, em Guido “o Justo” um pouco da personagem Giuditta, pequeno diabo do filme homônimo, suspenso no limiar entre o céu e a terra, entre o vôo e o abismo, entre a beatificação e a danação.

O núcleo inovador, ainda que apenas parcialmente completo, é, como acenamos, o redimensionamento da gestualidade, favorecido por uma mais profunda elaboração da

---

<sup>113</sup> Ibidem, p. 44. Então, nós temos... carne! Uma bela bisteca de peso, cordeiro, rim, fígado frito, empanado... duro... ou então peixe! Um peixe viola bem gorduroso, bacalhau mergulhado na gordura, à maneira do Grand Marnier... ou então um salmão magro... [...] Acompanhamento! Aquilo que o senhor quiser: cogumelos muito fritos, ou batatas besuntadas de manteiga Nancy com um creme bem grosso... [...] uma saladinha? Faço o possível. Então, o senhor disse: salmão, salada e um copo de vinho branco.



palavra, que sob o seu significado mais evidente esconde outros significados de feitura bem mais complexa.

**Esta novidade temperada por uma revisitação lingüística, permite a Benigni fugir daquilo que, é, ao mesmo tempo, o seu limite e o seu viés mais explícito de sucesso, e isto é, o sotaque e a ironia toscana e a que imita o modo de falar dos toscanos. Benigni vai contra a corrente e, exatamente o dialeto toscano vai se delineando como o idioma cômico por excelência, eliminando todos os outros, universalizando temas, ambientações e linguagens. A Toscana está aqui menos presente, mesmo na bela praça de Arezzo; igualmente a forma de falar do ator é menos característica e caracterizada.**

No entanto, é notório que as fábulas possuem um caráter essencialmente universal, e *La vita è bella*, amarga quanto possível, é fundamentalmente uma fábula e como tal seus ingredientes são príncipes e princesas, cavalos brancos e monstros terríveis. E, como em uma fábula, deslocamentos surreais se acompanham de condensações fantásticas; e exatamente como se estivessem elaborando uma fábula, Cerami e Benigni não sentiram a necessidade de serem realistas, nem tão pouco documentaristas, sublinhando, ao contrário, a emoção e a moral que nascem da sua fabulação.

Talvez, para que seja apreciada plenamente, *La vita è bella*, deva ser visto e revisto exatamente com esta consciência, isto é, com os olhos e os ouvidos do pequeno Giosué diante de um grande jogo – a partir dos quais os autores nos fazem ver a segunda metade do seu filme –, para depois despertar-nos do “sonho fílmico”, expectadores mais maduros e mais conscientes do que antes.

Chissà se un po' dello sguardo di Giosué riuscirà a penetrare nello spettatore: certe cose che a forza di nominarle si sono a volte un po' consumate, come appunto i campi di concentramento e l'orrore dello sterminio degli ebrei, attraverso questo paradosso, attraverso questo gioco dell'irrealtà, potrebbero tornare a stupire, meravigliare, tornare appunto a sembrare, giustamente, *impossibili*.<sup>114</sup>

A través desta chave de leitura nos colocamos necessariamente do lado de quem justifica e libera o filme – depois de tê-lo apreciado e amado – das acusações de irrealismo, de insensibilidade e de revisionismo histórico, que tanta importância tiveram nas polêmicas que *La vita è bella* suscitou e para as quais obrigatoriamente voltaremos.

Permanecendo no plano da fábula, entenderíamos, talvez, Dora, como sendo uma bela princesa, ainda prisioneira de um encantamento materno. E, ainda, compreenderíamos, talvez, Guido, como sendo um cavalheiro em busca de sorte, livre e disposto a tudo por amor. Entretanto há provas a serem superadas, como a de derrotar o egoísmo materno, enfrentar o rival Rodolfo (noivo de Dora), conseguir fugir do antro do monstro/Lager. E existem as armas com as quais Guido deve combater, utilizando a fantasia, a alegria, a inteligência e o amor. Há, até mesmos um belíssimo cavalo branco – aqui tingido de verde pelo ódio, pelo racismo e pela estupidez – que encerra a fábula da primeira parte do filme para abrir a segunda, que mostra a realidade de vida do casal e do pequeno Giosué, com seus conflitos e suas dificuldades a serem superados.

A respeito disso escreve o próprio Benigni:

Un film fantastico, quasi di fantascienza, una favola in cui non c'è più niente di reale, di neo-realista, di realismo. Non bisogna cercare niente di tutto questo in *La vita è bella*... Ci interessava di più raccontare l'emozione che

---

<sup>114</sup> Ibidem, p. X. Talvez um pouco do olhar de Giosué conseguirá penetrar no espectador: certas coisas que de tanto falar, às vezes, se desgastam, como exatamente aconteceu com os campos de concentração e o horror do extermínio dos hebreus, através deste paradoxo, através desta brincadeira da não realidade, poderiam voltar a causar espanto, maravilha, voltar então a parecer, justamente, impossíveis.

vive una famiglia divisa traumaticamente in due piuttosto che i dettagli della follia del nazismo. E poi chi l'ha detto che sono orrori solo del nazismo? [...] Chi ci assicura che non potrebbero ripetersi di nuovo, e persino da noi, se non stiamo attenti, se non ci rendiamo immuni da questa follia, anche ridendone, di un riso liberatorio? [...] Bastano degli accenni per far sentire che nell'aria c'è un orco, come nei racconti che ci facevano paura da bambini.<sup>115</sup>

**No filme o monstro (o *Lager* e, conseqüentemente, o genocídio dos judeus) é perceptível no ar, até o momento em que se torna palpável sobre a terra, em um piscar de olhos, através de um salto temporal de cinco anos, quando Guido, Dora e Giosué, se vêem face a face com ele.**

**O protagonista é fundamentalmente um homem livre de preconceitos e substancialmente apolítico, para quem o fato de ser de raça judia é irrelevante, até o momento em que isto lhe é imposto, fazendo os acontecimentos serem ainda mais atrozes. São os anos da Segunda Guerra Mundial e o absurdo das leis raciais contra os judeus recai também sobre Guido e sua família.**

**Os risos que as cenas promovem vêm acompanhados por uma grande mágoa na alma, como na cena em que Guido se vê obrigado a defender o seu pequeno filho do significado dos escritos difamantes que revestem as lojas e os locais públicos de Arezzo.**

**Giosué, movido pela curiosidade, pergunta, encurralando, pela primeira vez diante de nossos olhos, ao seu pai. E é exatamente neste instante que inicia o jogo, a cumplicidade e a mentira do pai:**

---

<sup>115</sup> Idem, p. VII. [...] um filme fantástico, quase de ficção, uma fábula na qual não há nada de real, de neo-realista, de realismo. Não precisa procurar nada disso em *La vita è bella*. Interessava-nos mais contar a emoção que vive uma família do que os detalhes da loucura do nazismo. E também que disse que são horrores só do nazismo? [...] Quem nos assegura que não poderiam se repetir, e até em nosso país, se não prestarmos atenção, se não nos tornarmos imunes desta loucura, até rindo dela, de um riso liberatório? [...] Bastam alguns indícios para deixar sentir que no ar há um monstro, como havia nas fábulas que nos causavam medo quando crianças.

- Perché gli ebrei e i cani non possono entrare, babbo?  
- Eh, gli ebrei e i cani non ce li vogliono. Ognuno fa quello che gli pare! C'è un negozio là, un ferramenta... loro non fanno entrare gli spagnoli e i cavalli. E coso... il farmacista, proprio ieri io stavo con un amico... un cinese che c'ha un canguro: - No, qui cinesi e canguri non possono entrare!, gli sono antipatici.<sup>116</sup>

O expectador ri dessa cena, porque reconhece em Guido/Benigni, enquanto clown, uma vítima inocente, ou seja, um bode expiatório, que com seu sacrifício, contribuiu para trazer de volta a felicidade do pequeno Giosué, que em um mundo revolvido pelos horrores, ganha o tão almejado tanque de guerra.

O olhar de Benigni é o inocente das crianças, mas ao seu lado, há, pela primeira vez, também, aquele de um menino do qual Guido/Benigni é pai para todas as horas. Uma figura paterna perfeita no exercício das próprias funções, um pai/diretor modelo para o qual a pedagogia deve necessariamente basear-se no jogo, que em breve se tornará o único antídoto para combater as brutalidades e os dramas do mundo, se transforma em um pai corajoso que não ensina, mas acompanha o filho ao longo dos caminhos da descoberta.

*Dirigere un bambino è come dirigere un cipresso, come dirigere una scarica di chicchi di grandine che scendono giù e sbattono dappertutto; [...] dice le cose come pare a lui, si distrae continuamente, però è attentissimo se io sbaglio.*<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> Ibidem, p. 103. - Por quê os cães e os judeus não podem entrar, papai? - Eles não querem aqui os judeus e os cães. Cada um faz aquilo que lhe convém. Ali tem uma loja de ferragens... lá, por exemplo, não deixam entrar os espanhóis e os cavalos. E, o farmacêutico, ontem mesmo eu estava com um amigo, um chinês que tem um canguro; ele diz: pode-se entrar? Não, aqui chineses e cangurus não podem entrar. Ihes são antipáticos. O que se pode fazer!.

<sup>117</sup> Ibidem, p. X. Dirigir uma criança é como dirigir um cipreste, como dirigir uma enxurrada de pedrinhas de gelo que descem e caem por todos os lados; [...] diz as coisas como lhe parecem, se distrai continuamente, porém, é muito atento quando quem erra sou eu

Abruptamente, Benigni nos conduz à escuridão mais profunda, com alguns destaques e poucos enquadramentos essenciais: a imagem da casa em total desordem, um primeiro plano de Dora, belíssimo, exaustivo e portador de terríveis presságios, e, então, o interior de um caminhão de deportados e o brilho de um trem numa viagem em direção à morte.

“Mi faccia salire su quel treno”,<sup>118</sup> exclama com extraordinária coragem e firmeza a mulher e mãe disposta a renunciar à própria liberdade e à própria salvação; uma Dora extraordinariamente determinada e convincente, capaz de se impor diante da seca recusa de um oficial alemão, de parar um trem de deportados judeus e de subir no mesmo. A alquimia desta cena é garantida pela sua voz, pela sua doçura, que parece não ser deste mundo, e pela impostação teatral de Nicoletta Braschi.

Uma Braschi musa, da qual em todos seus filmes Benigni exalta, com as palavras e com as imagens, sua irresistível beleza, que se insere perfeitamente dentro desta fábula moral de conotados anti-realistas. Ao seu lado, filme após filme, os impulsos sentimentais de Benigni se fazem sempre menos sexuais e nos parece que Stefano Masi tenha descrito perspicazmente o amor entre Guido e Dora, definindo-o “un amore in cui il sesso è un’erezione del cuore”.<sup>119</sup>

Enquanto se voa nas asas das músicas de Nicola Piovani, é para Dora que Guido dirige o olhar em um primeiro, aliás, um primeiríssimo plano, que passa através das grades do trem. Um primeiro plano, que paralisa a cena, não menos que a sucessiva e longuíssima panorâmica anterior que acompanha, diante de nossos olhos, o trem até o interior da *Lager*.

---

<sup>118</sup> Ibidem, p.122. Faça-me subir naquele trem!

<sup>119</sup> MASI, Stefano. *Roberto Benigni*, Roma: Gremese Editore, 1999, p. 62. [...] um amore em que o sexo é uma ereção do coração.

Ao espectador desorientado por esta repentina evolução cênica, não resta que se agarrar à poltrona e esperar. A partir deste momento, Benigni nos presenteia, de mãos cheias, com todas as gradações da emoção. A muito custo detemos as lágrimas e dificilmente o riso; estrangulados, um e outro, na garganta diante do pudor de rir de um drama, com a vontade de exorcizá-lo através de uma risada libertadora.

O *Lager* é um edifício tétrico, obscuro, um pouco fábrica e um pouco prisão, um *Lager* ideal, como o definiu Benigni, completamente reinventado para representar todos os campos de concentração do mundo, de qualquer época.

Sem precipitar-se na farsa, Benigni e Donati realizam uma cenografia capaz de nos fazer permanecer nos arredores da fábula e, ao mesmo tempo, de nos fazer perceber a presença dos horrores atrozes que ali estão acontecendo. Esses não são descritos em detalhes, mas são evocados, sugeridos por sentir neles a dor além do arrepio. A tragédia e a morte são mantidas fora da cena: a máquina de filmagem não mostra nunca o extermínio e as torturas dos deportados. Barrados, diante daquilo que do *Lager* não se vê, os olhos do público se põem à altura daqueles de Giosuè: a nós e a ele não é permitido olhar, com a diferença que nós, aquele horror, o carregamos em nosso interior. Mas é unicamente a inocência e a despreocupação de Giosuè que Benigni/Guido quer preservar e para fazê-lo inventa, dia após dia, um extraordinário jogo em que se acumulam pontos, ensinando-lhe, com uma linguagem à altura de uma criança, que tudo aquilo que vêem faz parte de um extraordinário jogo coletivo.

[...] le mostruosità non si vedono, il campo di concentramento non è identificabile con uno preciso di quelli veri, ma corrisponde al nostro immaginario, all'orrore che tutti portiamo ormai dentro. La violenza non

viene negata, i mostri ci sono e ci sono le camere a gas, ma rimangono ai margini della scena. Sullo schermo c'è un padre con un figlioletto.<sup>120</sup>

O horror da *Lager* é tão monstruoso e incompreensível que para Guido não é impossível ocultá-lo, nem muito menos fazê-lo parecer fingido. O cômico e o trágico se encontram e se unem, indissolúvelmente, também através do uso da hipérbole. Esta é uma eficaz técnica do gênero cômico, que consiste em uma exageração da realidade até conduzi-la ao absurdo.

Esta dinâmica é explicitada em dos mais dilacerantes diálogos entre pai e filho, quando um assustadíssimo Giosué, diz:

- Un uomo s'è messo a piangere e ha detto che con noi ci fanno i bottoni e il sapone. [...] Ci bruciano nel forno! [...]  
- Giosué! Ci sei cascato un'altra volta. [...] Il forno a legna l'avevo sentito ma il forno a uomo mai, eh! Oh, è finita la legna, passami l'avvocato! Oh, ma non brucia quest'avvocato, è proprio verde eh!<sup>121</sup>

Esta é a hipérbole que, de fato, apresenta todo o absurdo dos campos de concentração, e Giosuè continua a acreditar nas palavras do pai. Porém aqueles fatos são reais, tão reais de serem capazes de superar a mais fervida das fantasias. Assim é que se ri e se chora: se ri porque, se os acontecimentos não fossem verdadeiros, seriam tão incríveis que resultariam até mesmo divertidos.

---

<sup>120</sup> BENIGNI, R. e CERAMI, V. *La vita è bella* (sceneggiatura). Torino: Einaudi Editore, 1998, p. IX. [...] as monstruosidades não se vêem, o campo de concentração não é identificável com um daqueles verdadeiros, mas corresponde ao nosso imaginário, ao horror que todos agora levamos dentro de nós. A violência não é negada, pois há mortos e há câmeras de gás, mas estas permanecem às margens das cenas. Na tela há um pai com um filho pequeno.

<sup>121</sup> Idem, p. 159. Um homem que chorava disse que de nós eles fazem os botões e o sabão. [...] Nos queimam todinhos no forno. [...] Giosuè, você caiu de novo na armadilha. [...] Já tinha ouvido falar de forno a lenha, mas de forno a homem, nunca. Alguém diz: Oh, acabou a lenha, me passe o advogado... Oh, mas este advogado não queima, está verde.

Algumas cenas depois Benigni, antes de se deparar com a única imagem de morte desfocada e nebulosa em uma imagem azul empoeirada, exclamará: “Bravo dormi, va... fa un bel sogno. Forse è tutto un sogno per davvero. Si sta sognando, Giosué...”.<sup>122</sup>

É esta uma imagem que está tão intimamente ligada aos arquétipos do sonho e do jogo quanto às dinâmicas do binômio realidade/aparência.

Em torno desta inversão da realidade é construída a cena destinada a tornar-se uma das mais célebres do filme: quando Guido oferece-se para traduzir as instruções de um oficial alemão, imitando até seus gestos e entonações. Na realidade finge traduzir as palavras do oficial (até porque não as entende), e aproveita para dar instruções ao filho sobre como se comportar para poder ganhar... mil pontos e vencer o tanque de guerra:

Comincia il gioco...chi c'è c'è, chi non c'è non c'è! Si vince a mille punti... il primo classificato vince un carro armato vero...[...] Beato lui! [...] Ogni giorno vi daremo la classifica generale...lá da quell'altoparlante che sta fuori! All'ultimo classificato attaccheremo un cartello con su scritto asino'... qui nella schiena! [...] Noi facciamo la parte di quelli cattivi cattivi che urlano. Quelli che hanno paura perdono punti! [...] In ter casi si perdono tutti i punti. Li perdono ... uno: quelli che si mettono a piangere. Due: quelli che vogliono vedere la mamma. Tre: quelli che hanno fame e vogliono la merendina. (*forte*) Scordatevela!<sup>123</sup>

Aqui também o público ri muito da saída genial de Benigni: com esta “tradução simultânea”, ele consegue demonstrar que:

---

<sup>122</sup> Ibidem, p. 175. Bravo! Durma... Tenha um sonho bonito. Talvez seja tudo um sonho verdadeiro. Estamos sonhando, Giosué

<sup>123</sup> Ibidem, p. 131. Começa o jogo. Quem está, está, quem não está, não está. Vence quem fizer 1.000 pontos, o primeiro classificado ganha um carro blindado de verdade! Sorte dele! A cada dia lhes daremos a classificação geral por aquele auto-falante lá; ao último classificado será colado um cartaz com a escrita “burro”, aqui nas costas. Fazemos o papel dos maus, dos muito maus que gritam. Quem tiver medo perderá pontos. Em três casos se perdem todos os pontos Perdem: um, aqueles que começarem a chorar; dois, aqueles que querem ver a mamãe; três, aqueles que querem o lanchinho. Esqueçam-no!...



[...] guerra e gioco non sono affatto, come pure si potrebbe pensare, attività fra loro opposte, né che esse si svolgano in maniera del tutto sregolata, rispettivamente come espressioni ‘libere’ dell’aggressività o della fantasia creativa. Al contrario, l’una e l’altro condividono il carattere di procedure sottoposte a regole ben precise, tali per cui è almeno di principio possibile tradurre l’una nel linguaggio dell’altro, senza violarne minimamente la logica, né alterarne sostanzialmente il significato.<sup>124</sup>

Com esta sua atitude, Guido tenta, mais uma vez, evitar que a guerra seja entendida por Giosuè como uma terrível explosão de irracionalidade, muito menos como uma necessidade humana inelutável.

O uso do sorriso para preservar uma criança do horror, para que no futuro ela possa continuar a pensar que a vida é bela, é uma idéia digna de Chaplin, pela seriedade do cômico, pela indivisível complementaridade de comicidade e tragédia.

O modelo ao qual Benigni se reporta é Chaplin e ele o declara explicitamente na apresentação do roteiro do filme:

Ma pensate a Charlot, il piú grande clown del mondo, che storie si è inventato? In una sta per uccidere un bambino che si trova in mezzo alla spazzatura, ma poi se ne innamora. In un’altra si finge un gran signore con una ragazza cieca, riesce a farla guarire e lei, riacquistata la vista, si innamora di un altro, di uno piú bello di lui; nel *Grande dittatore*, non c’è bisogno di spiegazioni, il protagonista è un deportato ebreo, sosia di Hitler. E poi c’è quel tipo, Monsieur Verdoux che uccide tutte le sue mogli e alla fine viene impiccato. Sì, Charlot era un clown e se si guarda un clown da vicino si prende una paura tremenda.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> CURI, C., *Lo schermo del pensiero. Cinema e Filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 113. [...] guerra e jogo não são absolutamente, como até mesmo se poderia pensar, atividades opostas entre elas, nem que elas se desenvolvam de maneira totalmente desregada, respectivamente como expressões ‘livres’ da agressividade ou da fantasia criativa. Ao contrário, uma e outro compartilham o caráter de procedimentos sujeitos a regras bem precisas, tais pelo qual é, ao menos a princípio, possível traduzir uma na linguagem da outra, sem violar minimamente sua lógica, nem alterar substancialmente seu significado.

<sup>125</sup> BENIGNI, R. e CERAMI, V. *La vita è bella* (sceneggiatura). Torino: Einaudi Editore, 1998, p. VI. Mas pensem em Carlitos, o maior clown do mundo, que estórias inventou? Em uma está para matar um menino que se encontra no meio do lixo, mas depois se apaixonou por ele. Em uma outra finge ser um grande senhor com uma jovem cega: consegue fazê-la curar, e ela, readquirida a visão, se apaixonou por um outro, por um mais bonito que ele; em o *Grande Dittatore*, não há necessidade de explicações, o protagonista é um deportado judeu sócia de Hitler. E há também aquele tipo, Monsieur Verdoux, que mata todas as suas esposas

A risada de um clown é assustadora: é uma risada que vem de longe. Mérito de Cerami ter transformado, cada vez mais, Benigni em um moderno Chaplin, que por um lado trabalha sobre as *gags* e por outro conta com a emoção que nasce do conteúdo. Cerami cava nos vieses, não totalmente escondidos, do ator; encontra ali algo de patético, uma sublime maldade e um caráter universal que são os traços mais radicalmente próximos de Chaplin. Coloca-os dentro de uma história que tem o fôlego de *Il Grande Dittatore*, e o resultado é transbordante de poesia. Então Benigni é um moderno Chaplin melancólico e consumido, que, ao encontrar um megafone, o vira para que o som saia de uma janela permitindo que Dora ouça as doces notas de *Barcarola*. Há um fundo trágico também em Benigni, que podemos reencontrar na repentina melancolia do rosto, no insinuar continuamente a morte, em seu descontentamento social e existencial.

O Benigni cômico lê a seu modo a loucura do nazismo, assim como o havia feito Chaplin, quando havia interpretado um barbeiro judeu, travestido de Hynkel, e confundido com ele, ao proclamar no palco o seu grande discurso para o mundo, explicita verbalmente os absurdos e as atrocidades deixadas fora do olhar da câmera de *La vita è bella*; declara, a plena voz, o significado profundo do martírio de Guido:

A quelli che possono intendermi io dico: nonperate. L'infelicità che è piombata su di noi non è che il risultato di un appetito feroce, dell'amarezza di uomini che temono la via del progresso umano. L'odio degli uomini passerà e i dittatori periranno, e il potere che essi hanno usurpato ritornerà al popolo. E fino a quando gli uomini sapranno morire la libertà non potrà soccombere...<sup>126</sup>

---

e no fim acaba enforcado. Sim, Carlitos era um clown e si se olha um clown de perto se sente um medo tremendo.

<sup>126</sup> CHAPLIN, C, Il discordo del dittatore, in *Il grande dittatore*. Filme cômico dirigido e interpretado, por C. Chaplin. Usa, 1940. Aos que podem me entender eu digo: não se desesperem. A infelicidade que desabou sobre nós nada mais é que o resultado de um apetite feroz, da amargura de homens que temem o percurso do

E há muito de Carlitos nas corridas de bicicleta e de automóvel, no encontro amoroso com Dora sob a mesa do *Grand Hotel*, na imobilidade do rosto apaixonado de Guido imerso na platéia de um teatro, enquanto assiste o espetáculo *I Racconti di Hoffmann*, e se perde nas doces notas de *Barcarola*.

Ela, Dora, está presente mesmo quando não está fisicamente em cena: é o motor da ação, o desejo forte que permite a Guido atravessar a tragédia. Para ela, e naturalmente para seu filho, Guido se inventa, dia após dia. Através do alto-falante do campo envia à mulher uma mensagem de amor, aliviando-a das angústias: com as notas de *Belle nuit* de Offenbach reacende em sua alma a esperança e a confiança. O amor e a coragem para Benigni são quase sinônimos, e sobre os quais, certa vez, disse que, quem não é corajoso não se apaixona nunca.

Há, no filme de Benigni, uma leveza capaz de olhar a realidade de frente e de devolvê-la, ao seu espectador, filtrada através da candura e da fábula; com a mesma leveza, tece severos julgamentos a respeito do mundo, da história e de nossa sociedade. O mal existe, porém, não se vê; e mesmo quando aparece na tela é sublimado mediante a figura retórica. Entre todas, a sinédoque, assume os contornos do médico nazista Lessing, personificação da loucura daquele inferno, cuja mania pelas adivinhações é inquietante, insensata e irracional: é arrebatadora ao ponto de impedir-lhe de ver o horror que o circunda. A este propósito, Umberto Curi, salienta bem o significado da capacidade de Guido de resolver os enigmas, uma capacidade que em outros tempos era atribuída aos ‘heróis culturais’ e diz:

---

progresso humano. O ódio dos homens passará e os ditadores perecerão e o poder que eles usurparam retornará ao povo. E, enquanto os homens souberem morrer, a liberdade não poderá sucumbir!

Anche Guido come Edipo e Salomone, pur non sapendo nulla, è in grado di risolvere gli enigmi più difficili. La sua *extra-vaganza* altro non è che la manifestazione di un'abilità che lo rende comunque "altro" rispetto alla moltitudine di coloro che lo circondano.<sup>127</sup>

O fato de Guido não responder ao último enigma, a ele proposto pelo médico alemão, o conduz à morte, segundo a fórmula clássica da viagem do herói, da qual Guido percorre as principais etapas que heróis clássicos haviam percorrido. Vítima inocente, o herói se imola à salvação de seus queridos. O esquema mítico é lido, agora, em chave cômica, mérito de não pouco relevo, pois o seu sacrifício final, entendido sob esta ótica, o faz um redentor que exorciza o holocausto coletivo através do individual.

Em *La vita è bella*, a inocência de Giosuè é salva, a promessa que o pai lhe havia feito é, de qualquer forma, mantida, e ao pequeno não resta que gritar a alegria da vitória do jogo. E nós, expectadores, explodimos pela comoção, na beleza da cena, ao ouvirmos Giosuè, que vibrando de felicidade, abraça a sua reencontrada mãe e grita:

Mamma! Abbiamo vinto! Mille punti! Da schiantare dal ridere. Primi! Si torna a casa col carro armato... abbiamo vinto!<sup>128</sup>

E, repetimos aqui as palavras do autor, ao se reportar às Sagradas Escrituras, "Quando la risata sgorga dalle lacrime si spalanca il cuore."<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> CURI, C. *Lo schermo del pensiero. Cinema e Filosofia*. Milano: Raffaello Cortina Edit., 2000, p. 111. Guido, assim como Édipo e Salomão, mesmo não sabendo nada, é capaz de resolver os enigmas mais difíceis. A sua extravagância nada mais é que a manifestação de uma habilidade que, de qualquer forma, o torna 'outro' em relação à multidão daqueles que lhe estão em volta."

<sup>128</sup> BENIGNI, R. e CERAMI, V. *La vita è bella* (sceneggiatura). Torino: Einaudi Editore, 1998, p. 189. "Mama! Vencemos! Mil pontos! É para explodir de tanto rir. Primeiros! Voltamos para casa com o tanque de guerra ... vencemos!"<sup>128</sup>

<sup>129</sup> BENIGNI, R. e CERAMI, V. *La vita è bella* (sceneggiatura). Torino: Einaudi Editore, 1998, contracapa. "Quando a risada jorra das lágrimas o céu se abre".

*La vita è bella* é um daqueles raros filmes que venceu tudo aquilo que podia vencer: três prêmios Oscar *in primis*, como melhor filme estrangeiro, para o melhor ator – Roberto Benigni – e pela melhor trilha sonora. Seria longa demais a lista dos reconhecimentos internacionais obtidos por este filme para propô-la aqui.

A mesma coisa pode-se dizer quanto às críticas e às polêmicas que *La vita è bella* foi capaz de suscitar. Certo é que, sem querer entrar no debate, algumas considerações são praticamente obrigatórias, porque as polêmicas jornalístico-culturais foram muito intensas, como não acontecia há tempos.

Este filme “escândalo” de Benigni sofreu várias acusações, entre as quais de dessacralização, de fazer uma re-visitação torpe, ao negar o Holocausto. Ao mesmo tempo, recebeu a acolhida mais calorosa no Festival de Jerusalém e o reconhecimento incondicional por parte das comunidades culturais judaicas de todo o mundo.

Além das polêmicas e dos consensos, o filme, sem dúvida nenhuma, fez explodir Benigni no mundo artístico internacional. Ele foi motivo de vários artigos que o trataram como um verdadeiro fenômeno cinematográfico.

Benigni arriscou muito, violou um tabu, através da beleza inserida na originalidade, que o viés cômico lhe permitiu enfrentar um argumento tão grave e forte para a humanidade. Gritou em voz alta, a despeito dos horrores, a despeito de tudo, que “... siamo condannati poeticamente ad amare la vita per forza: perché la vita è bella”.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Idem, pg. XI. “... estamos condenados poeticamente a amar forçosamente a vida: porque a vida é bela”.

### 3.3. O encontro da literatura e do cinema com a morte

O encontro da literatura e do cinema com a morte pode ser constatado em inúmeras passagens dos textos em análise, como é o caso de Benigni, na apresentação do roteiro de *La vita è bella*, ao recordar-se de Trotski e de Primo Levi. O primeiro, na expectativa de ser cumprida sua condenação à morte, diz que a vida é bela e digna de ser vivida, o segundo, ao afirmar, em *Se questo è un uomo*, que era uma pena deixar-se submergir, pois, apesar de tudo, “a vida é bela”.

Perché la vita è bella, e anche nell'orrore c'è il germe della speranza, c'è qualcosa che resiste a tutto, a ogni distruzione. Mi viene in mente Trotski, e tutto quello che ha subito: chiuso in un bunker a Città del Messico aspettava i sicari di Stalin, eppure, guardando la moglie nel giardino, scriveva che, malgrado tutto, la vita è bella, degna di essere vissuta.<sup>131</sup>

Primo Levi, no horror do *Lager*, quando tudo parecia estar acabado, surpreende o seu leitor ao ter um vislumbre de *esperança*, *esperança* de que ainda os homens pudessem se salvar:

Io pensavo che la vita fuori era bella, e sarebbe ancora stata bella, e sarebbe stato veramente un peccato lasciarsi sommergere adesso.<sup>132</sup>

Benigni reforça esta esperança com o final que dá ao filme. A morte do protagonista Guido acontece sem que seu filho Giosuè se dê conta da tragédia que lhe

---

<sup>131</sup> BENIGNI, Roberto e CERAMI Vincenzo. *La vita è bella*. Torino, Einaudi, 1998 p. VI. Porque a vida é bela, e também no horror há o germe da esperança, há algo que resiste a tudo, a qualquer destruição. Vem-me à mente Trotski, e tudo o que sofreu: fechado num “bunker” na Cidade do México, aguardava os sicários de Stalin; no entanto, olhando a esposa no jardim, escrevia que, apesar de tudo, a vida é bela, digna de ser vivida.

<sup>132</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1989. p. 146. Eu pensava que a vida lá fora era bela, e ainda seria bela, e teria sido realmente um pecado deixar-se submergir, logo agora.

rouba o pai. No exato momento de sua morte pelos alemães, surge como por mágica um tanque de guerra americano, o prêmio do jogo, que lhe havia sido prometido pelo pai. Com o reencontro da mãe a felicidade do pequeno Giosué é completa, apesar da ausência do pai, que o havia protegido dos horrores do *Lager*.

O enredo, aparentemente cômico que Benigni idealizou para o seu filme, e o título que lhe deu, nos fazem pensar em comédia. Porém, se retornarmos às convencionais definições dadas usualmente à comédia e à tragédia, nos parece que *La vita è bella* deva ser considerada uma tragédia. Ao contrário *Se questo è un uomo*, apesar de ter narrado um fato da história do homem do séc. XX, e de ser uma estória que fala de tristeza, de horror, de morte, enfim, de tragédia para muitos judeus, podemos considerá-la comédia. De fato Primo Levi, o escritor-testemunha desta história triste, saiu do campo de extermínio vivo, enquanto Guido, que nos mostrou a vida no *Lager* como um jogo, não conseguiu sair vivo de lá.

A leitura do livro *Se questo è un uomo* e do filme *La vita è bella* nos faz refletir sobre as características mais elementares da tragédia e da comédia.

Cada gênero literário representa um domínio particular da experiência humana, oferecendo uma determinada perspectiva sobre o mundo e sobre o homem: a tragédia e a comédia, por exemplo, ocupam-se de elementos e problemas muito divergentes dentro da existência humana. Por outro lado, cada gênero representa o homem e o mundo através de uma técnica e de uma estilística próprias, intimamente conjugadas com a respectiva visão do mundo.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> STAIGER, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid: Rialp, 1966, p. 22. In *Teoria da literatura*, de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Coimbra: Tipografia Guerra, 1974, p. 222.

Segundo os ensinamentos antigos, a tragédia era um acontecimento que iniciava bem e terminava mal, geralmente com a morte das principais personagens. E a comédia, ao contrário, era algo que trazia o riso, a alegria, a felicidade e terminava bem.

A tragédia de hoje não é mais entendida como aquela que se recitava no palco, mantendo a distância entre a cena e a vida, entre o espaço teatral e o espaço real, porque o mundo contemporâneo a cancela como fato exemplar, mítico, fixado uma vez por todas, redimensionando-a para a realidade do cotidiano, com violência e crueldade, como a soma dos fatos e dos gestos não mais simbolicamente recitados, mas efetivamente acontecidos.

Diante da tragédia sem tamanho da história contemporânea, Sófocles e todo o trágico da tradição são privados do espaço, desaparecem, não podem mais, de modo algum, ser recitados.

Il tragico moderno dei campi di concentramento è qualcosa che cancella definitivamente ogni possibilità di riproposta e di recitazione della tragedia antica, di ogni forma di tragedia del passato.<sup>134</sup>

Não há espaço, no mundo dominado pela violência, para qualquer gesto que signifique a recusa àquela violência, porque cada presença individual, cada afirmação de humanidade, sempre foi tornada impossível e a sobrevivência no sistema – traçada para a duração de si mesma e sem nenhum outro fim ou razão – representa o único significado e valor, à custa da prevaricação e da violência a serem exercitadas sobre os outros.

---

<sup>134</sup> SQUAROTTI, Giorgio Bárberi. Le tragedie del '900 italiano. In *Le sorti del tragico*, Ravenna: Longo Editore, 1978, p. 133. O trágico moderno dos campos de concentração, é algo que cancela definitivamente toda e qualquer possibilidade de propor novamente ou de recitar a tragédia antiga ou qualquer outra forma de tragédia do passado.



A enormidade de qualquer delito está sempre muito aquém da dimensão do sistema nazista, para que possa suscitar reações de remorso ou de rebelião, a serem testemunhadas com a própria morte.

Na tragédia do mundo contemporâneo, o diretor da ação é o senhor absoluto dos corpos e das almas, como o era o comandante do campo de concentração nazista, cujo objetivo era a eliminação dos judeus.

A verdadeira tragicidade é, então, o nazismo, é o campo de concentração, é a destruição do indivíduo no evento coletivo, na utilização do sistema; é a morte decidida de forma impessoal, devido a uma obscura e imotivada escolha do sistema, para o qual não há explicação entre a possibilidade de vida ou de morte. Esta é uma tragédia que não admite mais a palavra, mas somente o fato real, brutal.

O trágico está na vitória da desumanidade, do sistema de violência, que, por sua natureza não pode ser traduzido em discurso: é uma realidade que não admite liberdade de escolhas, nem mesmo para quem assume o papel da testemunha, que chega a se sentir culpado, durante o resto de toda sua vida, por ter sobrevivido, assim como aconteceu com Primo Levi.

O trágico como descrição, poesia e rítmica está morto diante do trágico como ação, e a culpa e a punição individual são anuladas na obediência ao sistema. No embate com a realidade mais atroz de nossa história, como é a perseguição racial, o exemplo trágico se dissolve. Fora disso, só há a morte ou a contemplação desesperada de um mundo, contagiado a tal ponto pelo nazismo, que o horror como mito, tornou-se a concreta realidade diária.

O horror dos campos de extermínio reside, ainda, no fato de que neles culminou e se concluiu o trágico da violência, por ter contaminado as vítimas deixando que se tornassem cúmplices dos algozes nazistas.

Nel *Lager*, dove l'uomo è solo e la lotta per la vita si riduce al suo meccanismo primordiale, la legge iniqua è apertamente in vigore, è riconosciuta da tutti. Con gli adatti, con gli individui forti e astuti, i capi stessi mantengono volentieri contatti, talora quasi camerateschi, perché sperano di poterne trarre forse più tardi qualche utilità.<sup>135</sup>

Tais considerações nos levam ao questionamento sobre como e quando algo é considerado realmente trágico ou cômico. O escritor Primo Levi, em vários momentos de *Se questo è un uomo*, se refere, ética e lingüisticamente a Dante, mentor ideal na terrível viagem descrita no capítulo *Sul fondo*, dentro l'*anus mundi*, como nos mostra Belpoliti:

Pur trattando una delle vicende più tragiche della storia del XX secolo, l'opera di Levi si presenta, sotto il profilo letterario, come una *commedia*, nel senso attribuito a questo termine da Dante.<sup>136</sup>

O livro de Levi, apesar de apresentar páginas soturnas – evocando, várias vezes, os temas da tragédia clássica –, contém o elemento cômico, como acontece em *Il viaggio*, quando aparece aos deportados um soldado alemão, que lhes pede dinheiro e relógios:

Accende una pila tascabile, e invece di gridare “Guai a voi, anime prave” ci domanda cortesemente ad uno ad uno, in tedesco e in lingua franca, se abbiamo danaro od orologi da cedergli: tanto dopo non ci servono più. Non

---

<sup>135</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Giulio Einaudi, s.p.a, 1989, p. 80. No *Lager*, onde o homem está sozinho e a luta pela vida se reduz ao seu mecanismo primordial, a lei é iníqua e abertamente em vigor, e é reconhecida por todos. Com os aptos, com os indivíduos fortes e astutos, mesmo os chefes mantêm com prazer contatos, às vezes amigáveis, porque esperam que, mais tarde, lhes possam ser úteis.

<sup>136</sup> BELPOLITI, Marco: *Primo Levi - di Marco Belpoliti*. Milano: Edizioni Bruno Mondadori, 1998, p. 47-48. Apesar de tratar de uma das vicissitudes mais trágicas da história do século XX, a obra de Levi se apresenta, sob o perfil literário, como uma comédia, no sentido atribuído a este termo por Dante.”

è un comando, non è regolamento questo: si vede bene che è una piccola iniziativa privata del nostro caronte. La cosa suscita in noi collera e riso e uno strano sollievo.<sup>137</sup>

Na escritura de Levi – ao menos naquela de *Se questo è un uomo* – não podemos identificar a tragédia no sentido clássico do termo, porque não há nele o sentido de culpa necessário para que haja a tragédia entendida como gênero literário: ele nega a idéia de uma culpa, e nunca fala da inocência das vítimas.

E este livro não pode nem ser definido do gênero dramático, partindo do princípio que na idéia medieval de drama o sofrimento das vítimas – os mártires – tem um sentido de expiação, que será compensada com a beatificação eterna. Levi recusa a idéia de tratar os deportados como santos, mártires ou heróis: as suas mortes não são nunca gloriosas.

Come ha mostrato Giorgio Agamben riguardo alla *Commedia* dantesca (Agamben, 1996) con la scelta di questo titolo, che avrà un'importanza decisiva nella tradizione italiana, Dante avanza un'idea di riscatto morale totalmente anti-tragica; per il Poeta esiste una scissione comica tra la natura umana (che, secondo l'insegnamento teologico cristiano, è innocente) e la persona (che, al contrario, è colpevole): se la “tragedia appare come la colpevolezza del giusto, la commedia come la giustificazione del colpevole”.<sup>138</sup>

Nosso questionamento é a respeito do que é para Levi a “natureza humana”: uma condição imperfeita, pois todos descobrem, mais ou menos cedo em suas vidas, que a

---

<sup>137</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Giulio Einaudi, s.p.a, 1989, p. 18. Acende uma lanterna de bolso, e ao invés de grita: ‘Ai de vocês, almas perversas’, nos pergunta cortesmente, a um por um, em alemão e em língua franca, se temos dinheiro ou relógios para lhe ceder: tanto depois não nos serviriam mais. Não é uma ordem, este não é um regulamento: vê-se bem que é uma pequena iniciativa particular de nosso Caronte. A coisa suscita em nós raiva e riso e um estranho alívio.

<sup>138</sup> BELPOLITI, Marco: *Primo Levi - di Marco Belpoliti*. Milano: Edizioni Bruno Mondadori, 1998, p. 49. Como demonstrou Giorgio Agamben, referindo-se à Comédia de Dante (Agamben, 1996), com a escolha deste título, que terá uma importância decisiva na tradição italiana, Dante lança mão de uma idéia de resgate moral totalmente ante-trágica; para o Poeta existe uma cisão comica entre a natureza humana (que, segundo o ensinamento teológico cristão, é inocente) e a pessoa (que, ao contrário, é culpada): se “a tragédia aparece como a culpa do justo, a comédia como ajustificação do culpado”.

felicidade perfeita não é alcançável. Poucos, porém, se atêm ao fato contrário, isto é, sobre a consideração oposta: uma infelicidade perfeita. E o problema que ele evoca é aquele da incomensurabilidade. Podemos dizer, então, que *Se questo è un uomo* é o livro da *Commedia umana*.

A indefinição que marca o final das duas obras examinadas sem que tenhamos condições de distinguir o que é de fato comédia e tragédia, leva-nos a um componente comum: a música. Uma tentativa a mais no entendimento dos dois textos.

A respeito da música muitos foram os pensadores que se pronunciaram – às vezes discordando entre si – para, então, cada um dar sua própria definição. Entre eles podemos citar Nietzsche, filósofo nascido “das entranhas da música”, como ele mesmo disse em determinada ocasião. Atribuía ele grande importância à música para o pensamento e para a vida, que explicita na frase: “A vida sem a música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio”.<sup>139</sup>

Rosa Maria Dias<sup>140</sup>, estudiosa da obra de Nietzsche, examina a relação do filósofo com a música, ao mesmo tempo, que estuda suas interfaces com a tragédia:

[...] analisa os precursores da tragédia: a canção popular a poesia lírica. Identifica nessas manifestações artísticas o mesmo mecanismo que dá origem à tragédia: a música, gerando as imagens e as palavras, e a linguagem, procurando imitar a música. Na canção popular, a melodia é o espelho musical do mundo, as estrofes produzem uma profusão de imagens e as palavras procuram imitar a música.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> NIETZSCHE, “Cartas a Peter Gast”, Nice: 15 de janeiro de 1988. in: *Nietzsche e a música*, de Rosa Maria Dias. São Paulo: Discurso Editorial & Editora UNIJUÍ, 2005, p. 9.

<sup>140</sup> DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial & Editora UNIJUÍ, 2005.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 11.

A estudiosa afirma que, segundo Nietzsche, se a canção popular é a união de música e palavra, então a tragédia grega nasceu da música.<sup>142</sup> A tragédia era representada pelo ator – o herói, o mito – que declarava o fato em cena, fato este já vislumbrado pelo coro, fazendo acontecer a união de música e palavra: a música tinha a função de exteriorizar as imagens, em quanto as palavras transpunham tais imagens em sons.

Ainda na opinião da estudiosa, o mais importante da filosofia de Nietzsche<sup>143</sup> sobre a relação da tragédia/música, é o desenvolvimento dos aspectos dionisíacos<sup>144</sup> e apolíneos<sup>145</sup> na arte grega, considerados como impulsos antagônicos, como duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa. Esta produz as artes da imagem, a escultura, a pintura e parte da poesia, e a potência emocional, que encontra sua voz na linguagem musical. Cada um desses impulsos se manifesta na vida do homem através do sonho e da embriaguez, que se opõem, e como o apolíneo e o dionisíaco, são condições necessárias para que a arte se produza.

A música, o mito, a imagem e as palavras, juntos, permitem ao espectador alegrar-se com o aniquilamento do herói, pois, através dele, pode experimentar o estado de identificação com a natureza e pressentir que “a vida no fundo das coisas, a despeito de toda a mudança dos fenômenos, é indestrutivelmente poderosa e alegre”.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> Idem, p. 11.

<sup>143</sup> Idem, 11

<sup>144</sup> Ibidem, p. 26. Dionísio è o deus do caos, da desmesura, das disformidade da terra e da noite criadora do som, é o deus da música, a arte universal, mãe de todas as artes. Nascido da fome e da dor, perseguido e dilacerado pelos deus hostis, Dionísio renasce a cada primavera, e espalha a alegria.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 25. Apolo é o nome grego para a faculdade de sonhar; é o princípio de luz, que faz surgir o mundo a partir do caos originário; é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra. [...] Modelando o movimento de todo elemento vital, imprimindo para cada um a cadência – a forma do tempo – ele impõe ao devir uma lei, uma medida. Apolo é também o deus da serenidade, que, tendo superado o terror instintivo em face da vida, domina-a com um olhar lúcido e sereno.

<sup>146</sup> NIETZSCHE, “O nascimento da tragédia”, in: *Nietzsche e a música*, de Rosa Maria Dias. São Paulo: Discurso Editorial & Editora UNIJUÍ, 2005, p. 62

Reencontramos nestas palavras todos os itens que compõem o filme de Benigni, e que fizeram com que o espectador, ainda comovido pela morte de Guido, sorrisse com a felicidade do menino Giosué, como representação da vida que continua:

Lei (Dora) se lo mangia con gli occhi, la nuca nell'erba fresca. Lo solleva con le braccia. E lui ride.<sup>147</sup>

Sempre segundo Rosa Maria Dias,<sup>148</sup> Nietzsche diz que a tragédia não é somente uma nova forma de arte ou um novo capítulo na história da arte. Ela tem a função de transformar o sentimento de desgosto, causado pelo horror e absurdo da existencial, numa força capaz de tornar a vida possível e digna de ser vivida, pois toda verdadeira tragédia traz uma “consolação metafísica”.

Como confirmação dos que dissemos a respeito da ligação da música na tragédia e na comédia, nos parece oportuno mostrá-lo com alguns exemplos:

O primeiro fala de uma entrevista feita por Lucio Brunelli, em 9 de março de 1998 – intitulada *La vita è proprio bella*, com Benigni e o Cardeal Arcebispo de Firenze, Silvano Piovanelli – onde há um momento em que o Arcebispo diz a Benigni:

PIOVANELLI: Questo sentimento di dolore che ha sentito per la morte del protagonista, non ha forse un nome, la speranza? È tutto basato su una speranza da realizzare. E mi ha colpito perché è avvenuto in un luogo senza speranza. In un *Lager*. La speranza contro ogni speranza, come dice la Bibbia. Ed è quello che i giovani vogliono.

BENIGNI: [...] Il rapporto fra queste due persone e il fatto della speranza è proprio nell'inno del film. È dalla leggerezza di questa virtù, la speranza, che parte tutto. Non solo. È quasi facile far credere a un

---

<sup>147</sup> BENIGNI, Roberto e CERAMI Vincenzo. *La vita è bella*. Torino: Einaudi, 1998, p. 189. Ela (Dora) o come com os olhos, a nuca na erva a fresca. O levanta com os braços. E ele ri.

<sup>148</sup> DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial & Editora UNIJUÍ, 2005, p. 68.

bambino che è un gioco, quando si arriva a dei paradossi abnormi come quello dei campi di concentramento. Uno dice: non può essere vero. Addirittura quando si legge Primo Levi, quando racconta che li portavano fuori ignudi scheletrici per fare l'appello, improvvisamente suonavano *Rosamunda*, e lui stesso dice: - E ci guardavamo l'un l'altro dicendo: ma non sarà che viene fuori uno con uno sghignazzo che dice: ma era tutto uno scherzo, come se fosse una grossa presa in giro, teutonica, una beffa. E così nel film. È un gioco a cui il bambino deve credere per forza: come si fa a fare bottoni, dei saponi.... Non ci crederei neppure io se non sapessi che è storicamente vero”.<sup>149</sup>

É possível verificar, na entrevista, que Benigni, ao falar dos enormes paradoxos dos campos de concentração nazistas, recorre a um trecho do livro de Primo Levi, no qual o escritor descreve o final do “primeiro longuíssimo dia de ante inferno”, quando os prisioneiros são alinhados num largo à espera de algo. E eis que:

Una fanfara incomincia a suonare, accanto alla porta del campo: suona *Rosamunda*, la ben nota canzonetta sentimentale, e questo ci appare talmente strano che ci guardiamo l'un l'altro sogghignando; nasce in noi un'ombra di sollievo, forse tutte queste cerimonie non costituiscono che una colossale buffonata di gusto teutonico. Ma la fanfara, finita *Rosamunda*, continua a suonare altre marce, una dopo l'altra, ed ecco apparire i drappelli dei nostri compagni, che ritornano dal lavoro. [...] camminano con un'andatura strana, innaturale, dura, come fantocci rigidi fatti solo di ossa: ma camminano seguendo scrupolosamente il tempo della fanfara.<sup>150</sup>

---

6 BRUNELLI, Lucio. *La vita è proprio bella*. In: Revista *30giorni*. pg. 74-75. PIOVANELLI: - Este sentimento de dor que sentiu pela morte do protagonista, não tem talvez um nome, a esperança? E me impressionou porque aconteceu num lugar onde não há esperança. Num Lager. A esperança contra qualquer esperança, como diz a Bíblia. E é o que os jovens querem.

BENIGNI: [...] A relação entre estas duas pessoas e o fato de haver esperança é exatamente o hino do filme. É da leveza desta virtude, a esperança, que tudo começa. Não somente. É quase fácil fazer crer a uma criança de que se trata de um jogo, quando se chega a paradoxos enormes como aquele dos campos de concentração. Uma pessoa diz: não pode ser verdade. Até mesmo quando se lê Primo Levi, contando que os levavam para fora, todos nus, esqueléticos, para fazerem a chamada, e de repente tocavam *Rosamunda*, e ele mesmo diz: 'E nos olhávamos uns aos outros dizendo: mas será que agora vem um deles com uma gargalhada e diz: mas era tudo uma brincadeira', como se fosse uma grande zombaria, uma brincadeira.' É assim no filme. É um jogo em que o menino deve crer a todo custo: como se faz para fazer botões e sabão... Eu não acreditaria se não soubesse que é historicamente verdade.

<sup>150</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1989, p. 25-26. Uma fanfara começa a tocar, ao lado da porta do campo: toca *Rosamunda*, a bem conhecida canção sentimental, e isto nos aparece tão absurdo que nos olhamos uns aos outros rindo; nasce em nós uma sombra de alívio, talvez todo este cerimonial não seja que uma colossal palhaçada de gosto teutônico. Ma a fanfara, terminada *Rosamunda*, continua a tocar outras marchinhas, uma depois da outra, e eis que aparecem os pelotões de

Em outra fase de sua vida Levi era responsável por um programa radiofônico, no qual convidados percorriam sobre uma seleção de músicas previamente escolhidas e eis que essa transmissão é interrompida pela inesperada entrada de *Rosamunda*. Essa música tem o poder de arrastá-lo para a fase infernal de sua vida: o campo de concentração de Auschwitz.

Questa polca è nota in tutto il mondo come *Rosamunda*, vedo però sulla copertina del disco che il suo titolo ufficiale è un altro. È *La polca del barile di birra*, senza che io capisca bene cosa c'entri il testo italiano, per lo meno sarà tradotto male, e per me è importante, è importante per due motivi almeno: quando sono stato deportato ad *Auschwitz*, lo sbarco in questo universo spaventoso e ignoto del *Lager* è stato accompagnato da marce, da motivetti musicali suonati dall'orchestra di *Auschwitz*. Non sapevamo allora che l'orchestra suonava tutte le mattine e tutte le sere, quanto partivano e ritornavano le squadre del lavoro. E quindi era del tutto incomprensibile come su questo scenario tragico, un tramonto sanguigno, il gelo di un paese per noi sconosciuto, gli ordini urlati in lingue che non sapevano che lingue fossero, erano ordini urlati in polacco o in tedesco da caserma, fosse accompagnato, fra gli altri, da questo motivo, *Rosamunda*, che a noi era noto; in Italia lo si cantava, era una canzone da balera, lo si ballava; ed era veramente un effetto, quello che si chiama estraneamento, di alienazione: il non capire più, non capire perché l'ingresso, il varcare le porte degli Inferi fosse accompagnato da un ballabile. Poi, nei giorni seguenti, ci siamo accorti che la cosa era molto meno misteriosa di quanto apparisse; se non tutte le mattine, ma sovente, questo *Rosamunda* veniva alternato con altri canti, altre canzoni militari, ma non tutte militari, che accompagnavano questa sinistra cerimonia delle squadre di fantasmi che zoppicando si avviavano al lavoro al mattino e zoppicando di più ancora tornavano dal lavoro alla sera<sup>151</sup>.

---

nossos companheiros, que voltam do trabalho. Caminham alinhados em cinco: caminham com um andar estranho, não natural, duro, como fantoches rígidos, feitos somente de ossos: mas caminham seguindo escrupulosamente o tempo da fanfarra.

<sup>151</sup> BELPOLITI, Marco (a cura di). *Primo Levi, Conversazioni ed interviste-1963-1987*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1997. Esta polca é conhecida em todo mundo como *Rosamunda*; vejo, porém, na capa do disco, que o seu título oficial é outro. É *A polca do barril de chopa*, sem que eu entenda bem o que quer dizer o texto italiano, talvez seja mal traduzido, e para mim é muito importante: é importante pelo menos por duas razões: quando eu fui deportado para Auschwitz a chegada naquele universo espantoso e desconhecido do *Lager* foi acompanhada por marchas militares e marchinhas tocadas pela orquestra de Auschwitz. Não sabíamos, então, que a orquestra as tocava todas as manhãs e todas as noites, quando partiam e retornavam os grupos de trabalho. E então era completamente incompreensível naquele cenário trágico, o pôr-do-sol sangrento, o gelo de um país para nós desconhecido, as ordens gritadas em línguas que nem sabíamos quais fossem. Eram ordens gritadas em polonês ou em alemão de quartel e talvez por isso *Rosamunda* fosse por nós



A arte em favor da vida é a chave do pensamento de Nietzsche. A arte transfigura o homem, mas só a tragédia explicita a fé na eternidade da vida: “Somente a partir do espírito da música entendemos a alegria diante do aniquilamento do indivíduo.”<sup>152</sup>

No trecho acima, que fala do efeito da música sobre os prisioneiros do *Lager*, Levi – como faz na maior parte do livro – se limita a relatar, sem fazer nenhum comentário sobre a função que essa tinha no campo. Mas, no quarto capítulo, o que descreve a vida dentro da enfermaria (*Ka-Be*), o escritor faz toda uma reflexão do porquê da música no campo: é o ritmo que anestesia a dor e substitui a vontade suprimida. É a voz do *Lager*. A última coisa que dele esquecerão. E *Lager* não se pode esquecer. Não o farão nem eles, nem nós.

[...] si sente lontano, fuori dalle finestre, nell'aria buia, la banda che incomincia a suonare: sono i compagni sani che escono inquadrati al lavoro. Dal Ka-Be la musica non si sente bene. [...] marce e canzoni popolari care a ogni tedesco. Esse giacciono incise nelle nostre menti, saranno l'ultima cosa del *Lager* che dimenticheremo: sono la voce del *Lager*, l'espressione sensibile della sua follia geometrica, della risoluzione di annullarci prima come uomini per ucciderci poi lentamente.

Quando questa musica suona, noi sappiamo che i compagni, fuori nella nebbia, partono in marcia come automi; le loro anime sono morte e la musica li sospinge [...] e si sostituisce alla loro volontà. Non c'è più volontà [...] I tedeschi sono riusciti a questo. Sono diecimila, e sono una sola grigia macchina; sono esattamente determinati; non pensano e non vogliono, camminano.

Alla marcia di uscita e di entrata non mancano mai le SS. Chi potrebbe negare loro il diritto di assistere a questa coreografia da loro voluta, alla danza degli uomini spenti, squadra dopo squadra, via nella nebbia, verso la nebbia? quale prova più concreta della loro vittoria? [...] questo uscire e

---

conhecida. Na Itália se cantava: era uma canção de gafieira. Dançava-se e causava um grande efeito, aquele que estranhamente se chama de alienação: o não entender mais, isto é, não entender por que engessar, passar pelas portas do Inferno fosse acompanhado por uma canção que se podia dançar. Depois de alguns dias percebemos que a coisa era muito menos misteriosa de quanto parecia; não todas as manhãs, mas freqüentemente, esse *Rosamunda* era alternado com outros cantos, outras canções militares, mas nem todas militares, que acompanhavam aquela sinistra cerimônia dos grupos de fantasmas, que, pela manhã, mancando, se encaminhavam para o trabalho e, à noite, mancando mais ainda, voltavam do trabalho.

<sup>152</sup> NIETZSCHE, “O nascimento da tragédia”, p. 17, in: *Nietzsche e a música*, de Rosa Maria Dias. São Paulo: Discurso Editorial & Editora UNIJUÍ, 2005, p. 63.

rientrare dal lavoro, l'ipnosi del ritmo interminabile, che uccide il pensiero e attutisce il dolore [...] Ma bisognava uscire dall'incantamento, sentire la musica dal di fuori, come accadeva in Ka-Be e come ora la ripensiamo, dopo la liberazione e la rinascita, senza obbedirvi, senza subirla, per capire che cosa era; per capire per quale meditata ragione i tedeschi avevano creato questo rito mostruoso, e perché, oggi ancora, quando la memoria ci restituisce qualcuna di quelle innocenti canzoni, il sangue ci si ferma nelle vene, e siamo consci che essere ritornati da Auschwitz non è stata piccola ventura.<sup>153</sup>

Em outros momentos, a música e o canto, adquirem tons de melancolia, ou de infelicidade, de uma melancolia e de uma infelicidade resignadas, como diz o autor nos pequenos trechos a seguir:

[...] l'ingegner Kardos [...] canta una interminabile rapsodia yiddisch, sempre la stessa, in quartine rimate, di una melanconia rassegnata e penetrante (o forse tale la ricordo perché allora ed in quel luogo l'ho udita?); dalle poche parole che capisco, dev'essere una canzone da lui stesso composta, dove ha racchiuso tutta la vita del *Lager*, nei piú minuti particolari.<sup>154</sup>

Queste ragazze cantano, come cantano tutte le ragazze di tutti i laboratori del mondo, e questo ci rende profondamente infelici. Discorrono fra loro:

---

<sup>153</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1989, p. 45. [...] se ouve ao longe, de fora das janelas, no dia ainda escuro, a banda que começa a tocar: são os companheiros saudáveis que saem enquadrados para o trabalho. Da Ka-Be (enfermaria) a musica não se ouve bem [...] marchinhas e canções populares caras a todos os alemães. Elas ficam incisivas em nossas mentes, serão a última coisa do *Lager* que esqueceremos: são a voz do *Lager*, a expressão sensível de sua loucura geométrica, da resolução de outros de nos anular primeiramente como homens para nos matar lentamente. Quando esta música toca, nós sabemos que os companheiros, lá fora na neblina, partem em marcha como autômatos; suas almas estão mortas e a música os impele [...] e se substitui às suas vontades. [...] Não há mais vontade [...] Os alemães conseguiram isso. São dez mil, e são uma só máquina cinza; são completamente determinados; não pensam e não querem, caminham. Às marchas de saída e de entrada não faltam nunca os SS. Quem poderia negar-lhes o direito de assistir a esta coreografia por eles desejada, à dança dos homens apagados, grupo após grupo, de volta da neblina e em direção à neblina? Qual prova mais concreta de sua vitória? [...] este sair e voltar do trabalho, a hipnose do ritmo interminável, que mata o pensamento e atenua a dor; [...] Mas precisava sair do encantamento, ouvir a música do lado de fora, como acontecia na Ka-Be e como agora a recordamos, depois da libertação e do renascimento, sem obedecer-lhe, sem sofrer-la, para entender o que era; para entender por qual meditado motivo os alemães haviam criado este ritual monstruoso, e porque, ainda hoje, quando a memória nos devolve alguma daquelas inocentes canções, o sangue pára em nossas veias, e somos conscientes que ter voltado de Auschwitz não foi pouca sorte.

<sup>154</sup> Idem, p. 52. [...] o engenheiro Kardos [...] canta uma interminável rapsódia yiddisch, sempre a mesma, em quadras rimadas, de uma melancolia resignada e penetrante (ou talvez assim a lembre porque naquela época e naquele lugar a ouvi?); das poucas palavras que entendo, deve ser uma canção por ele mesmo escrita, onde incluiu toda a vida do *Lager*, nos mínimos detalhes.

parlano del tesseramento, dei loro fidanzati, delle loro case, delle feste prossime...<sup>155</sup>

Estas palavras, mais uma vez, nos remetem a Nietzsche<sup>156</sup>, quando diz que a música, por ser uma linguagem universal, é entendida por todos e toca imediatamente o coração.

Benigni também se serve da música como complemento para várias cenas românticas de *La vita è bella*. A trilha sonora do filme, na interpretação do maestro Piovani, é um dos pontos de destaque do filme, capaz de levá-lo a ser indicado ao Oscar de melhor trilha sonora. As notas que se ouvem são como uma introdução a um bolero e permanecem de forma persistente durante todo o filme.

É notável a repetida homenagem a Offenbach que aqui aparece na obra dos *Racconti di Hoffmann* com *Belle nuit d'Amour*, marcando importantes momentos do amor de Dora e Guido e funcionando como *Leitmotiv* do filme.

As belíssimas cenas do quarto ato dos *Racconti di Hoffmann*, fazem voar os dois jovens apaixonados (ainda não declarados) até Veneza, onde uma gôndola, levada por um demônio, desliza nas águas noturnas da *laguna*: ali há dois jovens, Giulietta e Niclauss que cantam a belíssima *Barcarola*. A beleza da música não impede, porém, que se perceba um clima psico-melancólico, que nem as bonitas cenas conseguiram esconder.

È iniziato il quarto atto dei *Racconti di Hoffmann*. La scena è Venezia notturna. Sull'acqua argentata dalla luna galleggia una gondola che trasporta Giulietta e Niclauss. Stanno cantando la struggente aria *Belle nuit d'amour*.

---

<sup>155</sup> Ibidem, p. 127. Estas moças cantam, como cantam todas as moças de todos os laboratórios do mundo, e isto nos deixa profundamente infelizes. Conversam entre elas: falam do racionamento, de seus namorados, de suas casas, das festas próximas...

<sup>156</sup> NIETZSCHE, “O nascimento da tragédia”, p. 17, in: *Nietzsche e a música*, de Rosa Maria Dias. São Paulo: Discurso Editorial & Editora UNIJUÍ, 2005.

In un palchetto del primo ordine, acceso dai riflettori del palcoscenico, si staglia il viso assorto di Dora tutta compresa nel fascino di quel canto.<sup>157</sup>

As cenas, e principalmente a música, embalam o encantamento que se Edésia entre Dora e Guido, antecipando o momento em que, ainda naquela mesma noite, este – através de pequenas artimanhas – consegue ficar um bom tempo perto da amada e lhe faz uma declaração de amor bastante engraçada, além de ousada:

[...] Che ho una voglia di fare all'amore con lei, che non si può immaginare. Non una volta sola, tante volte... ma questo non glielo dirò mai... soprattutto a lei. Mi dovrebbero torturare per farmelo dire.<sup>158</sup>

E como Dora não entende, ele repete:

[...] Che ho una voglia di fare all'amore con lei, ma tante volte. Ma a lei non glielo dirò mai, solo se fossi scemo glielo direi che farei all'amore anche qui, ora, davanti a casa sua per tutta la vita.<sup>159</sup>

Pensamos que deve haver uma razão para que Benigni tenha escolhido a música belíssima e melancólica de uma Opera fantástica de Offenbach, que muito se parece com a estrutura do filme, assim como o caráter do próprio Offenbach lembra muito o de nosso Benigni.

*La vita è bella*, como já dissemos, apresenta uma primeira parte alegre e leve – como as *Operette* de Offenbach – em que Guido se serve de seus encantamentos para

---

<sup>157</sup> BENIGNI, Roberto e CERAMI Vincenzo. *La vita è bella*. Torino: Einaudi, 1998 p 53. Começa o quarto ato dos *Contos de Hoffmann*. A cena é a Veneza noturna. Sobre a água prateada pela lua flutua uma gôndola que transporta Giulietta e Niclauss. Estão cantando a pungente aria *Belle nuit d'amour*.

Em um balcão nobre, iluminado pelos reflectores do palco, se sobressai o rosto extasiado de Dora, toda absorvida pelo fascínio daquele canto.

<sup>158</sup> Idem, p. 72. [...] Que tenho uma vontade de fazer o amor com a senhora que nem se pode imaginar. Não uma só vez, muitas vezes... mas isto não o direi nunca ... principalmente à senhora. Teriam que me torturar para me fazer dizer isto.

<sup>159</sup> Ibidem, p. 72. [...] Que tenho uma vontade de fazer amor com a senhora, mas muitas vezes. Mas à senhora isto não diria nunca, somente se fosse um bobo lhe diria que faria amor até aqui mesmo, agora, em frente à sua casa, para toda a vida.

conquistar a bela Dora, assim como Giulietta é seduzida pelos poderes mágicos de Dapertutto.

Mas, apesar da leveza das músicas, há, em toda a obra, a tragicidade da morte de Offenbach, criando um clima velado de desventura que prenuncia a morte. A beleza das músicas não impede que se perceba nestas um clima marcadamente melancólico.

E se percebe, também, que no filme *sdrammatico*, termo utilizado pelo cineasta para definir sua obra, há um ar inexplicável do trágico – justificado pelas cenas veladamente cruentas, em que se desenvolve a segunda parte – que, de fato, se conclui com a morte de Guido.

Bastano degli accenni per far sentire che nell'aria c'è un orco, come nei racconti che ci facevano paura da bambini.<sup>160</sup>

As considerações sobre a presença da música tanto no livro quanto no filme permitiram verificar ser esta uma das estratégias discursivas que aproximam o trabalho dos dois artistas, uma vez que ambos utilizam a música como elemento de integração entre as palavras e as imagens.

Em *Se questo è un uomo*, Primo Levi mantém um discurso que descreve o horror e a tristeza, sentimentos evidenciados por marchinhas e marchas militares. Esses ritmos, além de servirem para abafar o exaustivo ritmo do trabalho executado, encobrem seu barulho e os alucinantes gritos das pessoas incineradas.

E em *La vita è bella*, até na primeira parte, que se apresenta leve e alegre, as músicas que acompanham as bonitas cenas de amor entre Guido e Dora – quando a

---

<sup>160</sup> Ibidem, VII. Bastam alguns indícios para nos fazer sentir que no ar há um monstro, como nos contos que, de crianças, nos faziam medo.

tragédia do holocausto dos judeus ainda estava apenas no ar, como algo difícil de acreditar que poderia acontecer – são bonitas, mas tristes, querendo antecipar, talvez, a tristeza dos momentos que virão. E depois, as mesmas bonitas músicas embalarão os momentos de saudade e de angústia por um futuro que se lhes apresenta obscuro e incerto.

E terminamos aqui com as palavras de Benigni, que na *Presentazione* de *La vita è bella*, diz:

E perché, direte voi, far ridere di una cosa tanto tragica, del massimo orrore del secolo? Ma perché questa è una storia *sdrammatica*, un film *sdrammatico*. [...] Ridere ci salva, vedere l'altro lato delle cose, il lato surreale e divertente, o riuscire a immaginarlo, ci aiuta a non essere spezzati, trascinati via come fruscelli, a resistere per riuscire a passare la notte, anche quando appare lunga lunga.”<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Ibidem, p. VI. E por que, vocês diriam, fazer rir de uma coisa tão trágica, do maior horror do século? Porque esta é uma estória *sdrammatica* (não dramática), um filme *sdrammatico* (não dramático). Porque a vida è bela. [...] Rir nos salva, ver o outro lado das coisas, o lado surreal e divertida, ou conseguir imaginá-lo, nos ajuda a não ser quebrados, arrastados como gravetos, a resistir para conseguir passar a noite, até quando esta parece muito longa.

#### 4. CONCLUSÃO

O estudo sobre o resgate da memória nos campos de concentração nazi-fascista na Itália, temática comum às obras de Primo Levi e Roberto Benigni, objetivou buscar identidades e diferenças, no que se refere à *mimesis* recriadora do real, ou seja, à estratégia poética de representação simbólica do real, desenvolvida pelos dois autores.

Apresentamos, ao longo dos capítulos, o cotejo biográfico dos autores, evidenciando suas diferenças de estilo no exame do tema dos campos de concentração. Tais diferenças foram abordadas para a descrição de suas personalidades. Segundo testemunhos indicados na bibliografia, o escritor Primo Levi é tímido, sisudo, introvertido; o cineasta Roberto Benigni, ao contrário, é hilário, alegre, extrovertido. O elemento que os une foi delineado através da temática identitária inicial entre Benigni e Levi, ou seja, o tema do sacrifício de judeus, em suas respectivas obras.

Os dois autores – dentre os mais expressivos do cruzamento entre os séculos XX e XXI, inscrevem-se entre aqueles que despertam vivo interesse para os pesquisadores da saga humana, devido ao tratamento que atribuíram ao *topos* das grandes tragédias que marcaram de forte indelével o ser humano.

Os dois artistas italianos, de origem judaica, narraram de forma magistral o drama do holocausto semita, memória que se mantém viva até os dias de hoje, embora tenha ocorrido há mais de 50 anos.

A história recente da humanidade comprova que a dolorosa lição da violência contra os judeus, hoje, se repete com outras etnias que continuam a sofrer os desmandos e os horrores que vitimaram mais de seis milhões de pessoas nos campos de concentração.

Na perspectiva de examinar o drama dos campos de concentração, nosso trabalho encaminhou-se para a reflexão sobre a tipologia das linguagens utilizadas nas obras citadas, buscando a aproximação da técnica usada na narrativa de Primo Levi e no filme de Roberto Benigni.

Nosso interesse em investigar o filme *La vita è bella* – que, como já dissemos configura-se como a obra maior do cineasta – baseou-se no fato de que Benigni, até o presente momento, apresentar-se como o único a abordar o tema dos campos de concentração nazista de forma bastante inovadora, sensivelmente criativa, dissolvendo numerosos elementos poéticos na retórica do humor. Tal recurso assinalou a intenção do cineasta em mostrar, de forma atenuada, todas as barbáries vividas pelos judeus na Segunda Guerra Mundial.

A opção pelo livro *Se questo è un uomo*, do escritor Primo Levi, deveu-se à temática da obra, determinada pela memória, numa Itália intensamente marcada – em todos os sentidos – pelos dois maiores confrontos bélicos universais.

Primo Levi, motivado por sua experiência pessoal inesquecível ocorrida em 1944, sentiu-se impelido a contar de que forma se entrelaçaram vida e morte no *Lager* de Auschwitz. Daquela viagem o autor/personagem conseguiu salvar-se, sem nunca, porém, conseguir extirpá-la da memória.

Nosso estudo a respeito de *Se questo è un uomo* assinalou a dificuldade que a crítica literária italiana tem em classificar esse livro, na tentativa de localizá-lo dentro da complexidade dos movimentos literários do século XX, derivada, sobretudo, do formato peculiar do romance. Isso porque segundo o olhar da crítica, a obra encerra parte de todas as variantes do estilo dos gêneros narrativos que fazem parte do instrumental literário.

Essa mesma particularidade foi passível de ser observada no filme de Benigni, pois este não conta, direta e realisticamente, os horrores dos campos de concentração. Os recursos narrativos utilizados pelo cineasta mostram-se inovadores, ao reler as dramáticas condições de vida do campo de concentração através dos ingênuos e puros olhos do menino Giosué, narrador-personagem onisciente.

Ainda, em nosso esforço investigatório, discursamos sobre a forma utilizada pelo cineasta para demonstrar o lado bárbaro do ser humano, representado por um discurso híbrido, tecido de esperança e de fantasia, veladas/desveladas ao longo das cenas e das entrelinhas do filme. Benigni ao inserir a fantasia dentro desse mundo dominado,



tradicionalmente representado sob o prisma do horror e da tristeza, conseguiu sobrepor a imaginação ao sentido comum de outras películas com semelhante perfil.

Apesar de estar falando do martírio de judeus, Benigni produz uma obra capaz de deslocar o olhar do espectador do ponto de vista do senso comum, distanciando-se assim de outras produções que também tematizaram os campos de concentração nazistas.

A estratégia utilizada por Primo Levi, em seu livro, mostrou-se, igualmente, criativa, pois representa uma literatura provocadora, repleta de reflexões – na mesma proporção do filme de Benigni – sobre o contexto cultural italiano do século XX.

Nesse sentido, consideramos oportuno lembrar que os dados historiográficos concernentes a esse período bélico, cenografia do texto de Levi, não diminuem sua importância literária, definindo-se, inclusive, como o grande divisor de águas, que coloca à margem da literatura as demais publicações de outros ex-deportados que se dedicaram ao tema. Sem dúvida, o estímulo que levou Levi a se manifestar foi da mesma ordem que instigou os demais testemunhos da vida e da morte nos campos de concentração, mas, apesar de tratarem do mesmo enfrentado por Primo Levi, não obtiveram a mesma repercussão no campo literário, por estarem mais próximos de normas específicas do social, do político e do moral do que dos códigos literários.

A observação das proximidades entre as duas obras italianas, a narrativa e o filme, foi o fio condutor que motivou o nosso interesse por pesquisar a temática dos campos de concentração nazistas, alvo de nossa investigação nos demais capítulos da Tese, quando tivemos oportunidade de comprovar que em ambos os casos, houve a coincidência de olhares indagadores e engajados, propiciando a visão de um quadro elucidativo das discussões crítico-teóricas a respeito das mudanças sociais e político-ideológicas ocorridas, na Itália, ao longo do século XX.

A tarefa investigatória que constitui esse capítulo e os demais fundamentou-se nos juízos críticos de Cesare Cases, Cesare Segre, Pier Vincenzo Mengaldo, Ernesto Ferrero, no que tange ao texto literário e, em Angelo Moscarillo, Christian Metz, Gian Piero Brunetta, Lucio Brunelli, Marc Ferro, e Antonio Costa para o exame do discurso fílmico.

As questões que direcionaram o nosso olhar sobre as obras que compõem o nosso *corpus* de pesquisa tiveram por objetivo reconhecer e analisar os elementos que definiam a força da linguagem criativa, tanto no livro de Primo Levi quanto no filme de Roberto Benigni. É importante salientar que utilizamos alguns textos de teor metalingüístico de autoria dos nossos autores, que serviram de suporte para a discussão teórica sobre os traços delineadores de suas obras, dentro do quadro de narrativas da memória dos campos de concentração.

A leitura comparativo-contrastiva das obras em análise, por se tratar de uma Tese, obedeceu a um encaminhamento didático na apresentação de suas questões provocadoras. Assim, os capítulos constituem uma ordem que revela os passos empreendidos na execução desse estudo.

Dessa maneira o primeiro capítulo da tese traz considerações iniciais sobre o contexto cultural italiano, particularizando, as especificidades do literário e do fílmico. O desenvolvimento da pesquisa evidenciou, no segundo capítulo, a necessidade de apresentar os dois autores, e a implicação deles no contexto histórico a partir do percurso sugerido por suas obras.

A continuação natural dessa nossa investigação nos levou ao terceiro capítulo, em que, observando-se a especificidade literária e a fílmica, demos espaço para a discussão e o cotejo entre texto literário e fílmico. Nessa fase que precede a conclusão efetuamos a análise das obras do *corpus*, para enfim, tecer as nossas considerações finais que indicaram a união da literatura e do cinema através do tema da morte que abate os limites entre a tragédia e a comédia.

A nossa indagação-chave, conforme já evidenciamos anteriormente, foi como na obra de Primo Levi e de Roberto Benigni – sempre sob uma ótica comparativo-contrastiva

– é elaborada a questão judaica, uma questão ainda hoje polêmica no contexto histórico social.

A rigor, o nosso desejo não era apenas este, pois ressaltamos o processo da criação poética nas obras desses artistas, observando em que medida as presenças da *memória* e do *humor* interferem na criação poética das obras analisadas. Por isso, examinamos os elementos que identificam e diferenciam as duas formas de representação artística, salientando os instrumentos criativos que elaboram de maneira original o tema do holocausto.

O filme de Roberto Benigni, tal qual o livro de Primo Levi que se baseia na memória do passado realmente vivido, também desenvolveu um enredo baseado no drama dos campos de concentração, narrado por uma personagem, conseguindo, através da fantasia e do humor, re-contar a história dos judeus confinados nesse espaço terrorífico. Tal procedimento estilístico facultou ao espectador re-visitar, sob uma nova ótica, o drama dos judeus italianos.

A nossa investigação desejou destacar, na Tese, que os campos de concentração são um verdadeiro *anus mundi*, a verdadeira representação do inferno, do qual, Giosué, de *La vita è bella*, e Primo Levi, de *Se questo è un uomo*, conseguiram voltar definitivamente para a vida, após terem submergido temporariamente na morte.

## 5. BIBLIOGRAFIA

Geral

- ACADEMIA UNIVERSAL DAS CULTURAS. *A Intolerância*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal*. Titolo original: *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Trad.: José Rubens Siqueira – 1ª reimpressão - São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Homens em tempos sombrios*. Titolo original: *Men in dark times*. Trad.: Denise Bottmann; posfácio Celso Lafer – 2ª reimpressão - São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BORZI, Italo. *La letteratura italiana dal dopoguerra ad oggi*. Roma: Istituto Poligrafico, 1977.
- CESERANI, Remo e DE FEDERICIS Lidia. *Il materiale e l'immaginario – Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. Vol. Ottavo: *La società industriale e avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*. Tomo 1º: La crisi dello Stato liberale: un nuovo intreccio fra politica ed economia, Stato e società. Torino: Loescher Editore, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Il materiale e l'immaginario – Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. Vol. Ottavo: 'La società industriale e avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura'. Tomo 2º - Cap. V: 'L'esperienza della realtà sociale e politica'. Torino: Loescher Editore, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Il materiale e l'immaginario – Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. Vol. Nono: 'La ricerca letteraria e la contemporaneità'. Cap. II: Le scienze naturali, le scienze sociali e i modelli interpretativi della realtà offerti dall'immaginario. Cap. VIII: L'atteggiamento narrativo e metanarrativo. Torino: Loescher Editore, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Il materiale e l'immaginario – Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico – Vol. Décimo/2 - Percorsi di letteratura*. Torino: Loescher Editore, 1993.
- DE GRAND, Alexander J. de. *Itália Fascista e Alemanha Nazista – O estilo "Fascista" de governar*. Tradução Carlos David Soares. São Paulo: Madras, 2005.
- FERRETTI, Gian Carlo. *Letteratura e ideologia*. Roma, Editori Riuniti, 1974.
- LUPERINI, Romano. *Il Novecento*. Tomo II - Cap. 2. Da un'ideologia della letteratura a una letteratura dell'ideologia. Item 19. Il neorealismo e la narrativa della guerra, della Resistenza e del dopoguerra. IIª ristampa. Torino: Loescher, 1985.
- LUTI, Giorgio (a cura di). *Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1986.
- MANACORDA, Giuliano. *Storia della letteratura contemporanea: 1940-1975*. Cap. II: Sviluppi e superamento del realismo. Item 5. Narrativa e memorialistica di guerra. IV edizione aggiornata. Iª ristampa. Roma: Editori riuniti, 1979.

- MARCHESE, Angelo. *Le strutture della critica letteraria* Torino: Società Editrice Internazionale, 2ª Ristampa, settembre 1972.
- MARRUS, Michael R. *A assustadora história do holocausto*. 3ª Edição. Tradução Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- MENETTI, Alfredo. *Temi critici di letteratura italiana*. Vol. II, III e IV - Milano: Ernesto Bignami Editore s.r.l., 1981.
- RAIMONDI, Ezio e BOTTONI Luciano, a cura di. *Teoria della letteratura*. Cap. 14: Natura e modi della narrativa. Bologna: Società editrice il Mulino, 1975.
- RONCORONI, Federico. *Lingua, storia e società*. Sezione dall'inizio dell'Ottocento ai giorni nostri. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., IV ediz., ottobre 1986.
- SCLIAR, Moacyr. *Judaísmo – Dispersão e Unidade*. São Paulo, Editora Ática S.A., 1994.
- STAIGER, Emil. *Conceptos fundamentais de poética*. In *Teoria da literatura*. AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoria da Literatura*. IV cap. 'Generos literários'; Lírica, narrativa e drama. Madrid: Rialp, 1966. 3ª edição revista e ampliada. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.
- WIESENTHAL, S. *Gli assassini sono fra noi*. In: Prefácio de *I sommersi ed i salvati*. Opere II.

#### Específica

- BELPOLITI, Marco (a cura di). *Primo Levi - Conversazioni ed interviste 1963 - 1987*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1997.
- BELPOLITI, Marco, a cura di. *Opere*. Vol. I e II. Introduzione di Daniele Del Giudice. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1997.
- \_\_\_\_\_, a cura di. *Riga 13 – Primo Levi*. Milano: Marcos y Marcos, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Primo Levi - di Marco Belpoliti*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- BENIGNI, Roberto e CERAMI Vincenzo. *La vita è bella*. Torino: Einaudi, 1998.
- BERTONI, Giulio. *Lingua e poesia*, Firenze: 1982.
- BIANCHINI, Edoardo. *Invito alla lettura di Primo Levi*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 2000.
- BORSATTI, Cristina. *Roberto Benigni*. Venezia: Editrice Il castoro srl(cinema), 2001.
- BRAMBILLA, Rosa e CACCIATORE Giuseppe, a cura di. *Primo Levi: la dignità dell'uomo*. Assisi: Cittadella Editrice, 1995.
- BRUNELLI, Lucio. *La vita è proprio bella*. In: Rivista '30giorni', p. 74-75.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano*. III ed. 4º vol., Roma: Editori Riuniti, 1993.
- CAMON, Ferdinando. *Conversazione con Primo Levi*. Parma: Ugo Guanda Editore S.p.A., 1997.
- CASCETTA, A. *La sfida del corpo sulla scena teatrale*. Milano: Vita e Pensiero, 1983.
- CLARET, Martin. *Chaplin - Vida e pensamentos*. São Paulo: Editora Martins Claret Ltda, 1997
- COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma*. Ensaio de Teoria do Cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- COSTA, Antonio. *Immagine di un'immagine – Cinema e Letteratura*. Torino: UTET, 1993.

- COSTA, Antonio. *Saper vedere il cinema* – Milano: Strumenti Bompiani, 2001.
- CORTELLAZZO, S. e TOMASI, D.. *Letteratura e cinema*. Bari: Laterza & Figli, 1998.
- CURI, C. *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*. Milano: Raffaello Cortina Editore. 2000.
- DE CASTRIS, Arcângelo Leone. *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*. Bari: Laterza & Figli S.p.A., 1991.
- DERRIDA, Jaques. *L'istante della mia morte*. In: LEVI Primo. *Opere I*. Torino: Einaudi Editore, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações – 1972-1990*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Edit. 34 Ltda, 2000.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS : Editora UNIJUÍ, 2005.
- DINI, Massimo e JESURUM Stefano. *Primo Levi – Le opere e i giorni*. Milano: Rizzoli libri S.p.A.,1992.
- EAGLETON,T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERRERO, Ernesto, a cura di. *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1997.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro - Os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 1995
- GODARD, J.-L. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980.
- GOMES, Paulo Emílio Salles et alii. “A personagem cinematográfica” in *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LEVI, Paolo Momigliano e GORRIS Rosanna, a cura di. *Primo Levi – Testimone e scrittore di storia*. Firenze: Editrice La Giuntina, 1999.
- LEVI, Primo. *Racconti e saggi*. Torino: Editrice La Stampa s.p.a.,1986.
- LEVI, Primo (con uno scritto di Italo Calvino e Introduzione di Marco Belpoliti). *La ricerca delle radici*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1997.
- \_\_\_\_\_. *L'altrui mestiere*. In: *Opere II*, a cura di M. Belpoliti. Torino:Einaudi, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Se não agora, quando?* Titolo original: *Se non ora, quando?* Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1997. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LINS, Ronaldo Lima. “Literatura e cinema”, in *Os contrapontos da literatura*, Sonia Salomão Khéde (coord.). Petrópolis: Vozes, 1984.
- MANZOLI, Giacomo. *Cinema e Letteratura*. Roma: Carocci Editore, 2003.
- MASI, Stefano. *Roberto Benigni*. Roma: Gremese Editore, 1999.
- MATTIODA, Enrico (a cura di). *Al di qua del bene e del male – La visione del mondo di Primo Levi*. Atti del convegno internazionale. Torino 15-16 dicembre 1999. Milano: Franco Angeli s.r.l., 2000.

- MEREGHETTI, Paolo. *Dizionario dei film*. 1998, Milano: Baldini & Castoldi, 1997.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1980
- MOLITERNI, Fabio et alii. *Primo Levi–L'a-topia letteraria. Il pensiero narrativo. La scrittura e l'assurdo*. Napoli: Liguori, 2000.
- MONDO, Lorenzo. *Terza pagina – Primo Levi: racconti e saggi*. Torino: Supplemento a 'La Stampa' di giovedì 24 marzo 1988.
- MORANDINI, Morando. *Non sono che un critico. Il ritorno*. Milano: Editrice il Castoro S.r.l., 2003.
- MORELLI, Guglielmina. *Tutto in un'ora: Se questo è un uomo*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1999.
- PAULETTO, Patrick. *In Riga 13*. Milano: Marcos y Marcos, 1997.
- PERNIOLA, I. *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsiglio, 2002.
- PEZZELLA, Mario. *Estetica del cinema*. Bologna: Il Mulino. 2ª Edizione, 2001.
- POLI, Gabriella & CALCAGNO Giorgio. *Echi di una voce perduta – Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1992.
- POLI, Gabriella et alii. *La memoria come impegno e lotta*. In: Primo Levi: la dignità dell'uomo. Assisi: Cittadella Editrice, 1995.
- PROVENZANO, Roberto. *Il linguaggio del cinema – Significazione e Retorica*. Milano: Editori di comunicazione S.r.l., 1999.
- RICCIARDI, Giovanni. *Lineamenti di una sociologia della produzione artistica e letteraria*.
- SPADI, Milvia. *Le parole di un uomo – Incontro con Primo Levi*. Roma: Di Renzo Editore, 1997.
- TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Trad.: Dulce Salvato de Meneses. São Paulo: Livraria Martins Fontes,
- XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984, 2ª edição.
- ZAGARRIO, Vito. *Cinema italiano degli anni novanta*. Venezia: Marsilio, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Il cinema della transizione: scenari italiani degli anni novanta*. Venezia: Marsilio, 2000.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)