

“A VIDA É BELA”, DE ROBERTO BENIGNI: UM PROCESSO DE APRENDIZAGEM

“LA VIDA ES HERMOSA”, POR ROBERTO BENIGNI: UN PROCESO DE APRENDIZAJE

Joslan Santos Sampaio
Secretaria de Educação da Bahia – SEC/BA

Resumo

Este artigo pretende compreender as condições e possibilidades que permitiram a produção do filme *A vida é bela*, dirigido por Roberto Benigni. Neste sentido, esta pesquisa se propõe a analisar a trajetória do referido diretor, levantando a hipótese de que, ao assumir determinados posicionamentos expressos na produção fílmica, torna-se evidente a influência do aprendizado estruturado por uma teia de relacionamentos estabelecidos por Benigni. Para esse fim, traçou-se a trajetória do cineasta, tomando-o como um elemento central que concentra todas as referências articuladas de uma memória das interdependências. Trata-se de pautar a construção da memória que se revela como inspiração no processo criativo do referido filme.

Palavras-chave: *A vida é bela*. Figuração. Memória. Roberto Benigni.

Resumen

Este artículo pretende comprender las condiciones e posibilidades que permitieron la producción de la película *La vida es bella*, dirigida por Roberto Benigni. En este sentido, esta investigación propone analizar la trayectoria del referido director, planteando la hipótesis de que, al asumir ciertas posiciones expresadas en la producción cinematográfica, se hace evidente la influencia del aprendizaje estructurado por una red de relaciones establecidas por Benigni. Con ese fin, se trazó la trayectoria del cineasta, tomándolo como un elemento central que concentra todas las referencias articuladas de

Revista RBBA	ISSN 2316-1205	Vitória da Conquista	V.8 nº 2	p. 41-56	Dezembro/2019
--------------	----------------	----------------------	----------	----------	---------------

una memoria de interdependencias. Se trata de guiar la construcción de la memoria que se revela como inspiración en el proceso creativo de la película referida.

Palabras clave: La vida es bella. Figuración. Memoria. Roberto Benigni.

1 Introdução

O fio condutor deste artigo costura a relação que cerca e orbita três pontos importantes: a História, o Cinema e uma reflexão teórica alicerçada na sociologia. Para começar, é preciso esclarecer que a construção do objeto de estudo se deu em função do intercâmbio de abordagens historiográficas empreendida em pesquisas anteriores e do contato com um grupo de pesquisadores que realizam trabalhos fundamentados nos âmbitos teórico-metodológicos da sociologia da cultura, incluindo a perspectiva figuracional desenvolvida por Norbert Elias.

Certamente influenciado por essa reflexão, me lancei na possibilidade de desenvolver uma pesquisa, durante o doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (UESB), que tentasse compreender as condições que possibilitaram a produção, aceitação e a polêmica que se instaura em torno do filme *A vida é bela* (*La vita è bella*, 1997), de Roberto Benigni, desde o anúncio de seu lançamento. Tornou-se instigante para mim, então, desenvolver uma pesquisa em conexão com a sociologia figuracional de Elias.

Ao conduzir seu leitor pelo conceito de figuração, definido pelo caráter dinâmico e processual das redes sociais formadas por indivíduos, Elias desenvolveu uma série de análises que visa romper com as antíteses indivíduo e sociedade, sujeito e objeto, natureza e cultura, presente na noção de *homo clausus* (ELIAS, 1994). Na construção desse conceito, o sociólogo apresentou a noção de que as criações de um artista podem ser melhor compreendidas pela análise dos trânsitos simbólicos desenvolvidos nas redes de sociabilidades pelos indivíduos interdependentes.

Dessa forma, na dinâmica das relações de uma certa figuração, o indivíduo vai sendo orientado a ter determinadas condutas. Esse movimento de internalização de um modo de pensar e se comportar, muitas vezes de forma inconsciente, e que foi construído na longa

duração, articulado com a dinâmica do controle das tensões entre os indivíduos e as redes sociais, Elias (1997) denominou de *habitus*.

Elias entendeu, portanto, que a estrutura funcional do *habitus* é resultado dessa interdependência entre os elementos individuais e sociais. Dentro dessa mesma lógica, o sociólogo alemão argumentou em *Teoria Simbólica* (2002), que para uma melhor compreensão das normas de conduta sociohistoricamente construídas e incorporadas, torna-se, necessário, uma disposição para articular esses símbolos socialmente aprendidos e transmitidos com uma condição natural humana para armazenar, transmitir e ressignificar experiências dos homens no tempo, a que chamamos de memória.

Nesse aspecto, quando perguntamos, quais as condições de possibilidades que permitiram a consecução da narrativa cinematográfica *A vida é bela?* Torna-se fundamental, se quisermos encontrar as respostas, o esforço de compreensão dos processos de transmissão e aprendizados que atravessaram o percurso de Roberto Benigni.

2 A ressignificação de experiências vividas

Se é possível esquadrihar saberes que Roberto Benigni plasmou em suas expressões culturais, naquilo que diz respeito a memórias que informam estas últimas, esta seria marcada pela incorporação e ressignificação de experiências vividas pelo próprio Benigni ao longo de sua vida, especialmente, em sua infância. O objetivo dessa argumentação pode ser compreendido a partir das palavras de Giuseppe Bertolucciⁱ:

Foi outubro de 1974. Roberto e eu passamos cinco dias, sozinhos, em Casarola, meu distrito no Appennini. Chovia [...]. Ele falava ininterruptamente e vomitava sem parar histórias, personagens, imagens, ideologia, poesia. Eu o escutava e procurava um fio naquele fluxo de palavras oxítonas e truncadas. Procurava um fio e encontrei um mundo: o universo suburbano da província toscana, vermelha, camponesa, subproletária e genital. Provei – acredito – a mesma emoção de um explorador que descobre uma ilha nunca assinalada nos mapas [...]. Dentro de Roberto tinha o meu primeiro filme. E então comecei a escavar, como um minerador na mina. Ele era a mina e eu o minerador [...]. Assim, nasceu o monólogo de Cioniⁱⁱ.

Desta forma, a rede de influência mútua que se estabeleceu entre o cômico toscano e outros produtores cinematográficos, em especial Bertolucci, permitiu a apreensão, por parte do “aprendiz”, de um saber normalmente transmitido pelo “mestre”. É precisamente sob a

orientação de Giuseppe Bertolucci que Roberto Benigni manifestou a prática de ressignificar às próprias experiências vividas, com os familiares ou amigos, constituindo, assim, um saber-fazer cinematográfico recorrente em suas expressões artísticas.

Podemos verificar esse recorrente interesse nas produções do artista italiano. O monólogo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* é o ponto de partida para esse aprendizado em cadeia. Com o personagem Cioni Mario, Benigni, orientado por Bertolucci, contou a história da sua própria origem. Uma origem campesina. O próprio nome do personagem, Cioni Mario, foi extraído dos arquivos paroquiais da aldeia em que Benigni cresceu (Vazzaz, 2017). A rigor, a intensão do minerador e da mina era referenciar o lugar de onde Cioni fala, o lugar da infância e adolescência de Benigni, o lugar dos seus familiares, dos seus amigos, portanto, das suas próprias histórias.

Esse interesse pode ser desvelado na passagem recitada pelo personagem Bozzone, em diálogo com o amigo Cioni, no filme *Berlinguer ti voglio bene*:

Nós somos aquela raça que não está muito bem, que de dia salta os fossos e a noite os jantares. Eu posso gritar forte até ficar roco, nós somos aquela raça que transa pouco.

Nós somos aquela raça que vai ao cinema ver mulheres nuas e vai se masturbar em casa. E ainda assim a natureza nos ensina seja sobre os montes seja no vale que se pode nascer lagarta para se tornar borboleta. Aqui está: nós somos aquela raça que entre as mais estranhas, lagartas nascemos e lagartas permanecemos. Aquela somos nós.

É inútil fingir, a miséria nos fecundou e ficamos grávidos delaⁱⁱⁱ.

Como é possível notar, essa passagem oferece a referência do lugar de onde eles falam, a saber, o espaço da praça atrelada à cultura campesina. A derrisão, a profanação, os impropérios e as provocações aí encontradas são indícios de como estas características, de tão ubíquas, constituem a tessitura do personagem Cioni Mario, sempre insinuando uma vinculação as suas origens.

A mesma coisa é proporcionada pelas vestimentas do personagem Cioni Mario. As suas roupas, aparentemente velhas e sempre fora de medida, são a reafirmação da sua origem campesina.



Figura 1: Vestimenta do personagem Cioni Mario

Fonte: Fotograma do filme *Berlinguer ti voglio Bene*

Conforme enunciado por Paolo D’Agostini, no artigo *Il colletto de Benigni^{iv}*, as roupas de Cioni Mario descrevem perfeitamente os padrões dos trajes usado pelos camponeses aos domingos na metade do século. Nesse sentido, as vestes dos personagens do filme de Benigni e Bertolucci funcionam como citações incorporadas, proporcionando ao espectador a compreensão, por meio de um percurso biográfico adotado por Benigni, da vinculação de Cioni Mario ao mundo campesino.

Assim, a fim de ampliar a compreensão de um saber fazer a partir das referências biográficas ou autobiográficas, que vai se incorporando como um *habitus*, influência de Giuseppe Bertolucci, analisaremos uma outra expressão em que Roberto Benigni adotou uma estratégia similar como a adotada na peça teatral *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* e no filme *Berlinguer ti voglio bene*. Examinaremos, portanto, a participação de Benigni no filme estadunidense *Down by law*, de Jim Jarmusch.

O contato do comico toscano com Jarmusch, deveu-se, sobretudo, em decorrência da popularidade e reconhecimento gradual alcançados por Roberto Benigni diante do público italiano. O filme *Só nos resta chorar* (1984), protagonizado e codirigido com Massimo Troisi, reforçou o sucesso de Benigni na Itália (BORSATTI, 2002). Este filme foi quase todo feito em improvisações de Benigni e Troisi, priorizando a performance do ator ao invés de recursos fotográficos do Cinema (CELLI, 2001, 67-72). A ênfase na improvisação rendeu frutos ao filme. *Só nos resta chorar* bateu o recorde de bilheteria e foi um grande sucesso entre as

crianças, projetando Benigni como o único herdeiro dos grandes comediantes italianos: Totó, o mais famoso ator cômico italiano e Petrolini, o primeiro ator cômico italiano (WETZL in *Benigni Roberto di Luigi fu Remigio*, 1997, p. 106).

Não por acaso, em 1986, Roberto Benigni foi convidado para estrelar o filme *Daunbailó*^v, do diretor estadunidense Jim Jarmusch. Benigni e Jarmusch se conheceram em 1984, quando eles foram jurados do *Salso Film Festival*, o glorioso festival de cinema independente de Salsomaggiore Terme na Emilia-Romagna. Os dois jurados estavam em evidência. Benigni na Itália com o celebrado *Só nos resta chorar* e Jarmusch nos EUA com os filmes alternativos *Permanent vocation* (1981) e *Stranger than Paradise* (1984). Desse encontro, surgiu o convite de Jarmusch para Benigni fazer parte do seu filme (WETZL, 1997, p. 110). Esta é a introdução de Benigni na indústria cinematográfica estadunidense.

A propósito, a abordagem desse encontro pode parecer sem sentido tendo em vista que *Daunbailó* não é um filme italiano e Benigni não desempenhou nenhum papel na direção e roteiro do filme. No entanto, a razão mais imediata para esta abordagem reside no fato de que, com Jarmusch, Benigni teve contato com um outro saber-fazer cinematográfico^{vi}. Ao mesmo tempo, com a participação em *Daunbailó*, a modulação do desejo do artista toscano em ser reconhecido pelo público estadunidense pode ter sido despertado ou ter tomado uma nova dimensão.

Nesse filme, Benigni interpretou um prisioneiro imigrante – camponês rústico italiano grifado por uma alegria, inspiração poética e marcante fantasia – chamado Roberto, que foi preso por matar um homem com uma bola de bilhar. Roberto, dividiu a cela com dois injustiçados: Jack e Zack. Suas desmerecidas prisões foram apresentadas na primeira parte do filme. Seguindo um plano fabulista de fuga elaborado por Roberto, os três conseguiram evadir da prisão em uma sequência de episódios fantásticos, poéticos e de tenra cumplicidade. Após a fuga, eles se depararam com um inóspito pântano na Luziânia, onde foram flagelados pela fome, insetos e a iminência da prisão ou da morte. Fazendo uso da experiência campesina, o fugitivo italiano conseguiu capturar um coelho e eliminar, momentaneamente, a fome do grupo. Finalmente, ao escaparem do terrível pântano, os três fugitivos encontraram-se diante de uma casa isolada em uma estrada rural. Roberto adentra a residência e, como uma fábula, encontrou o amor. No interior da casa se encontrava uma jovem de nome Nicoletta, interpretada pela atriz Nicoletta Braschi, esposa do ator italiano já naquela época. Decidido a

ficar com Nicoletta, Roberto se despediu dos dois companheiros que seguiram pela estrada. Um pouco adiante, Jack e Zack, tomaram caminhos distintos em um cruzamento na estrada, encerrando a narrativa fílmica que insinuava uma crítica ao sistema carcerário estadunidense, bem como uma reflexão sobre a dificuldade de viver em um mundo moderno cingido pelo trágico.

Embora o filme não seja filho direto de Roberto Benigni, o monólogo desenvolvido por Roberto no momento da captura do coelho, em que ele recordava com nostalgia os momentos da vida em família na Itália, fez com que ele criasse o próprio espaço no filme. Vejamos:

Tenho um coelho muito, muito bom! Eu sei muito bem como cozinhá-lo. Minha mãe me ensinou, minha mãe Isolina, o nome da minha mãe com rosmaninho, azeite de oliva, alho e outros segredos de Isolina [...] Antes, ela é bastante amável com o coelho, bom coelho, eu gosto desse coelhinho, que olhos desse coelho... tah! De repente o coelho está morto. Muito estranha essa mãe, minha mãe. Muito estranha, sim. Meu pai não, ele é muito forte, mas com coelho ele tem medo. Minha irmã, eu tenho uma mãe e três irmãs, Bruna, Albertina e Anna; Eu tinha uma foto de minha mãe em meu quarto, sorrindo com um coelho em uma mão e na outra [...] As vezes eu sonho com a minha mãe me chamando: “*Robertino vieni qua, vamos*”; não: Eu não quero, “*vamos, vamos*”. Tah! [...] Eu não sou um coelho. Sim, você é... minha mãe... mãe muito estranha, mas eu amo minha mãe, Isolina, e meu pai Gigi, e minha irmã Bruna, Albertina, Anna, minha família, e meu coelho, eu amo pegar, sonhar... eh...^{vii}.

Como afirma Nassini (1997, p. 37-38), o monólogo realizado por Benigni em *Down by law*, forneceu um nítido quadro da família camponesa italiana da época. De acordo com a proposição do método biográfico adotado por Jarmusch, o fato de o personagem de Benigni ser apresentado com o próprio nome – Roberto – e ter encontrado em Nicoletta o amor puro é uma assinatura de trazer para tela uma experiência pessoal.

A rigor, à luz de uma lógica mimética, o elemento biográfico é um ponto de partida para várias produções de Benigni após o contato com Bertolucci. A título de exemplo podemos citar o filme *O pequeno diabo*^{viii}, lançado em 1988. Essa expressão fílmica marcou o fim da parceria de Roberto Benigni com Giuseppe Bertolucci e o início da parceria com Vincenzo Cerami. Podemos dizer, ainda que apressadamente, que com *O pequeno diabo* Benigni inaugurou uma nova perspectiva do fazer comédia em sua carreira, se comparado às elaborações cômicas da época da parceria com Bertolucci.

Apresentando a narrativa fílmica de forma sintética, o cômico toscano interpretou um diabo, Giuditta, que estava encarnado no corpo de uma mulher napoletana. Giuditta foi “libertado” graças a um exorcismo, malsucedido, realizado pelo padre Dom Maurizio. Diante dessa situação, o pequeno diabo percebeu no sacerdote a pessoa responsável pela sua libertação e estabelece, quase que de imediato, uma relação de proximidade com o religioso.

Giuditta, um pouco intencionalmente, transformou a vida do sacerdote em uma tremenda desordem. Na prática, Dom Maurizio vivia uma inquietante crise interna, já que o padre era apaixonado por Patrizia. Com o desenrolar da narrativa, o demônio se revelou um ser ingênuo, inocente e doce, que se apaixonou por Nina, personagem interpretada por Nicoletta Braschi, enquanto buscava “a coisa” que as mulheres possuem. A narrativa se encerrou com Giuditta descobrindo que Nina, assim como ele, se tratava de um demônio e veio à terra para levá-lo ao seu mundo sobrenatural.

Como sustenta Vazzaz (2017, p. 26), o nome de Giuditta é uma homenagem de Benigni à tia que o salvou a vida quando ele estava se afogando em um poço nos anos cinquenta. Numa leitura que leva em consideração a tentativa de reconhecer e compreender o processo de internalização do social na forma de atos miméticos revelados em uma expressão cultural, apresentar nosso entendimento de mimese, mesmo que de forma apressada - pois não é nosso interesse aprofundarmos no âmago da discussão - torna-se tarefa necessária. Duas das mais interessantes abordagens que tem a mimese como objeto de estudo são *Vida e mimesis* (1995) e *História. Ficção. Literatura.* (2006), desenvolvidas por Luis Costa Lima. Tal perspectiva de abordagem se alicerça enquanto oposição a visão da mimese enquanto imitação.

O ato mimético, aqui, não significa repetir e imitar à luz da lógica renascentista. O ato de mimetizar é, ao contrário, o ato de rerepresentar ações humanas pretéritas, levando em consideração as especificidades afetivas do criador, e as peculiaridades do tempo e do grupo contemporâneas da produção. Portanto, o ato mimético ocupa um “ponto zero”, situando-se na fronteira entre a imitação e o ato criativo. Bem assim, a mimese não se caracterizou como espelho de uma ação pretérita nem menos uma ação independente e autônoma de um indivíduo, mas, por outro caminho, criadora de novos significados de ações pretéritas.

Nesse sentido, podemos observar que, também guiado e instruído por uma competência mimética, Roberto Benigni mobilizou suas experiências de vida para construir o

enredo do filme *A vida é bela*. É interessante, de imediato, termos acesso a um trecho da entrevista de Benigni a Vanina Pezzetti (2001), sobre este aspecto:

[...] meu pai esteve em um campo de trabalho, não um campo de concentração^{ix}. Em suas histórias ele não tentou me fazer reviver isso como um trauma. Ele sempre me contou essa história gentilmente e essa maneira sempre ficou guardada comigo. Quando eu estava procurando uma história esse bicho papão veio à tona, mesmo que meu pai tentou fazer com que eu não o visse. De qualquer forma, eu falo sobre isso de minha própria maneira, não como um menestrel ou um palhaço, porque eu também tenho um certo nível de sensibilidade. Você sabe, o que mais me assusta sobre o holocausto é a falta de explicação^x.

Em *A vida é bela*, no momento em que a família de Guido, personagem de Roberto Benigni, estava sendo terrivelmente golpeada pelo destino nefasto da guerra, com Guido, Giosué, filho de Guido, e o tio Eliseo sendo levados para um campo de concentração nazista, o “inferno mais terrível de todos os tempos” (BENIGNI, 1999), que, como sabemos, proporcionou cenas de horrores que chocaram e ainda chocam o planeta, o protagonista, no intuito de não assustar o filho com a realidade aterradora, transformou a “realidade” da situação, em uma surpresa de aniversário programada por toda a família.

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

Ao chegar no campo de concentração, pai e filho foram levados de imediato para um dormitório melancólico, desadornado e malcheiroso.



Figura 2: Chegada de Guido e Giosué ao dormitório

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

Guido, na tentativa de aclimatar o primogênito, insinuou uma alegria exagerada. Entusiasmo não compartilhado por Giosué, que imediatamente solicitou a presença da mãe e desconfiou da existência do tanque de guerra.

Guido encontrou a oportunidade de convencer o filho da veracidade do jogo pueril, quando um militar alemão entrou no alojamento perguntando se havia algum italiano que falava alemão para traduzir as regras do campo aos outros prisioneiros. Imediatamente o nosso protagonista sinalizou que sabia falar alemão, apesar de não saber, absolutamente, nada de alemão.

Figura 3: Guido fazendo a tradução para o italiano das regras do campo



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

Na tradução, dentre outras coisas, ele informou que havia começado o jogo. Venceria o jogo, e conseqüentemente o prêmio, quem alcançasse mil pontos. Perderia pontos quem tivesse medo, quem chorasse, quem quisesse ver a mãe e quem demonstrasse fome e quisesse um lanche. Giosué ficou emocionalmente convencido do jogo.

O filme se encerrou com Dora e Giosué se abraçando e celebrando algo muito mais belo que os mil pontos: a vida! Ao mesmo tempo, uma voz *over* anunciava: “Esta é minha história. Do sacrifício que o meu pai fez. E esse foi o presente que ele me deu”. Guido morreu no campo de concentração. Entretanto, alcançou seu principal desafio, qual seja: salvar a vida e a mente do seu filho. Talvez ainda mais penetrante seja o fato de Guido fazer gerar esperança, mesmo experienciando o máximo do horror.

O que acabamos de ver explicita como as imagens de memória, sedimentada como estrutura de personalidade, pode nos auxiliar a descortinar as figurações formadas pelos indivíduos em suas interações. Inspirado pela memória familiar, uma memória da infância de Roberto Benigni, o filme foi construído sobre uma memória de vida do menino Giosué, assim como a de Roberto, uma memória de infância.

O processo de sedimentação da estratégia de um saber-fazer alicerçado na evocação de experiências vividas na infância e adolescência do comico toscano pode ser identificado, também, no discurso proferido, por ele, no Oscar. No espaço da celebração, no momento mais

emblemático de sua carreira, ele agradeceu aos pais por terem lhes dado o melhor presente, a pobreza^{xi}.

Voltando aos nossos instrumentos de investigação sobre as (re)significações das memórias de Roberto Benigni, estratégia muito utilizada e apresentada à Roberto Benigni por Giuseppe Bertolucci, voltamos o nosso olhar sobre as vestimentas de Guido em *A vida é bela*. É preciso admitir que a indumentária usada pelo protagonista produz, também, uma insinuação às origens e referências cinemáticas de Roberto Benigni. Inspirados pela argumentação do personagem Taccone, do filme *O monstro*, de que “a roupa deve narrar a história de quem a usa”^{xii}, e que liga-se igualmente à afirmação de Clara Tosi Pamphili em *Danilo Donati e la sartoria Farani, Trame di Cinema: costumi dal film di Citti, Faenza, Fellini, Lattuadaaaa, Pasolini e Zeffirelli* (2014) a respeito da relação entre as roupas de um personagem com as memórias dos produtores de um filme, apontamos as roupas demasiadamente largas e compridas do personagem Guido^{xiii}, similar ao estilo de roupas adotadas pelo personagem Carlitos de Charles Chaplin, como uma referência direta do ponto de partida dos personagens criados por Roberto Benigni, a saber, a origem campesina e os aprendizados adquiridos por dentro do campo cinematográfico.

Outro exemplo que apresenta o filme *A vida é bela* articulado com a capacidade de Roberto Benigni condensar suas referências é a cena em que Guido iniciou a fuga do campo de concentração. Como assinalou Piovani (2014, p. 51), Guido saudou seus companheiros com uma espirituosa frase característica do mundo campesino: “Tchau Bartolomeu... nos vemos em Viareggio! Faremos uma sociedade... fundaremos uma fábrica de bigorna!”^{xiv}.

Os termos em que é colocada a abordagem reflexiva, adotada até o momento, dão uma ideia de que as referências biográficas ou autobiográficas, usualmente utilizadas por Benigni, foram formuladas para além das análises do ato criador autônomo. Ao rever a trajetória artística de Benigni, começamos a compreender que suas criações estão articuladas, também, com uma anterioridade de conhecimentos socialmente desenvolvidos. Uma das principais contribuições para este tipo de interpretação, que toma um objeto cultural como uma expressão orientada por um fundo de reserva social, encontram-se em *Teoria simbólica* quando, Elias, declara:

Não é compatível, por exemplo, que o modelo de uma relação sujeito-objecto segundo a qual a imagem de um sujeito é padronizada com base na premissa de que os indivíduos adquirem o conhecimento por si sós como sujeitos totalmente independentes sem qualquer dependência em relação a gerações anteriores (ELIAS, 2002, p. 118).

A arguição do Elias denota que o conhecimento de um saber-fazer é oriundo de um processo de aprendizagem da humanidade, numa condição de fluxo, e não de um conhecimento individual, partindo de um ponto preambular e isolado. Nesse sentido, não conseguimos conceber a produção do nosso objeto cultural que não seja passando pelo que Roberto Benigni faz com uma anterioridade de conhecimentos socialmente desenvolvidos. Assim, a força criativa de Roberto está no que ele faz com as suas referências.

3 Conclusão

O percurso realizado até aqui consistiu em apresentar o modo como, mediante estudos da memória, tomamos a trajetória do cineasta Roberto Benigni enquanto elemento central que concentra todas as referências articuladas de uma memória das interações. Para compreendermos uma das condições possíveis para a produção do filme *A Vida é Bela*, a pesquisa mais ampla buscou cruzar a rede de sociabilidade em que o produtor italiano estava imerso com as expressões culturais em que ele foi atuante. A análise resultante dos materiais arrolados acusou que o filme *A Vida é Bela* é plasmado por uma memória construída durante a trajetória cinematográfica de Benigni e ressignificada a partir das articulações das suas interações. Neste sentido, a memória é compreendida, dentre outras coisas, como uma faculdade plasmada pela interação entre criador e sociedade.

Logo, concluímos o nosso artigo, cientes que a narrativa cinematográfica foi produzida seguindo padrões estabelecidos e transmitidos pela rede de sociabilidade que o ajudou a produzir. Desse modo, o modelo é figuracional porque tomamos o filme como uma figura que diz respeito às interdependências nas quais Roberto Benigni se inscreveu. Em outros termos, podemos observar que as referências e vinculação a própria história de vida nos indicam, por meio das imagens expressadas na película, o condensamento e ressignificação de uma memória de várias gerações.

Referências

- BORSATTI, C. **Roberto Benigni**. Milano: Editrice Il Castoro, 2002.
- CELLI, C. **The divine comic: the cinema of Roberto Benigni**. Lanhan, Maryland, and London: The Scarecrow Press, Inc, 2001.
- ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. **Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- _____. **Teoria simbólica**. Oeiras: Celta, 2002.
- GIRALDI, M. **Giuseppe Bertolucci. Il castore cinema**. Milano: Editroce Il Castore, 2000.
- LIMA, L. C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NASSINI, C. B. R. di L. f. R. In: MARTINELLI, M.; NASSINI, C.; WETZL, F. **Benigni Roberto di Luigi fu Remigio**. Milano: Leonardo Arte, 1997.
- PAMPILI, C. T. L'artista e artigiano: Danilo Donati e Piero Farani in **Danilo Donati e la sartoria Farani, Trame di Cinema: costumi dai film di Citti, Faenza, Fellini, Lattuada, Pasolini e Zeffirelli**. Roma: Silvana Editoriale Spa, 2014.
- PEZZETTI, V. Benigni on La Vita è Bella. In: **The Divine Comic**. Lanhan, Maryland, and London: The Scarecrow Press, Inc, 2001.
- PIOVANI, N. **La musica è pericola**. Milano: Rizzoli, 2014.
- TOSCHI, P. **Le origini del teatro italiano**. Turim: Einaudi, 1955.
- VAZZAZ, I. **Cioni Mario...di Bertolucci-Benigni per Roberto Benigni**. Pisa: Edizioni ETS, 2017.
- WETZL, F. Il briccone divino. In: MARTINELLI, Massimo; NASSINI, Carla; WETZL, Fulvio. **Benigni Roberto di Luigi fu Remigio**. Milano: Leonardo Arte, 1997.

Referências Audiovisuais

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

Berlinguer ti voglio bene. Direção: Giuseppe Bertolucci. Itália. 1977. 95 minutos. Colorido. DVD.

Down by low. Direção: Jim Jarmusch. Estados Unidos. 1986. 107 minutos. P&B. DVD.

Il mostro. Direção: Roberto Benigni. Itália. 1994. 115 minutos. Colorido. DVD.

Il piccolo diavolo. Direção: Roberto Benigni. Itália. 1988. 100 minutos. Colorido. DVD.

Non ci resta che piangere. Direção: Massimo Troisi e Roberto Benigni. Itália. 1984. 107 minutos. Colorido. DVD.

Sites

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

Jornal

La Repubblica. 28 de novembro de 1986.

Notas

ⁱ Benigni considera o roteirista Giuseppe Bertolucci “seu pai no sentido cultural” (Ver Benigni, in Stefania Parigi, *Roberto Benigni*, p. 165).

ⁱⁱ Era il '74, in ottobre. Roberto e io abbiamo passato cinque giorni da soli a Casarola, il mio paese dell'Appennino. Pioveva [...]. Lui parlava ininterrottamente e vomitava senza sosta racconti, personaggi, immagini, ideologia, poesia. Io lo ascoltavo e cercavo un filo in quel flusso di ossitone e di tronche. Cercavo un filo e ho trovato un mondo: l'universo suburbano della província toscana, rossa, contadina, sottoproletaria e genitale. Ho provato – credo- la stessa emozione di un esploratore che scopre in'isola mai segnalata sulle carta [...]. Dentro Roberto c'era un mio primo film. E allora ho cominciato a scavare, come un minatore in miniera. Lui era la minierae io il minatore [...]. Così, è nato il monologo del Cioni (GIRALDI, 2000, p. 30-31, tradução nossa).

ⁱⁱⁱ Noi siamo quella razza che non sta tropo bene, che di giorno salta i fossi e la sera le cene. Lo posso grida' forte fino a diventa' fioco, noi siamo quella razza che tromba tanto poco.

Noi siamo quella razza che al cinema s'intasa per vede' donne 'gnude e fassi seghe a casa. Eppure la natura ci insegna sai sui monti sai a valle che si po' nasce bruchi pe' diventa'farfalle. Ecco noi siamo quella razza che l'è fra le più strane, bruchi siamo nati e bruchi si rimane. Quella razza semo noi.

È inutile fa' finta, ci ha trombato la miseria e siamo rimasti incinta (*Berlinguer ti voglio bene*, DVD).

^{iv} *Il colletto de Benigni* in *La Repubblica*, 28 de novembro de 1986.

^v *Down by Law*, roteiro e direção de Jim Jarmusch (1986). Interpretes: Tom Waits (Zack), John Lurie (Jack), Roberto Benigni (Roberto) e Nicoletta Braschi (Nicoletta).

^{vi} Com Jarmusch, Roberto Benigni entrou em contato com a *New Wave* de Nova York. Segundo Parigi, a *New wave* de Nova York, corresponde a um grupo de artistas independentes que realizaram suas obras fora do grande trajeto hollywoodiano (1988, p. 148-149).

^{vii} There is a very, very good rabbit! I know very well why to cook it. My mother teached me, my mother Isolina, the name of my mother, with rosmarinho, olive oil, garlic and other secrets of the Isolina [...]

Before, she is very kind with rabbit, good rabbit, I like this little rabbit, what the eyes of the rabbit... tah! Suddenly the rabbit dead. Very strange mother, my mother. Very strange, yes. My father no, he's very strong but whit the rabbit he's afraid. My sister, I have one mother and three sister, Bruna, Albertina e Anna; I had a picture

of my mother in my room, smiling with a rabbit in a hand and the other [...] Sometime I dream my mother that call me: “Robertino vieni qua Robertino, come on”; no: I don’t want, “come on, come on”. Tah! [...] I’m not a rabbit. Yes, you are... my mother... very strange mother, but I love my mother, Isolina, and my father Gigi, and my sister Bruna, Albertina, Anna, my Family, and my rabbit, and I love to catch, to dream... eh... (DOWN BY LOW, 1986).

^{viii} *Il piccolo diavolo* (1988), direção de Roberto Benigni e roteiro de Roberto Benigni e Vincenzo Cerami. Embora o nome de Giuseppe Bertolucci aparece no *soggetto*, seu nome não aparece como roteirista do filme.

^{ix} Luigi Benigni fez parte do exército de ocupação italiano na Albânia. Após o armistício assinado pela Itália com os Aliados, mais de 600 mil soldados italianos foram levados para Alemanha como internos militares, e não como prisioneiros de guerra, pelos alemães. Essa definição, imposta pelos alemães, significou que os italianos não tinham direito a assistência da cruz vermelha. Luigi virou prisioneiro no campo de trabalho de Erfurt e somente retornou a Itália com o fim do conflito na Europa. Em seu retorno, Luigi voltou pesando 36 kg. (GHIAT, 2001).

^x (...) my father was in a work camp, not a concentration camp. In his stories he did not make me relive it as a trauma. He Always told me about it gently and that stayed with me. When I was looking for a story this ogre came out who existed, even if my father did not let me see it. Anyway, I speak about it in my own way, not like a clown or minstrel, because I too have a certain degree of sensitivity. You know, what scares me the most about the Holocaust is the lack of na explanation. (PEZZETTI, 2001, p. 150, tradução nossa).

^{xi} “Grazie ai miei genitori per avermi dato il dono più grande, la povertà” (*La Repubblica*, 24 de março de 1999 e *La Stampa*, 23 de março de 1999).

^{xii} Taccone: Per me l’abito deve narrar la storia di chi lo porta (BENIGNI; CERAMI, 1994, p. 143). O personagem Taccone, interpretado por Michel Blanc em *Il mostro*, é o médico psicanalista responsável por estudar a mente e o comportamento de Loris, o suposto serial-killer interpretado por Roberto Benigni.

^{xiii} Essas roupas, largas e cumpridas, correspondem aos trajes usados pelos artistas de rua nos festivais de bufonaria carnavalesca do período medieval. (TOSCHI, 1955, p. 273).

^{xiv} Ciao Bartolomeo... ci si vede a Viareggio! Si fa una società... si mette su um’azienda di incudini! (BENIGNI; CERAMI, 1998, p. 178).

Sobre o autor

Joslan Santos Sampaio é graduado em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Mestre e Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB/CNPq) e pesquisador do Núcleo de História Social e Práticas de Ensino (NHPE/CNPq). Endereço eletrônico: johistoria@yahoo.com.br