

Duas Visões Brancaleônicas da Idade Média Italiana¹

João André Brito Garboggini – PUCCAMP

O Filme sobre a História da Itália

A primeira projeção pública de um filme narrativo na Itália ocorreu em Roma em 1905 com a exibição de *La Presa di Roma*, dirigido por Filoteo Alberini², um dos primeiros responsáveis por realizar projeções cinematográficas em Roma e talvez na Itália. Esta exibição foi promovida pelo diretor italiano, para comemorar os trinta e cinco anos da tomada de Roma, em 1870, último capítulo da unificação italiana, no período conhecido como *Risorgimento*. *La Presa di Roma* retratava o fato histórico e iniciava um gênero constante do cinema italiano: o filme dito histórico, que aspirava recuperar imagens de uma época.

Nesta toada, o cineasta italiano, Alessandro Blasetti³, afirmou em 1939 que *um filme histórico pode ressuscitar momentos perfeitamente análogos aos que vivemos, ou se referem evidentemente ao presente em que nós abolimos os séculos passados; e destas analogias e destas referências podem brotar informações e idéias ou conhecimentos capazes de exercer e de reforçar a consciência popular de hoje.*⁴

Em 1941, Carlo Benari, crítico e colaborador da revista *Bianco e Nero*⁵, refere-se a reconstituição histórica colocando que *o filme histórico deve ser entendido como um empreendimento crítico, ele deve se propor a esclarecer ao público sobre estes períodos da história a propósito de julgamentos errôneos que as pesquisas recentes não conseguem modificar. Não quero sustentar que o cinema deva ser o conservatório da história nacional, nem que deva se consagrar à historiografia. Mas quando ele se atribui a responsabilidade de representar um período da história nacional...é um direito que ele ambiciona...deve um maior respeito às últimas aquisições da pesquisa histórica.*⁶

Na Itália, o filme sobre temas históricos acabou criando uma certa tradição, que vem desde o seu nascimento, difundindo na platéia, via de regra, a grandeza da nação. Isto

permite levantar a possibilidade de engrandecer uma consciência nacional por meio do cinema, o que pode conduzir a um ufanismo revelador de intenções doutrinárias e propagandísticas de algum regime político. Este é o caso de filmes italianos sobre temas históricos rodados no período fascista⁷. Eles procuravam associar a imagem de Mussolini a grandes heróis da história italiana⁸ e do povo italiano a seus antepassados heróicos e geniais. Pela reconstituição minuciosa de detalhes cenográficos e de figurinos, esses filmes sobre eventos históricos, satisfaziam a vocação profunda do povo italiano de se realizar⁹. Tais filmes sobre o caráter histórico, realizados sob o fascismo enfatizavam uma grande preocupação, assim como a crítica da época, com um caligrafismo¹⁰ dos elementos da encenação, mostrando preocupações formalistas de fidelidade a um determinado período histórico.

Segundo Jean A Gili *18 filmes passados nos séculos XVII e XVIII, 28 no século XIX, 22 na Belle époque - , devem ser compreendidos como um desejo de se refugiar em uma idade do ouro e como uma memória onde “a minúcia dos detalhes, a conformidade nos trajes, nos cenários, nos hábitos de um outro tempo podem não ser mais que uma garantia suplementar de mudança de costumes, um signo graças ao qual o espectador reconhece que há verdadeiramente mudado o século”*.¹¹

A Idade Média, um período não muito edificante do que se considera a história nacional italiana deveria ser posta de lado. Assim, os filmes italianos sobre o Renascimento procuravam relacionar a Idade Média com uma “Idade das Trevas” que antecedeu a instalação do regime fascista. Dessa forma, a Idade Média seria identificada com a Primeira Guerra e a Grande Depressão do final de 1920, transformando o ideal almejado de uma Itália Fascista em um novo Renascimento Italiano. Criava-se um certo paralelismo entre épocas de grandeza e decadência da história italiana e isto era popularizado através do cinema.

Germana Gandino ao analisar a Idade Média nos filmes do período fascista diz que *através da representação cinematográfica dos heróis e dos gênios italianos, presume-se sempre mais o prestígio italiano no mundo e sempre é trazida à memória dos*

*estrangeiros, a grandeza do espírito italiano nos séculos passados presentes e futuros. É justamente dentro do gênero “grande biografia histórica” que encontramos dois filmes muito representativos: Condottieri, de Luigi Trenker (1937) e Ettore Fieramosca de Alessandro Blasetti (1938).*¹² Tais filmes italianos sobre biografias de heróis da história italiana, principalmente dos *condottieri*¹³ renascentistas, procuravam estabelecer uma retórica da volta a um passado tradicional¹⁴, que mostrasse apenas o lado mais nobre da história italiana, aproximando-o do momento histórico instituído pelo regime fascista e, de certa forma justificando suas investidas militares e conquistas colonialistas ao norte da África¹⁵, que levariam a Itália a uma nova guerra mundial.

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

De Mussolini a Brancaleone

O filme *L'Armata Brancaleone* realizado em 1966, sob a direção de Mario Monicelli, pode ser visto como uma epopéia cômica¹⁷ cinematográfica do povo italiano. Sob a liderança de Brancaleone, um exército precário, uma espécie de microcosmo do povo italiano defronta-se com diversos desafios episódicos antes de atingir sua conquista final. Nessa travessia do Exército de Brancaleone revela-se pouco a pouco uma cortina de retalhos cultural do que seria a sociedade medieval na Península Itálica.

Brancaleone da Nórcia encarna, no avesso, a figura do cavaleiro heróico, que aparece nos diversos filmes italianos de caráter histórico. Esses filmes sempre procuraram construir personagens que fossem referência à grandeza histórica da Itália, não somente nos filmes citados anteriormente, mas também em *Scipione l'Africano* (1937) de Carmine Gallone, uma super produção que resgata o tema da romanidade e das batalhas contra Cartago.

A historiadora Cristiane Nova divide o filme sobre o histórico em duas grandes categorias: os documentários e os não-documentários. *L'Armata Brancaleone* evidentemente está inserido na categoria dos não-documentários. Trata-se de uma trama ficcional, possível de ser analisada de acordo com as subcategorias que a historiadora propõe para o filme não-documental. Nessas subcategorias encontra-se a Biografia Histórica, que para a autora *trata-se dos filmes que se debruçam sobre a vida de um indivíduo e as suas relações com os processos históricos. Na maior parte dos casos, esses filmes se limitam à abordagem da vida dos chamados "grandes homens", ou seja, aqueles indivíduos destacados pela historiografia escrita e, principalmente a tradicional.*¹⁸

É perceptível em *L'Armata Brancaleone*, uma intenção de desmontar esse tradicionalismo heróico que caracterizou o cinema fascista de caráter histórico. O filme de Monicelli junta uma variedade de imagens sobre o período medieval e procura demonstrar em alguns de seus episódios uma preocupação formal, sobretudo na composição dos figurinos das personagens da nobreza, que remete à inflação ornamental da cinematografia fascista. Contudo, *L'Armata Brancaleone* esgarça esse formalismo, contrapondo aos elementos decorativos presentes no filme, um desfile de personagens esfarrapadas.

A formação de um exército de marginais maltrapilhos de diferentes origens cria um microcosmo do universo caótico que caracterizava a região da Península Itálica no período medieval. Essa diversidade cultural, mostrada no filme, cria um dialeto¹⁹ vulgar fictício, dialogando com os diversos idiomas que giram em torno daquele exército, além de procurar o avesso do ideal fascista de unificar o país, impondo uma única língua italiana, em detrimento dos inúmeros dialetos característicos da cultura do povo italiano.

O Exército Brancaleônico não possui nada do preceito fascista de um povo em ordem, militarizado, mas possui a forma de um exército de massa, que está sempre em busca de sua identidade. Somando-se a isso a utilização de cenários adaptados, com o aproveitamento de ruínas, bem como a construção de um figurino que extrapola o realismo, suplanta a necessidade de uma identidade medieval única e, com isso promove uma desmontagem do ideais ufanistas presentes nas imagens do caligrafismo do cinema do

regime fascista. *L'Armata Brancaleone* estaria reconstruindo os elementos morfológicos e sintáticos que modulam a verossimilhança das imagens cinematográficas medievais referentes à história da formação da cultura italiana e, ato contínuo, dialoga diretamente com o cinema do regime fascista.

O nome Brancaleone refere-se a uma personagem da história italiana do século XVI e, talvez tenha sido escolhido por Monicelli com o objetivo de instaurar uma relação entre os *condottieri* históricos e heroicizados de seu país e o cavaleiro decadente de seu filme. Essa personagem da história italiana, conhecida como Brancaleone, ou seja, Giovanni De Carlonibus, dito Brancaleone, foi um dos treze cavaleiros italianos que em 1503 combateram contra cavaleiros franceses para defender a honra do seu “povo” numa batalha ocorrida na *Puglia*, conhecida como *la Disfida de Barletta*²⁰. Sabe-se que, ao participar do duelo contra os franceses, no qual deveriam combater treze cavaleiros de cada lado, Brancaleone foi um dos representantes da região do *Lazio* e teve como seu comandante um certo Ettore Fieramosca.

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

Dessa maneira pode-se pensar uma relação paródica do Brancaleone de Monicelli para com o Ettore Fieramosca de Blasetti, a partir do Brancaleone e do Ettore Fieramosca históricos e, assim, associar enfim a figura de Brancaleone à de Mussolini. Uma associação, induzida através da sátira, entre as desastradas manobras militares do Exército de Brancaleone e o próprio exército da Itália na Segunda Guerra Mundial, liderado por um Benito Mussolini, que sonhava com a possibilidade de ser um comandante vitorioso em uma grande guerra.

Brancaleone e seu exército, portanto, estariam achincalhando a imagem de culto à personalidade cultivada pela propaganda do regime fascista, concordando com uma certa visão difundida de que o exército italiano na II Guerra Mundial era mal armado e mal treinado, além de ter uma grande carência de organização e de ciência militar²¹.

Do Literário ao Fílmico

Além de ser associado à imagem de Benito Mussolini, em um dado nível de significação, Brancaleone, é apresentado numa ambientação histórica fictícia, procurando forjar características históricas relativas a cavaleiros que se tornaram personagens legendárias na história do século XVI, como acontece nas narrativas literárias medievais da Canção de Gesta²² e do Ciclo de Romances Corteses da Távola Redonda²³ do Rei Artur, nas quais suas personagens centrais teriam características histórico-lendárias que as faria pairar sobre o histórico, com a intenção de se inventar um mito fundador capaz de realizar algum feito heróico de tal grandeza que se situa no limite entre o real e o lendário.

A literatura cavalheiresca, da qual o filme de Monicelli se apropria para erguer sua narrativa fílmica provem dos séculos XII e XIII. Inicialmente com as Canções de Gesta, transmitidas oralmente por artistas nômades, os jograis, que cantavam seus versos em aldeias, feiras, castelos, peregrinações ou quaisquer lugares onde houvessem aglomerações²⁴. Seus primeiros manuscritos datam dos séculos XII e XIII e representam uma transição paulatina da oralidade para a escrita, tem como obra significativa a *Chanson de Roland*.

A narrativa marcial e coletiva da Canção de Gesta norteia a ética cavalheiresca e está ancorada em um poema ou conjunto de poemas com conteúdos relativos a personagens e ou fatos históricos possivelmente marcados pela lenda e pela oralidade, elaborando diversas versões para uma mesma estrutura narrativa. A temática dessa primeira literatura medieval em língua vernácula constituiu-se, principalmente, em torno do mito fundador do Imperador Franco, Carlos Magno, personagem histórica, mas que adquire contornos lendários e passa a representar um ideal cavalheiresco. Os ciclos das gestas

iniciam-se como consequência de ciclos anteriores e resultam em outros ciclos, que obedecem uma seqüência linear e tratam a História como uma série de eventos articulados numa sucessão de ciclos.

No filme de Monicelli, as imagens parecem rudes e embrutecidas, como que procurando referir-se a uma Idade Média voltada para os elementos pertencentes à terra, que ao procurar reproduzir ambientes rústicos, aproxima-se da Canção de Gesta, quando procura recriar através da ficção, sintetizar no grupo que acompanha Brancaleone, uma imagem fundadora, um microcosmo daquela cultura “italiana”.

As aventuras episódicas do filme de Monicelli remetem às diversas manifestações da literatura cavaleiresca medieval, mas de maneira clara associa-se ao D. Quixote, por se tratar de uma sátira ao romance de cavalaria medieval que, colocando o gênero como literatura ultrapassada, instaura, através da linguagem cinematográfica, uma paródia aos gêneros literários medievais. A proximidade entre o herói de Cervantes e o herói de Monicelli está nessa estrutura episódica, que coloca o herói frente a um problema que não tem capacidade de resolver e acaba se dando mal.

Dessa forma em *L’Armata Brancaleone*, há uma inversão dos valores criados pela literatura cavaleiresca medieval. Brancaleone e seus guerreiros estapafúrdios lutam para conquistar seus objetivos, mas sua luta é vã, visto sua falta de recursos para ambicionar a instituição militar a que se propõem.

Há aqui, num entrelaçamento do cômico com elementos de uma representação histórica criada a partir de cânones literários. Associando o histórico à comédia, *L’Armata Brancaleone* recupera duas vertentes do cinema italiano, que são pedras de toque para a construção do ambiente fílmico, onde não há o abandono do cômico em função do histórico, mas sim uma espécie de fusão.

¹ Excerto da dissertação de mestrado *Uma Viagem Brancaleônica pela Idade Média*, apresentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas em Fevereiro de 2004.

² BERNARDINI, Aldo, *Cinema Muto Italiano – Vol. II*. Ed. Laterza: Bari, 1981, p. 26.

³ A definição do pai do nosso cinema (Alessandro Blasetti) é a mínima que lhe pode ser atribuída: foi o próprio Blasetti, de fato, em 1932 (tendo apenas 32 anos de idade, ...) a instituir aquela que vem batizada a “*Scuola Nazionale de Cinematografia*”, onde em seguida ele mesmo terá a oportunidade de lecionar as disciplinas de base (direção, encenação, recitação).(...) Entre um filme de propaganda e outro, em 1933, em pleno regime

fascista, lhe vem concedida a oportunidade de rodar o seu “1860”, com livre utilização dos dialetos nacionais. Dois anos depois, em *Cinecittà*, sob sua indicação/orientação, foram projetados os maiores e mais famosos estúdios, como o nº5 e o nº15. Contemporaneamente à realização do documentário “*Caccia alla volpe nella campagna romana*”, onde pela primeira vez na Itália se utiliza a película Technicolor, dá início a uma trilogia histórico-aventurosa: “*Ettore Fieramosca*” (1938), “*La corona di ferro*” (1940) “*La cena delle beffe*” (1941) - in Alessandro Blasetti – In www.activitaly.it/immaginicinema/blasetti.htm, capturado em 08/07/02.

⁴ BLASETTI, Alessandro, *Cinematografo storico e documentario*. Apud GANDINO, Germana, *Le Moyen âge dans le cinema fasciste, un territoire évité*. In *Les Chiens de la Cinématique (Le Moyen Age au Cinema)*, n. 42-43, p. 134.

⁵ Bianco & Nero é uma publicação da *Scuola Nazionale di Cinema*, antigo *Centro Sperimentale di Cinematografia*. In www.snc.it, capturado em 18/10/02.

⁶ GANDINO, Germana, *Op. Cit.*, p. 134.

⁷ “a única tentativa de associar fascismo e romanidade é representada por “*Scipione, l’africano*”(1937) de Carmine Gallone, no qual a imagem do General romano é associada à de Mussolini. Com este filme redundante e verborrágico – Scipião faz continuamente discursos a suas legiões – se abre e se fecha a analogia romanidade/fascismo no cinema. in GANDINO, Germana, *Op. Cit.*, p. 134.

⁸ PALOELLA, Roberto, *Conquista dello spazio nella storia del film*. Apud GANDINO, Germana, *Op. Cit.*, p. 134.

⁹ In GANDINO, Germana, *Op. cit.*, p. 133.

¹⁰ A caligrafia é a arte de bem formar os caracteres, de traçar uma escritura dotada formalmente de propriedades estéticas. Foi a crítica italiana do início dos anos 1940 quem forjou o termo “caligrafismo para designar uma corrente estética diferente do neo-realismo. (...) Os filmes dessa corrente são caracterizados por uma pesquisa estética muito formalizada e pela recusa dos temas do cotidiano em prol de temas históricos situados no século XIX, ou então da *Belle Époque* – daí uma superabundância dos elementos decorativos; bordados, rendas, chapéus altos e espelhos. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 40.

¹¹ Pierre Sorlin – *Clio à l’écran, ou l’historien modern dans le noir*. Apud GANDINO, Germana, *Op. cit.*, p. 134.

¹² GANDINO, Germana, *Op. Cit.*, p. 136.

¹³ MALLETT, Michel, *O Condottiero*. In GARIN, Eugenio (direção de), *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. pp. 40-41.

¹⁴ HOBSBAWN, Erich, *A Era dos Extremos – O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 121.

¹⁵ HOBSBAWN, Erich, *Op. cit.* p. 147.

¹⁶ BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del Cinema Italiano, 1895-1945*. Roma: 1979. p. 398. Apud GANDINO, Germana, *Op. cit.* p. 136.

¹⁷ HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.p. 63.

¹⁸ NOVA, Cristiane, *O cinema e o conhecimento da História*. In *Olho na História*, N. 3. In www.ufba.br/~revistao, capturado em 27/04/01. p.3.

¹⁹ Desde o “dialeto” falado pelos personagens (uma mistura de italiano arcaico com o vernacular) até os combates travados, tudo no filme é perpassado pelo sentimento do grotesco. SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 92.

²⁰ Durante as guerras entre franceses e espanhóis, Barletta foi teatro de vários eventos belicosos, entre os quais a célebre *Disfida di Barletta* (13 febr. 1503) entre treze cavaleiros italianos e treze cavaleiros franceses, terminada com a vitória dos primeiros, conduzidos por Ettore Fieramosca. BERTARELLI, L.V., *Guida D’Italia della Consociazione Turistica Italiana: Puglia*. Milano: Unione Tipografica, 1940. p. 148.

²¹ PECCIANI, Maria Cristina, *Storie della Storia d’Italia*. Firenze: Manzuoli Editore, 1988. p. 112.

²² Desta época existem três grandes poemas épicos nacionais, sempre referentes às etnias germânicas: a Canção de Rolando dos francos, *El Cantar de Mio Cid* dos visigodos, a Canção dos Nibelungos dos borgúndios. VASSALO, Lígia (tradução), *A Canção de Rolando*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.p. 5.

²³ TROYES, Chrétien, *Romances da Távola Redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 26.

²⁴ VASSALO, Lígia (Tradução), *Op. cit.* p. 4.