

## ***La vita è bella* o filme que conta a dor do povo judeu**

Profa. Dra. Maria Franca Zuccarello<sup>1</sup>

### **Resumo:**

Roberto Benigni, no filme *La vita è bella*, trata de um assunto, para nós, fascinante por ser demasiadamente trágico e paradoxal, ainda mais porque aqueles fatos ocorreram na moderna Europa do Século XX. As imagens da escritura fílmica usadas, apesar do autor ter dado ao filme um título bonito e um tom de comédia, falam da dor do holocausto dos judeus, por tocarem, veladamente, no trágico sofrimento deste povo já muitas vezes condenado pela história. Benigni disse que com esse filme não se propunha em fazer teorias sobre o porquê da dor eterna do povo judeu, nem do terrível momento do holocausto, mas que queria apenas contar uma bonita história de amor de um casal enamorado e de seu pequeno filho. A trajetória de Guido, que teceu um jogo para que Giosué não percebesse o horror, corre jocosamente até sua morte, ocorrida pela intolerância do homem alemão para com o homem judeu.

**Palavras-chave:** holocausto dos judeus, literatura e cinema italianos, Roberto Benigni

### **Introdução**

Um filme intitulado *La vita è bella* já promete ao espectador muitas coisas bonitas... Depois, o filme começa e o prende à cadeira, guiando-o num vendaval de emoções que vão do riso ao choro, com uma delicadeza e uma poesia indescritíveis. No final do filme, o pensamento que atravessa a sua mente é: “Benigni é grande e ainda maior é sua obra-prima”.

Na explicação a respeito do título dado ao seu filme, Benigni diz tê-lo escolhido porque, apesar de ser uma frase feita e já dita por muitos, é, e continuará sempre, uma frase bonita, que nos deixa leves e apaziguados, até mesmo nos momentos de grande dor. Também Primo Levi, um dos maiores escritores italianos de testemunho dos campos de concentração nazistas, em sua obra prima, *Se questo è un uomo*, fechado em um *Lager*, prevendo já o fim de sua vida, disse: *Io pensavo che la vita fuori era bella, e sarebbe stato veramente un peccato lasciarsi sommergere adesso*.<sup>1</sup> (LEVI, 1989, 146). Trotski, também, quando fechado num *bunker*, no México, à espera que os sicários de Stalin cumprissem sua condenação, olhando sua esposa no jardim, escreveu em seu diário que apesar de tudo a vida era bela e digna de ser vivida.

Então nós espectadores, nos perguntamos como podia o autor dizer que “a vida é bela” num campo de concentração nazista, onde Benigni/Guido teceu um jogo para que o pequeno filho não percebesse onde estavam e o que lhes aconteceria?

Como poderia contar o horror de um *Lager*? Até que ponto a história verdadeira dos campos de extermínio poderia ser transformada em uma “bela história de amor”?

Fazer um bom filme pode servir para compreendermos melhor os fatos realmente ocorridos e se o filme narra uma história bonita, esta torna-se verdadeira. De fato, por trás da aparente ingenuidade do filme que Benigni idealizou, *La vita è bella* é um poderosíssimo libelo de amor à vida e ao cinema, podendo ser considerado, em última instância, uma alegoria em que convivem o bem e o mal, os prazeres e os desgostos intrínsecos à vida, e especialmente o sublime e o grotesco.

Toda a polêmica causada quando da exibição deste filme está diretamente relacionada ao clima de “contos de fadas” em que é conduzida a narrativa: à estética do sublime, isto é, à narração

---

<sup>1</sup> “Pensava eu que lá fora a vida era bela e que continuaria a ser bela”.

do amor de Guido por Dora, e à forma como o protagonista faz com que Dora se apaixone por ele e desista da vida cômoda que seu noivo poderia lhe oferecer, para ficar com um simples garçom. Tudo isso contrasta vigorosamente com a temática exposta na segunda parte do filme, quando pai e filho (e tio) são conduzidos para o campo de concentração. Este contraste atinge o ponto máximo por Benigni ter narrado um dos maiores extermínios da história da humanidade, tratando o fato como se os protagonistas estivessem em uma colônia de férias onde participariam de um grande jogo.

Muitos foram os críticos que o “condenaram” porque não entenderam que Benigni não queria fazer de *La vita è bella* mais um filme que mostrasse a “vida” e a morte nos campos de concentração nazistas, marcando e lamentando aquele triste momento, mas queria apenas fazer um filme sobre a vida, direcionando-a para o futuro, numa tentativa de construir, a partir da destruição extrema. Visto assim, *La vita è bella* é um instrumento pedagógico, mesmo fazendo rir.

Nossa proposta, para este trabalho, foi realçar o que também o autor desejou mostrar: uma história na qual o amor torna-se luz em meio às trevas.

## **1 A História e a Estória no filme**

Benigni, até então conhecido como ator de comédia, de repente, se põe a dirigir um filme usando uma história autêntica como pano de fundo, tornando-a enredo de um belo filme, apesar de a estória contada não ser autêntica enquanto história.

Na apresentação do livro/cenografia, entre outras declarações, Benigni diz que o filme é:

*Una storia in bilico tra la lacrima e il riso. [...] Perché, come dicono le sacre scritture, quando la risata sgorga dalle lacrime si spalanca il cielo. [...] 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. [...] E si può far ridere senza offendere nessuno: c'è tutto un umorismo ebraico molto spericolato a questo proposito.<sup>2</sup> (BENIGNI & CERAMI, 1998, p. V e VI)*

A história é considerada o registro da falibilidade humana, e a história do pensamento o registro da descoberta de que aquilo que garantimos ser a verdade é apenas uma verdade aparente. Isto quer dizer que a literatura tem, e sempre teve, um campo incomensurável onde observar e praticar a ironia até mesmo em um fato trágico da história, deixando que este se torne um sonho, um conto de fadas, uma fábula.

*[...] a História deveria fornecer uma resposta, mas frequentemente a serviço das instituições, ela se contenta em distribuir o sonho, mesmo portando a máscara do cientificismo. Ela se recusa demais a explicar o presente, daí a onda, fugaz é verdade, da Sociologia. [...] O historiador [...] Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria, antes de tudo, criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. [...] A segunda tarefa consiste em confrontar os diferentes discursos da História, a descobrir, graças a esse confronto, uma realidade não visível. [...] O filme foi a grande ajuda nesse caso, tanto os filmes de ficção quanto os cines-jornais. Na verdade, não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filmes, pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História. (FERRO, 1992, p.76/77).*

---

<sup>2</sup> “Uma estória em desequilíbrio entre a lagrima e o riso.[...] Porque, como dizem as sagradas escrituras, quando o riso nasce das lágrimas o céu se abre...[...] Porque a vida é bela, e também no horror há o germe da esperança, há algo que resiste a tudo, a todo o tipo de destruição. [...] E se pode fazer rir sem ofender ninguém: a propósito disso, há todo um humorismo hebraico muito descontraído.”

Muitos discursos sobre a adaptação de textos literários preconizam o lugar comum, segundo o qual uma boa transposição deve ser principalmente uma respeitável áudio-visualização do texto escrito, ou seja, da obra literária, pois o ideal absoluto a ser copiado o mais fielmente possível, nos faz pensar em uma rejeição do cinema em favor da literatura.

Muitas vezes, porém, o espectador, ao assistir a versão cinematográfica da história por ele conhecida, sente de estar diante de algo de novo que o deixa desiludido, porque na concretude da expressão cinematográfica, as personagens, os ambientes e as situações parecem trair o modo como ele os havia imaginado. Assim aconteceu com as imagens da escritura fílmica usadas por Roberto Benigni em *La vita è bella*, que – apesar de o autor ter-lhes dado um tom de comédia – falam da dor do holocausto dos judeus, por tocarem, veladamente, no trágico sofrimento deste povo já muitas vezes condenado pela história. Tudo isso representado pela trajetória de Guido, que conduz a estória jocosamente, até mesmo no momento de sua morte.

Benigni diz que seu filme não é triste, mas comovente (o que é diferente!) e, principalmente, que ele não queria fazer teoria sobre o destino dos judeus ou sobre a eterna questão do porque daquele terrível momento por eles passado, mas queria apenas contar, de uma forma alegre, uma romântica estória de amor.

De fato ele afirma ser este um filme *sdrammatico*, que não pode ser classificado como paródia e nem como um filme neo-realista que mostra um fato histórico, mas o considera “um conto de fadas contemporâneo”, uma fábula humanista, sem propósitos políticos, nem objetivos de deturpar a história. E Benigni repete, várias vezes, que com esse filme não objetivava relatar a história do fascismo ou do nazismo e de suas quedas, mas queria apenas contar a humana estória de Guido, de Dora e de seu pequeno filho Giosué.

*La vita è bella* foi definido, por muitos, uma comédia, mas a nós mais parece ser uma tragicomédia que fala sobre um campo de concentração nazista, onde a comicidade e a câmara de gás se apresentam juntas.

O estilo jocosos e/ou cômico apresenta em sua estrutura um caráter eminentemente dialético, pois inclui em si o trágico e se define dialeticamente por seu intermédio. Nas situações de cumplicidade a conduta resultante é uma síntese e uma superação de tais contrários. Há sempre um misto de alegria e tristeza no cômico e no risível. E é isso que Benigni nós mostra em *La vita è bella*:

*E perché, direte voi, far ridere di una cosa tanto tragica, del massimo orrore del secolo? [...] Ridere ci salva, vedere l'altro lato delle cose, il lato surreale e divertente, o riuscire ad immaginarlo, ci aiuta a non essere spezzati, trascinati come fucilli, a resistere per riuscire a passar la notte, anche quando appare lunga lunga.*<sup>3</sup> (BENIGNI; CERAMI, 1998, p. VI)

Eduardo Diatay B. de Menezes, em seu artigo *O riso, o cômico e o lúdico*, diz que a definição de Leon Eliachar sobre o humorismo aproxima-se bastante do que ele diz a respeito do cômico:

*Humorismo é arte de fazer cócegas no raciocínio dos outros. Há duas espécies de humorismo: o trágico e o cômico. O trágico é o que não consegue fazer rir e o cômico é o que é verdadeiramente trágico para se fazer. [...] O cômico, como o jogo, é uma confrontação com os fatos em favor da fantasia, é uma maneira de negar o real pela ficção, e um meio de livrar-se de suas pressões e constrangimentos.* (MENEZES, 1974/ano 68, p. 11)

---

<sup>3</sup> “E por que, vocês poderiam dizer, fazer rir de uma coisa tão trágica, do máximo horror do século? [...] Rir nós salva, ver o outro lado das coisas, o lado surreal e divertido, ou conseguir imaginá-lo, nós ajuda a não sermos quebrados, arrastados como galhos, a resistir para conseguirmos passar a noite, até mesmo quando esta nós parece demasiadamente longa.”

Onde se situa, então, o cômico de tal situação e de inúmeras outras semelhantes, se não no trágico que ela contém? Também o grande Chaplin – a quem Benigni foi comparado várias vezes –, em *O Grande Ditador*, filme no qual ele ridicularizava o nazismo, mostrando-o em sua face opressora, e onde, entre situações cômicas, sintetizava no drama do barbeiro judeu toda a perseguição de um povo, conta uma estória triste e trágica. É como se nas duas estórias houvesse superposição e interdependência de dois tipos de discursos narrativos, que poderiam ser decodificados diferentemente (ou concomitantemente) pelo público, conforme seu nível de sensibilidade e argúcia.

## **2 *La vita è bella*: riso e tragédia**

No filme *La vita è bella*, o diretor/cenógrafo/ator Roberto Benigni, teve a ousadia de tratar de um tema absolutamente trágico lançando mão do riso. Usou uma forma completamente inusitada para falar e relembrar do holocausto dos judeus, porque, segundo ele, *Le cose che si fanno troppo sacre diventano pericolose, meglio riderne prima. [...] Nel film poi gli orrori non si vedono, perché l'orrore più lo si immagina e peggio è...*<sup>4</sup> (BENIGNI; CERAMI, 1998, p.VII).

O filme, ambientado na Itália fascista às vésperas e durante a 2ª Guerra Mundial, inicia em um clima de pura comédia, bem ao estilo de Benigni, acompanhando o drama do livreiro judeu Guido (que até então nunca havia pensado seriamente no fato de ser de raça judaica) e de seu pequeno filho Giosué, presos juntos em um campo de concentração nazista. De fato, na primeira parte do filme, o riso e a gargalhada dominam o espectador, mas já lhe são oferecidas indícios do que estaria para acontecer aos protagonistas. E, quando acaba o primeiro tempo do filme, os espectadores têm os olhos cheios de lágrimas decorrentes do romantismo de Guido que arranca risadas, e no segundo tempo eles têm um riso amargo nos lábios e lágrimas de tristeza nos olhos.

A segunda parte inicia em um clima de amor calmo e tranqüilo de uma família feliz: Dora continua a lecionar, Guido consegue ter sua pequena livraria e o filhinho, Giosué, que mostra uma inteligência superior à sua idade e ajuda o pai na loja. E, mais uma vez são presentes “no ar” e na vida das pessoas os sintomas do que estava por vir...

E aconteceu o inesperado para aquela família feliz: a deportação para um campo de concentração nazista. A partir daquele momento o filme caminha entre a tensão do horror do campo e a tensão que o próprio riso provoca em cada cena, cenas cada vez mais ousadas e inusitadas, ainda mais se pensarmos que tudo estava acontecendo naquele cenário de horrores e mortes.

Nas fantasias criadas por Guido, para com o filho e a esposa, a realidade é transformada pelo amor que permanece entre os três: amor entre o pai e o menino, escondendo-lhe os horrores do *Lager*; entre o homem e a mulher, com a qual Guido consegue, a duras penas, manter os mais estranhos e românticos contatos e pela qual será morto.

O cômico e o trágico encontram-se e interligam-se durante todo o filme. Uma das técnicas mais eficazes do cômico é o uso da hipérbole, isto é, do exagero da realidade. A hipérbole é uma coisa tão absurda que pode ser somente uma invenção, um expediente para fazer rir, quando absurda é a realidade que supera o próprio artifício. E é no absurdo que se encontram e se espelham tragédia e comédia, formando as duas faces de uma mesma medalha, como quando Guido faz a tradução das ordens de um soldado alemão, dizendo (para que o menino as ouça) somente as regras do jogo às quais o menino deve se ater para receber o prêmio, ou como quando que convencer Giosué de que ali não estariam fazendo sabão e botões com as pessoas mortas; ou, ainda, quando estas eram queimadas no “forno”: o horror do *Lager* é tão grande que aquilo só pode ser uma grande brincadeira, porém o incrível e o paradoxo daquela situação estão na realidade em sua volta.

---

<sup>4</sup> “As coisas, quando muito sagradas, tornam-se perigosas, então o melhor rir delas antes [...] E, também, no filme os horrores não se vêem, porque o horror, quanto mais se imagina, pior é”.

Assim se ri e se chora: se ri porque, se aquilo não fosse verdade, seria tão incrível que se tornaria até divertido, e se chora porque aqueles fatos são verdadeiros. E o filme nos mostra várias cenas extremamente poéticas e belíssimas, em que a comicidade e o drama, a mentira e a realidade, o jogo e a morte, o horror e o bom humor se encontram de uma forma completa e indissolúvel.

Quase no final da narrativa, os alemães derrotados preparam a retirada, enquanto alguns prisioneiros conseguem se esconder e permanecer no campo à espera dos aliados. Guido esconde o filho, advertindo-o para que não saia do local antes que haja silêncio absoluto, e vai à procura de sua mulher. E até num momento tão angustiante ele continua a mostrar-se um cômico, alias um *clown*, porque, muitas vezes, somente um *clown* consegue expressar o que os atores trágicos não conseguem: é um *clown* que tenta sobreviver até quando a situação se demonstra extremamente trágica. De fato, para procurar Dora entre as mulheres que estão sendo levadas em um caminhão, Guido coloca o casaco do filho na cabeça e um cobertor imitando uma saia: um homem travestido de mulher, em um campo de concentração nazista! É esse o nível mais grotesco da farsa que Guido cria!

O próprio Benigni diz que vestir-se de mulher é o truque mais popular e banal da farsa, da comicidade: é algo que faz rir sempre, e é usado pelos cômicos que não tem mais recursos para levar seu público à risada. Aquela última risada que nos resta atravessada na garganta, pois coincide com o culminar do trágico: é a cena em que Guido é capturado e levado para o muro de fuzilamento.

### **3 Roberto Benigni: o ‘escritor’ da dor judaica**

Toda a narrativa nos é reportada, pelo “pequeno narrador” Giosué, uma das personagens principais do filme, que viveu a sua saga familiar num campo de concentração nazista; salvo pelo pai, ou melhor dizendo, pelo jogo (do qual todos participariam e apenas os mais preparados o venceriam, metáfora da própria vida, bela mas cheia de desafios a serem vencidos) que seu pai cria para amenizar a crueldade daquele horror aos olhos da pequena criança.

Quando nos propusemos em falar sobre *La vita è bella*, achamos que encontraríamos pouco material que o explicitasse o quanto nós gostaríamos, assim pensamos que as próprias palavras de Benigni nos ajudariam a entender um pouco mais sobre ele, não deixando que isso fosse feito somente pelas palavras da crítica.

Iniciaremos com partes de uma conversa mantida entre Benigni e o Cardeal Arcebispo Silvano Piovanelli: nas palavras de Benigni há muito de seu caráter, de sua maneira de ser e de pensar.

*PIOVANELLI: [...] Ma trattare i campi di concentramento dopo “Schindler’s list”, era una grossa cosa. E poi di fronte ai campi di concentramento è facilissimo mettersi dalla parte dei vendicatori. O meglio dalla parte delle vittime e quindi come vendicatori. Invece in tutto il campo di concentramento domina il rapporto tra te e tuo figlio, tra te e tua moglie. Quindi ha vinto l’amore. Non c’è nessun senso di vendetta dentro.*

*BENIGNI: La seconda parte del filme (quella ambientata nel campo di concentramento) nasce dalla prima parte, dalla storia d’amore. È l’altra faccia. [...] In più c’è l’amore per il bambino...[...] Quindi è la cosa più alta, nobile. Allo stesso tempo non dimentichiamoci che nel film il rapporto con mio figlio è fondato sul gioco, sulla fantasia che ci salva (e io continuo a vivere nel mio bambino, se vogliamo fare un po’ di simbolismo alla spicciola), ma soprattutto io muoio per mia moglie. Io penso a lei, penso che ho voglia di fare l’amore ancora con lei. Io effettivamente alla fine muoio (il bambino l’ho sistemato) però non dimentichiamoci che muoio per andare a cercare lei. L’altro punto fondamentale è*

*questa famiglia, totalmente libera, gioiosa, felice, che magari ha voglia di vivere le vicissitudini della vita, magari i dolori, e che viene tranciata, con un colpo di follia inspiegabile, assolutamente. Questi sono i due punti, diciamo, della spiegazione del filme.<sup>5</sup> (BRUNELLI, 1998, p.71)*

A maior característica de Benigni – aquela sua comicidade que todos conhecemos e que achamos primordial, mas que neste filme é voltada para camuflar aquela situação incompreensível para o menino, e o uso da brincadeira, isto é, do lúdico – reforça o fato de ele mesmo se dizer um cômico e de afirmar que seu filme não é uma comédia e que não há nada melhor que a comicidade para tratar da tristeza.

*PIOVANELLI: Come ha capito che il gioco è tanto importante a quell'età lì?*

*BENIGNI: Questa è una domanda difficilissima...Il gioco! Dell'attività ludica, diciamo, nella vita, io sono un esperto. Nel senso che tutta la vita è un gioco, per fare una grande metafora.[...] Però il gioco non è solo con il bambino ma è anche con mia moglie. Quindi il gioco è sull'amore filiale, materno, verso la mamma e il babbo, gli animali, verso Dio, verso gli uomini, le scarpe, i frigoriferi, che ho già citato, ecc. È il gioco della vita e anche il cinema stesso è il grande gioco. Gli americani fanno gli effetti speciali. Ma l'effetto speciale è proprio il cinema in sé: quando si proietta è il più grande effetto speciale che si può fare. Questo gioco è quasi l'immagine di Dio, mi sembra a me, ma non vorrei essere blasfemo.<sup>6</sup> (BRUNELLI, 1998, p.72)*

Outro sentimento muito forte de Benigni, que transparece desta entrevista, é a esperança, a esperança de que tudo que ele mostra em seu filme tivesse sido somente uma brincadeira. E Benigni cita o autor do testemunho mais autêntico dos campos de concentração nazistas: Primo Levi.

Primo Levi, também, tinha a esperança de que tudo não passasse de uma brincadeira, quando, na primeira noite no *Lager* – uma noite de muito frio da Alta Slesia –, os prisioneiros foram levados para o pátio, nus, para a chamada, ao som de uma música alegre, e eles, olhando-se uns aos outros, pensavam que aquilo só poderia ser uma brincadeira, pois era tudo demasiadamente absurdo.

*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*

---

<sup>5</sup> “Tal conversa ocorreu em 9 de março, e foi relatada pelo jornalista acima citado.

PIOVANELLI: [...] Mas falar dos campos de concentração depois de *Schindler's list*, era muito difícil. E também diante dos campos de concentração é fácil colocar-se do lado dos vingadores. Ou melhor do lado das vítimas e, então, como vingadores. Ao invés disso em todo o campo domina a relação entre você e seu filho, entre você e sua esposa. Então, venceu o amor. Não há nele nenhum sentido de vingança.

BENIGNI: A segunda parte do filme (aquela ambientada no campo de concentração) nasce da primeira parte, da história de amor. É a outra face. [...] E ainda mais há o amor para com o menino...[...] E, então, esta é a coisa mais importante, mais nobre. Ao mesmo tempo não podemos esquecer que no filme a relação com o meu filho é fundada no jogo, na fantasia que nos salva (e eu continuo a viver em meu menino, se quisermos fazer um pouco de simbolismo ‘barato’), mas na realidade eu morro pela minha esposa. Eu penso nela, penso que ainda tenho vontade de fazer o amor com ela, de estar com ela. E, na realidade, no final eu morro (o menino o coloquei a salvo), porém não esqueçamos que morro para ir à procura dela. [...] O outro ponto fundamental é esta família, totalmente livre, alegre, feliz, que apesar de tudo tem vontade de viver os acontecimentos da vida, até mesmo nos sofrimentos, vida essa que é cortada, com um golpe de loucura absolutamente inexplicável. Estes são os dois pontos, digamos, que explicam o filme”.

<sup>6</sup> “PIOVANELLI: [...] Como entendeu que a brincadeira é tão importante naquela idade?

BENIGNI: Esta é uma pergunta difícil... A brincadeira! Da atividade lúdica na vida, digamos que eu sou um *expert*. No sentido de que a vida toda é uma brincadeira, para fazermos uma grande metáfora.[...] Porém a brincadeira não é somente com o menino, mas é também com minha esposa. Portanto a brincadeira não é sobre o amor filial, materno, para a mãe e para o pai, para os animais de Deus, para os homens, os sapatos, as geladeiras, que já citei [em outra parte da entrevista que não utilizamos], etc. É o jogo da vida e até o próprio cinema é a grande brincadeira. Os americanos fazem os efeitos especiais. Porém o efeito especial é o cinema em si mesmo: quando se projeta é o maior efeito especial que se possa realizar. Este jogo é quase a imagem de Deus, parece-me, mas não gostaria de ser blasfemo.

*solievo, forse tutte queste cerimonie non costituiscono che una colossale buffonata di gusto teutonico.*<sup>7</sup>(LEVI, 1989, p. 25/26)

É esta a mesma esperança que Benigni tem e da qual fala na entrevista acima mencionada: a esperança de um mundo melhor, apesar dos campos de concentração nazistas.

*PIOVANELLI: Questo sentimento e 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 in un luogo senza speranza. In un Lager. La speranza contro ogni speranza, come dice la Bibbia.*

*BENIGNI: È un'interpretazione della quale sono fiero anche perché la speranza, tra le virtù teologali è quella più bambina, la più semplice, la più infantile delle virtù e quindi la più giocosa. La quale senza la fede non vive e senza la carità non muore. Il padre, ed è una cosa che a me piace molto nel film, ci crede fin dall'inizio. Anche se è incredibile. Come quando gli dice che c'è un carro armato in gioco. Ma non cede mai, anche quando vede una montagna di cadaveri... è stato toccato dalla beatitudine. Il rapporto fra queste due persone e il fatto della speranza è proprio l'inno del film. È dalla leggerezza di questa virtù, la speranza, che parte tutto. Non solo. È quasi facile far credere a un bambino che è un gioco, quando si arriva a dei paradossi abnormi come quello dei campi di concentramento...*<sup>8</sup> (BRUNELLI, 1998, p. 72)

Muitos foram os que se perguntaram e questionaram porque Benigni havia tratado de um argumento tão trágico de forma aparentemente tão leve, humorística, cômica, ao passo que o Holocausto dos judeus foi uma grande tragédia, talvez a maior do século XX.

A única resposta que nos ocorre, é a seguinte: Benigni não gritou, não insultou, não acusou, porque não quis fazê-lo. Além de contar uma “bonita fabula de amor” – como chama o seu filme – ele queria relembrar aos homens de hoje o que aconteceu com os homens de então, e queria que fossem seus espectadores a gritar. Para tanto as armas por ele usadas foram a comicidade, o riso, a brincadeira, mescladas à cruel realidade da história dos campos de concentração.

Assim como ele “narra” o campo de concentração nazista, inicialmente, causa nos espectadores uma grande sensação de estranheza – porquê não dizer até mesmo de indignação – pelo contraste produzido entre a realidade do fato histórico e a ficção de seu filme. Enfim, achamos que Benigni, renunciou à sua própria reação em troca da reação de todos nós, usando a técnica de suspender não somente a condenação, mas também o julgamento para com o povo alemão, levando-nos pela mão a experimentar uma reação, a expressar uma condenação.

---

<sup>7</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo. La tregua*. Edizione tascabile. Torino: Casa Editrice Einaudi, 1989. Uma fanfarra 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.

<sup>8</sup> “PIOVANELLI: Este sentimento, esta dor que sentiu pela morte do protagonista, não tem, talvez, um nome, a esperança? É tudo baseado numa esperança a ser realizada. E me golpeou porque aconteceu num lugar sem esperança, num *Lager*. A esperança contra toda e qualquer esperança, como diz a Bíblia...

BENIGNI: É uma interpretação da qual me orgulho muito, também porque a esperança, entre as virtudes teológicas é a mais menina, a mais simples, a mais infantil das virtudes e então a mais alegre. E esta sem a fé não vive e sem a caridade não morre. O pai, é uma coisa que eu gosto muito no filme, acredita em sua brincadeira, desde o início. Até mesmo sendo inacreditável. Como quando lhe diz [ao seu menino] que está em jogo um tanque de guerra. Mas não cede, nunca; até quando vê uma montanha de cadáveres... é tocado pela beatitude. A relação entre estas duas pessoas e o fator esperança é o próprio hino do filme. É da leveza desta virtude, a esperança, que parte tudo. E não é só isso. É quase fácil fazer crer a um menino que aquilo é um jogo, quando se chega a paradoxos como os dos campos de concentração...”

E ainda achamos que Benigni quis ver qual seria – à distância de quase 50 anos do holocausto dos judeus – a reação dos espectadores de seu filme. Muitos sequer sabiam da história do povo judeu: um povo pisado, vilipendiado e expulso de seu próprio país, assim como de vários lugares que escolheu para sua morada, e que vagou durante séculos à procura da “Terra Prometida”, isto é, do lugar onde pudesse viver em paz, praticando sua religião, sua cultura. Mas o fato mais terrificante que lhe ocorreu foi o do holocausto praticado pelos alemães, cujo motivo aparente era a eliminação de uma raça impura, para que a raça ariana, a raça pura, sobrevivesse àquela.

E várias são as perguntas que ao sair do cinema nos atravessam a garganta: Benigni fez este filme por quê? Para denunciar? Para não deixar que o mundo esqueça? Portanto, por um pedido de justiça? Para chegar à compreensão de um enigma, de um mistério, do “mistério Alemanha”, da “loucura da Alemanha”?

## **Conclusão**

O cômico tem uma finalidade utilitária, pragmática: a correção, a sanção social pelo riso. Porque a sanção deve atingir o maior número possível de pessoas; a comédia cria tipos, dirige-se instintivamente ao geral, ao universal e não ao individual.

A finalidade impõe um método de observação: a separação entre o indivíduo e o tipo, ou a abstração. Essa observação só é possível do lado de fora. O método da comédia é semelhante ao método das ciências: o objetivo é formar leis gerais. A finalidade pragmática e o método de observação empobrecem a comédia como arte.

Benigni faz deste filme uma construção, a partir da destruição extrema. E se ele consegue extrair um lirismo fantástico das imagens do grande absurdo que é toda guerra – especialmente a 2ª Guerra Mundial, – quer dizer que a reconstrução não é somente necessária, mas é principalmente possível.

Enfim julgamos que, com este filme que conta a dor do povo judeu, Benigni conseguiu demonstrar como as comédias continuam a manter seu papel, isto é, a necessidade do riso para a reconstrução de uma nova visão do mundo. Então... *La vita è bella*.

## **Referencias bibliográficas**

- [1] BENIGNI, Roberto; CERAMI, Vincenzo. *La vita è bella*. Torino: Einaudi, 1998.
- [2] BORSATTI, Cristina. *Roberto Benigni*. Milano: Editrice Il Castoro srl, 2001.
- [3] BRUNELLI, Lucio. La vita è proprio bella. In: Rivista ‘30giorni’, pg. 74-75.
- [4] BRUNETTA, G. Piero. *Storia del cinema italiano*. 4º vol., Roma: Edit.Riuniti, 1993.
- [5] CORTELLAZZO, Sara; TOMASI, Dario. *Letteratura e cinema*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 1998.
- [6] COSTA, Antonio. *Immagine di un’immagine. Cinema e letteratura*. Torino: UTET Libreria, 1993.
- [7] COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma. Ensaio de teoria do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- [8] FERRO, Marc. *Cinema e história*. S.P.: Paz e Terra, 1992.
- [9] LEVI, Primo. *Se questo è un uomo. La tregua*. Edizione tascabile. Torino: Casa Editrice Einaudi, 1989.



- [10] LUTI, Giorgio (a cura di). *Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano*. Roma: La Nuova
- [11] MENEZES, Eduardo Diatay B. O riso, o cômico e o lúdico. In: *O riso e o cômico*, Revista de Cultura Vozes, nº 1. Petrópolis (RJ): 1974/ano 68.
- [12] METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- [13] MEREGHETTI, Paolo. *Dizionario dei film*. 1998, Milano: Baldini & Castoldi, 1997.
- [14] MICHELI, Sergio. *Il film. Struttura, Lingua, Stile*. Città di Castello: Bulzoni Editori, 1991
- [15] MOSCARIELLO, Angelo. *Cinema e/o letteratura*. Bologna: Pitagora Editrice, 1981.
- [16] 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 em Língua e Literatura Italiana

Autor

<sup>1</sup> **Maria Franca ZUCCARELLO, Profa. Dra.**  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)  
[mfrancazuccarello@superig.com.br](mailto:mfrancazuccarello@superig.com.br)