

DANIELE FABÍOLA MARQUESINI

**A pluralidade de Antonio de Curtis-Totò: o poeta, o ator e a representatividade
dramática na cultura italiana**

ASSIS

2021

DANIELE FABÍOLA MARQUESINI

**A pluralidade de Antonio de Curtis-Totò: o poeta, o ator e a representatividade
dramática na cultura italiana**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Prof. Dra. Gabriela Kvacek Betella

Bolsista: Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – Brasil (CAPES) – Código de
Financiamento 001

Assis
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. - Assis - Unesp

M357p Marquesini, Daniele Fabíola
A pluralidade de Antonio de Curtis-Totò: o poeta, o ator
e a representatividade dramática na cultura italiana / Daniele
Fabíola Marquesini. Assis, 2021.
117 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Gabriela Kvacek Betella

1. Totò, 1898-1967. 2. Humorismo italiano. 3. Cinema
italiano. I. Título.

CDD 857

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A pluralidade de Antonio de Curtis-Totò: o poeta, o ator e a representatividade dramática na cultura italiana

AUTORA: DANIELE FABÍOLA MARQUESINI

ORIENTADORA: GABRIELA KVACEK BETELLA

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. ERICA APARECIDA SALATINI MAFFIA (Participação Virtual)
Instituto de Letras / UFBA/Salvador

Assis, 01 de fevereiro de 2021

Ao meu filho Eduardo.

AGRADECIMENTOS

À professora Gabriela, minha orientadora, pelo direcionamento, pelo estímulo, pela paciência e pela incrível competência fruto de uma dedicação incansável. Muito obrigada!

A todos os professores que fizeram parte deste percurso por meio das disciplinas que cursei; em especial a Cleide Antonia Rapucci e a Francisco Claudio Alves Marques pelas fundamentais indicações no Exame de Qualificação.

A Peppe por ter trocado ideias comigo sobre Totò de modo tão apaixonado.

A Valéria Vicentini por ter trazido da Itália alguns livros que se mostraram basilares para a pesquisa.

A meus colegas de profissão, amantes da língua e da cultura italiana.

Aos graduandos da UNESP de Assis, principalmente àqueles ligados à cultura italiana.

Aos alunos, ex-alunos e colaboradores da Aclia – Associação de Cultura e Língua Italiana de Assis – e a sua biblioteca que me ofereceu acesso a uma parte da bibliografia.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aos meus amigos, à minha família, principalmente à minha mãe. Vocês foram todos muito compreensivos! Obrigada!

La preghiera del clown

*Più ho voglia di piangere
e più gli uomini si divertono,
ma non importa, io li perdono,
un po' perché essi non sanno,
un po' per amor Tuo
e un po' perché hanno pagato il biglietto.
Se le mie buffonate servono
ad alleviare le loro pene,
rendi pure questa mia faccia
ancora più ridicola,
ma aiutami a portarla in giro
con disinvoltura.
C'è tanta gente
che si diverte
a far piangere l'umanità,
noi dobbiamo soffrire
per divertirla.
Manda, se puoi,
qualcuno su questo mondo,
capace di far ridere me
come io faccio ridere gli altri.*

(Antonio de Curtis)

MARQUESINI, Daniele Fabíola. **A pluralidade de Antonio de Curtis-Totò: o poeta, o ator e a representatividade dramática na cultura italiana.** 2021. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

RESUMO

Neste mundo globalizado no qual vivemos hoje, conhecer diferentes colaborações representativas das mais diversas culturas existentes é uma forma de enriquecer conhecimentos e de exaltar a importância de particularidades nacionais para a soma daquilo que consideramos e apreciamos como expressão da arte universal. Antonio de Curtis, ou Totò, é o exemplo de um artista completo que atuou como escritor, compositor, cantor, ator de teatro, televisão e cinema e que representa frações significativas da arte popular italiana por meio de suas representações cômicas que se tornaram um símbolo próprio, e também por suas invenções de frases e máximas. Neste trabalho, apresentamos aspectos biográficos do artista, inseridos no contexto de sua cidade de origem, Nápoles, e evidenciamos características presentes em sua obra poética e cinematográfica a fim de apresentar relações internas no legado de Antonio de Curtis por meio, num primeiro momento, do mapeamento da obra do artista e autor para, numa segunda etapa, revelar as ligações entre a comicidade do ator e o lirismo do poeta, numa chave da cultura popular napolitana.

Palavras-chave: Cultura italiana e napolitana. Humorismo. Comicidade. Lirismo. Cinema italiano.

MARQUESINI, Daniele Fabíola. **The plurality of Antonio de Curtis-Totò: the poet, the actor and the dramatic representation in Italian culture.** 2021. 117 p. Dissertation (Masters in Languages), São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2021.

ABSTRACT

In this globalized world in which we live today, knowing different collaborations representing the most diverse existing cultures is a way of enriching knowledge and praising the importance of national particularities for the sum of what we consider and appreciate as an expression of universal art. Antonio de Curtis, or Totò, is an example of a complete artist who served as a writer, composer, singer, actor in theater, television and cinema and who represents significant fractions of Italian popular art through his comic representations that have become his mark, and also through his inventions of phrases and maxims. In this work, we present biographical aspects of the artist, inserted in the context of his hometown, Naples, and we show characteristics present in his poetic and cinematographic work in order to present internal relations in his legacy. Firstly, we map his work as an artist and author in order to, then, reveal the links between the actor's humor and the poet's lyricism, in a key to Neapolitan popular culture.

Keywords: Italian and Neapolitan culture. Humor. Comicality. Lyricism. Italian cinema.

MARQUESINI, Daniele Fabíola. **La pluralità di Antonio de Curtis-Totò**: il poeta, l'attore e la rappresentatività drammatica nella cultura italiana. 2021. 117 p. Dissertazione (Master in Lettere) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

RIASSUNTO

Nel mondo globalizzato in cui oggi viviamo, conoscere delle diverse collaborazioni che rappresentano la diversità culturale esistente è un modo di arricchire delle conoscenze e di evidenziare l'importanza delle particolarità nazionali che formano l'insieme di quello che consideriamo e apprezziamo come l'espressione dell'arte universale. Antonio de Curtis, in arte Totò, è l'esempio di un artista completo che fu scrittore, cantautore, attore di teatro, televisione e cinema e che rappresenta frazioni importanti dell'arte popolare italiana tramite le sue rappresentazioni comiche che diventarono simboliche, e anche per le sue creazioni di frasi e battute. In questo studio vengono presentati degli aspetti biografici dell'artista nel contesto della sua città d'origine, Napoli, e sottolineiamo delle caratteristiche presenti nella sua opera poetica e cinematografica allo scopo di presentare dei legami nel retaggio di Antonio de Curtis partendo da un'esposizione dell'opera dell'artista e autore per poi rivelare le relazioni tra la comicità dell'attore e il lirismo del poeta, considerando la cultura popolare napoletana.

Parole chiavi: Cultura italiana e napoletana. Umore. Comicità. Lirismo. Cinema italiano.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Totò: irreverente e genial humorismo	14
Figura 2 – O rosto de Totò, a sua “máscara”	28
Figura 3 – Expressividade de Totò no espetáculo de revista <i>Bada che ti mangio!</i> (1949)	32
Figura 4 – Cartaz: <i>avanspettacolo</i> “ <i>Messalina</i> ” (apresentado com o filme <i>Cuore d’amanti</i> -1933)	34
Figura 5 – Publicidade Cinzano Soda (1950)	37
Figura 6 – Campanha publicitária Cisa-Lambretta (1957)	37
Figura 7 – Quadrinhos de Totò publicados pela Edizioni Diana (Roma, 1953). Desenhos de Castellari	38
Figura 8 – No filme <i>Uccellacci e uccellini</i> (Gaviões e passarinhos, Pier Paolo Pasolini, 1966) ao lado de Ninetto Davoli	42
Figura 9 – Gestualidade corporal e facial de Totò (cena do filme <i>L’imperatore di Capri</i> , Luigi Comencini, 1949)	45
Figura 10 - O ator Totò (cena do filme <i>Lo smemorato di Collegno</i> , Sergio Corbucci, 1952)	50
Figura 11 – Totò em cena do filme <i>San Giovanni decollato</i> (Amleto Palermi, 1940) ..	84
Figura 12 – Totò e a filha, Liliana de Curtis (aos 7 anos), em uma cena do filme <i>San Giovanni decollato</i> (Amleto Palermi, 1940)	89
Figura 13 – Totò interpretando Agostino Miciacio no filme <i>San Giovanni decollato</i> (Amleto Palermi, 1940) em cena na qual canta e dança	89
Figura 14 – Alda Mangini e Totò em cena do filme <i>Totò cerca casa</i> (Steno e Monicelli, 1949)	91
Figura 15 – Aldo Fabrizi e Totò em uma das cenas finais de <i>Guardie e ladri</i> (Steno e Monicelli, 1951)	96
Figura 16 – Ninetto Davoli e Totò interpretando personagens marionetes no filme <i>Che cosa sono le nuvole?</i> (Pier Paolo Pasolini, 1968)	105
Figura 17 - Totò e Ninetto Davoli na cena final do filme <i>Che cosa sono le nuvole?</i>	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DO RIONE SANITÀ PARA AS TELAS DO MUNDO: TRAJETÓRIA DE ANTONIO DE CURTIS	22
1.1 Nápoles, Itália: história e cultura	23
1.2 De 1920 a 1947: Totò e o teatro	28
1.3 De 1948 a 1956: 42 filmes	38
1.4 De 1957 a 1967: cegueira, adeus ao teatro e mais cinema	41
1.5 O ator, o autor e o homem	46
2 O POETA DOS CONTRASTES	51
2.1 <i>Uocchie 'ncantatore</i> – Olhos encantadores	59
2.2 <i>'E ccorne</i> – Filosofia do corno	63
2.3 <i>'O schiattamuorto (Il becchino)</i> – O coveiro	69
3 O CINEMA DE TOTÒ	77
3.1 O Totò do teatro no cinema: <i>San Giovanni decollato</i>	82
3.2 Totò e a <i>commedia all'italiana</i> : <i>Guardie e ladri</i>	90
3.3 Totò e Pasolini: os últimos trabalhos do ator	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

INTRODUÇÃO

Antonio de Curtis (1898-1967), nome breve de Antonio Griffò Focas Flavio Angelo Ducas Comneno Porfirogenito Gagliardi De Curtis di Bisanzio Gagliardi Focas di Tertiveri¹, conhecido como Totò ou o *Principe della risata*² foi um artista bastante representativo da cultura italiana em geral e da napolitana em particular. Mais conhecido como uma espécie de símbolo da *commedia all'italiana*, foi escritor de poemas, compositor de canções e criador de espetáculos teatrais, ator de teatro, cinema e televisão, cantor e, naturalmente, reconhecido como um dos maiores artistas cômicos da Itália, especialmente pela sua representação improvisada e a invenção de frases, máximas e expressões que se tornaram marcas de sua atuação e criação.

Desta forma, o presente trabalho tem por objetivo fazer um percurso pela vida e pelas obras deste artista, a fim de observar sua representatividade dentro da cultura italiana, sobretudo daquela napolitana, assim como traçar considerações sobre a importância de sua figura como ator e compositor, cujo reflexo é ainda hoje apreciado pelos italianos como importante figura da cultura popular napolitana. Com este estudo, espera-se aumentar a visibilidade do artista aos estudiosos e apreciadores da cultura, uma vez que sua atuação extrapolou os limites de uma única arte, fazendo parte seja daquela literária como daquelas musical, teatral, cinematográfica e televisiva.

Consideramos relevante tal estudo porque não há, no Brasil, muitas pesquisas sobre este artista, considerado, em seu país de origem, um dos mais expressivos atores de comédia. Há, em pesquisas nacionais, citações e referências a ele em trabalhos ligados ao contexto audiovisual, como participante do mundo cinematográfico italiano ligado à

¹ De Curtis recebeu o título nobiliárquico de sua família adotiva.

² Em italiano, a utilização da expressão “*Principe di...*” geralmente equivale ao que em português fazemos na forma de “Rei de...”. A origem histórica desse uso vem certamente da Antiguidade, pois a palavra latina *princeps* (com afinidade a *primus*) que deu origem à italiana *principe* é traduzível como “primus inter pares”, ou “primeiro entre seus pares”. Foi estabelecido como título honorífico pelo presidente do Senado romano durante a República, e depois o Imperador Augusto assumiu o título, que tomou um significado muito próximo de monarca, de soberano. A palavra *princeps* passou a identificar um representante da monarquia apenas na Idade Moderna, pois os reis medievais tinham outros títulos mais formais nas línguas locais e em latim para designar membros da hierarquia. Antes do século XIII, *princeps* era utilizado para traduzir em latim a posição dos senhores de um potentado. Os significados mais precisos aparecem no século XVI, variando entre as nações, mas mantendo as acepções de título de prerrogativa soberana, seja para indicar o monarca de pequenos estados, ou para indicar os membros da família do soberano, de qualquer título, ou ainda, nas monarquias absolutas, para mostrar o título de máxima condição.

história da comédia como gênero, a qual no país tem um percurso singular (AUGUSTO, 2014; PAVAM, 2017), mas sem um olhar específico sobre sua atuação e sua representatividade. Já na Itália há diversos trabalhos, que vão da análise de sua performance como ator às suas produções escritas, tanto poéticas como musicais, e suas típicas frases criadas a partir da inversão de provérbios ou criativas justaposições de palavras.

Portanto, mais que assimilar os estudos italianos dedicados aos trabalhos de Antonio de Curtis, intencionamos neste trabalho lançar um olhar brasileiro sobre aspectos da vasta obra, com uma proposta original de análise disposta a visualizar as relações entre a produção poética e as nuances da representação teatral e especialmente cinematográfica, para examinar o grau de subjetivação (característico da lírica) nas modificações estruturais operadas pela atuação e interferência do ator nos modos da *commedia all'italiana* compreendidos por um lote de filmes com Totò encabeçando o elenco.

A particularidade desse olhar crítico que propomos está justamente na capacidade de fixar características aparentemente díspares, mas que podem ser interpretadas como uma atitude artística ampla, voltada para a representação do homem de vários estratos sociais diante de suas fraquezas mais significativas e, sobretudo, imersa nas manifestações espontâneas, recolhendo-as bem de perto para valorizar a universalidade do fato particular num determinado momento. Ao pensarmos nessa atitude artística, constatamos que a opção pela comicidade e pelo humorismo reflete uma atitude bastante amadurecida e crítica em relação ao meio, e ainda é capaz de exercer uma “comicização” sobre os gêneros.

Seguindo nossa proposta, buscamos um exercício próximo ao que define Antonio Candido como percepção das características da obra de arte que incorporam a realidade imediata, porém adequam seu resultado para ser aproveitado por toda a civilização ocidental, num processo que deve ajustar a tradição universal ao meio, com disciplina e também liberdade, para a expressão geral e particular, universal e local (CANDIDO, 1987, p. 214-215). Trata-se de uma conquista razoável para a afirmação de identidade e de uma produção capaz de conter índices da opressão e da libertação.

Também Umberto Eco (2007) reconhece a importância de buscar-se a compreensão e o conhecimento dos outros, rompendo a divisão de culturas por vezes baseadas no etnocentrismo. É certo que ele reconhece a dificuldade da incorporação

integral da cultura inerente a uma outra língua por pessoas pertencentes a diferentes contextos; mas, de qualquer modo, ele deixa evidente quão importante é ter contato com outros universos que gerem o interesse por novas aprendizagens, ainda que se pergunte “como farão para se entender dois povos dos quais um ignora Totò?”³ (ECO, 2007). Estas palavras mostram, de fato, a importância do acesso a outras culturas, mas também a riqueza das características locais e assaz representativas de certas especificidades, como é de Curtis em relação à sua raiz napolitana.

Em biografia apresentada por seu site oficial, encontramos uma definição da ação de Totò como ator, cuja conclusão é a de que

devemos agradecê-lo porque criou alguma coisa que continua a nos fazer companhia, a nos ensinar um educado, mas igualmente irreverente e genial, humorismo. Nunca faz demagógica pedagogia, mas catarse social em um tempo difícil e faminto no qual a vida hoje, como então, se improvisa. Não há dia ou geração que não o viva nos gestos, nas palavras, nos motes, nos filmes ⁴ (ASSOCIAZIONE, 2017).

Figura 1 –Totò: irreverente e genial humorismo



Fonte: TOTÒ, 2019.

E com tal improviso, ele contava histórias, mostrava a realidade, burlando-se dela, representava a vida de um povo resumida por provérbios ou frases representativas que em poucas palavras recolhiam significados completos. De Curtis fez com genialidade o

³ Come faranno mai a intendersi due popoli di cui uno ignora Totò? (Tradução nossa. Neste trabalho, todas as traduções da língua italiana foram feitas por nós. Caso haja traduções de terceiros, estas serão devidamente indicadas.)

⁴ Dobbiamo ringraziarlo perché ha creato qualcosa che continua a tenerci compagnia, ad insegnarci un educato ma ugualmente irriverente e geniale umorismo. Non fa mai demagogica pedagogia, ma catarsi sociale in un tempo arrancante ed affamato in cui la vita oggi, come allora si improvvisa. Non c'è giorno o generazione che non lo viva nei gesti, nelle parole, nei motti, nei film.

que Jeanne Marie Gagnebin considera, no prefácio do texto de Walter Benjamin (1987) sobre o narrador, no qual afirma:

Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito. Sapiência prática que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas com que hoje não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado. (BENJAMIN, 1987, p. 11)

Totò teve esta sapiência e soube representar, nos palcos e salas cinematográficas, os personagens de seu contexto, com sensibilidade e humorismo. Foi capaz, também, de expressar sua subjetividade em canções e poemas que continuam a ser lidos até nossos dias⁵. O apreço a seus trabalhos, acrescentemos, é observado pela reação de seu público que seguia as produções teatrais e cinematográficas, mas não sempre da crítica. De fato, Totò tardou a ter reconhecimento desta e este não aconteceu em todas as áreas. Apesar disso, o homem de teatro que consagrou tipos populares com o gestual único desde o final dos anos de 1920⁶ chegou ao cinema na década seguinte, e atingiu quase uma centena de filmes.

No cinema, seu primeiro grande reconhecimento pela crítica (uma menção especial no Festival de Cannes) foi o desempenho no filme *Uccellacci e uccellini* (Gaviões e passarinhos, Pier Paolo Pasolini, 1966), com o qual obteve inclusive prêmios, mas também é importante mencionar a participação de Totò em *La mandragola* (Alberto Lattuada, 1965), quando se mostrou apto a representar papéis complexos, como o de Frei Timoteo da comédia de Macchiavelli. Na verdade, o ator foi dirigido por mais de 40 diretores cinematográficos, entre os quais Mario Mattoli (com quem fez 16 filmes),

⁵ No ano de 2017 foram divulgados quatro poemas inéditos.

⁶ De 1928 a 1957 De Curtis encenou mais de 40 espetáculos, entre comédias e *avanspettacoli*, gênero italiano derivado do teatro de variedades, nato como peças de curta duração para entreter o público nas salas de cinema antes ou depois da projeção – esse gênero foi objeto de filmes que exploraram o contexto de sua criação, como *Luci del varietà*, dirigido por Federico Fellini e Alberto Lattuada e *Vita da cani*, dirigido por Steno e Mario Monicelli, ambos em 1950. Não se reportam, por ausência de registros, os espetáculos com a presença do artista anteriores a 1928, mas é possível que já atuasse pelo menos desde 1922. Totò esteve ainda em mais de uma dezena de *grandi riviste* (ou peças do teatro de revista) nos anos de 1940 e 1950 e, a partir dos anos de 1930, também contribuiu para o teatro como autor. De sua trajetória no teatro, é preciso lembrar o trabalho com a Compagnia Stabile Napoletana Molinari di Enzo Aulicino, em que atuou em peças de autoria de Eduardo Scarpetta, pai de Eduardo De Filippo, e para a qual vieram os irmãos Eduardo, Peppino e Titina.

Camillo Mastrocinque (11 filmes), Steno (10 filmes), Sergio Corbucci e Mario Monicelli (7 filmes com cada um).

De Curtis teve também algum reconhecimento por trabalhos televisivos, tendo participado de adaptações de peças de teatro, seriados e peças publicitárias. No entanto, sua maior afinidade era com os palcos, onde apresentava grande personalidade interpretativa e os quais abandonou somente quando um problema nos olhos o levou à cegueira quase completa. De qualquer forma, produzia e atuava no teatro porque o considerava a obra original, o fazer artístico por excelência. Walter Benjamin nos chama atenção quando fala do “aqui e agora” da obra original que constitui o conceito da autenticidade da arte (BENJAMIN, 1987), e era isso que Totò buscava nos palcos: ele preferia a originalidade, o improviso, elementos característicos da cultura popular. Mas por ser um artista plural, levou sua habilidade de contar histórias usando o corpo para o cinema e a televisão.

Na literatura, o autor de letras de músicas⁷ e poemas buscava representar seja o espírito do povo napolitano, em versos que retratam o modo de viver, os sentimentos, as características de um povo orgulhoso de sua geografia, seja o desabafo de uma personalidade enclausurada em si mesma ou o amor às sensações positivas e negativas impostas ao homem. Com sua poesia, de Curtis cultivou seu apreço pela escrita, sendo que os temas tratados são bastante variados e abrangem do amor às angústias sociais e aos paradoxos da vida e da morte. O texto poético é estruturado na tradição da escrita lírica napolitana e apresenta características dialógicas e de contrastes. Uma de suas obras mais apreciadas é *'A livella* (O nível), escrita em 1964 e composta por 104 versos hendecassílabos em 26 estrofes com rimas alternadas para abordar o encontro de classes (por meio das figuras do Marquês de Rovigo e Belluno, “herói de mil empresas”, e do gari Genaro Esposito), cujas almas conversam certa noite no cemitério. Eis a parte final da conversa e do poema:

Genaro, vil despojo, verme imundo!
Com que coragem ousas sepultar-te
Perto de mim! Invades o meu mundo!
Num monturo devias inhumar-te!

⁷ No que se refere à sua composição musical, contam-se mais de trinta produções que falam sobretudo de amor, em dialeto napolitano, e foram interpretadas por diversas vozes, inclusive a sua própria. Dentre elas, a mais conhecida é *Malafemmena*, escrita em 1951 e dedicada à sua mulher Diana Bandini Lucchesini Rogliani, cujo texto descreve uma mulher insensível e alheia ao sofrimento imposto a quem a ama.

A casta é a casta e tem que separar-nos,
pois brasonado eu fui, sou e serei,
com tua pestilência a infectar-nos
eu juro que, daqui, te expulsarei!

Que procures um fosso, é muito urgente,
Para que fiques logo entre teus pares,
Para que te reúnas à tua gente,
Desinfetando, rápido, os meus ares!

Então disse Genaro, nesse instante:
Senhor Marquês, bem veja quem andou torto,
minha mulher me fez seu confinante,
que podia eu dizer, se estava morto?

Se eu fosse vivo já me mudaria,
Apanhando a caixa d'ossos com meus restos,
E noutra tumba me meteria,
Para acabar, de vez, com esses seus sestros.

E o que esperas, torpe malcriado?
Que em minha ira eu chegue além da conta
Ah! Não houvesse eu sido um titulado,
Teria já reagido a tanta afronta.

Só quero ver, daqui, toda a violência,
na verdade, Marquês, eu já estou cheio!
Só de ouvi-lo eu perco a paciência,
Dá-me vontade de parti-lo ao meio!

O Senhor crê que é diferente? Oh! Deus meu!
Entenda bem que, aqui, o que é normal,
Agora está bem morto, como eu,
Cada um é igual, ao outro, tal e qual.

Porco sujo! Como ousas de que jeito,
nivelar-me, baseando-se em que leis?
Fui nobre, nobilíssimo, perfeito,
Fazendo inveja a príncipes e a reis

Que Reis ou Páscoa ou Dia de Natal
O que é preciso é meter nessa cabeça,
Que está doente e fantasia mal!
A Morte é um nível, disso não se esqueça

Um rei, um grão senhor ou um magistrado,
Ao passarem além desse portão,
Perderam a vida e todo o titulado,
Perante a morte são iguais, por conclusão!

Assim sendo, Marquês, preste atenção,
Perto ou longe, agora, há quem se importa?
Pare com as palhaçadas, seu truão!

Nós somos sérios! Nossa dona é a Morte!⁸

⁸ A tradução é de Gustavo d'Amato e Murillo Palh "Carvalhaes" (disponível em <http://www.antoniodecurtis.com/livella9.htm>, acesso em 10 de ago. de 2018). Eis o final do poema em língua original:

(...)

Da Voi vorrei saper, vile carogna,
con quale ardire e come avete osato
di farvi seppellir, per mia vergogna,
accanto a me che sono blasonato!

La casta è casta e va, sì, rispettata,
ma Voi perdeste il senso e la misura;
la Vostra salma andava, sì, inumata;
ma seppellita nella spazzatura!

Ancora oltre sopportar non posso
la Vostra vicinanza puzzolente,
fa d'uopo, quindi, che cerchiate un fosso
tra i vostri pari, tra la vostra gente"

"Signor Marchese, nun è colpa mia,
i'nun v'avesse fatto chistu tuorto;
mia moglie è stata a ffa' sta fesseria,
i' che putevo fa' si ero muorto?

Si fosse vivo ve farrei cuntento,
pigliasse 'a casciulella cu 'e quatt'osse
e proprio mo,obbj'...'nd'a stu mumento
mme ne trasesse dinto a n'ata fossa".

"E cosa aspetti, oh turpe malcreato,
che l'ira mia raggiunga l'eccedenza?
Se io non fossi stato un titolato
avrei già dato piglio alla violenza!"

"Famme vedé...- piglia sta violenza...
'A verità, Marché, mme so' scucciato
'e te senti; e si perdo 'a pacienza,
mme scordo ca so' muorto e so mazzate!...

Ma chi te cride d'essere... nu ddio?
Ccà dinto, 'o vvuo capi, ca simmo eguale?...
...Muorto si'tu e muorto so' pur'io;
ognuno comme a 'na'ato è tale e quale".

"Lurido porco!... Come ti permetti
paragonarti a me ch'ebbi natali
illustri, nobilissimi e perfetti,
da fare invidia a Principi Reali?".

"Tu qua' Natale...Pasca e Ppifania!!!
T'o vvuo' mettere 'ncapo... 'int'a cervella
che staje malato ancora e' fantasia?...
'A morte 'o ssaje ched"e?... è una livella.

'Nu rre, 'nu magistrato, 'nu grand'ommo,
trasenno stu cancello ha fatt'o punto
c'ha perzo tutto, 'a vita e pure 'o nomme:
tu nu t'hè fatto ancora chistu cunto?

O ponto de partida de Antonio de Curtis é o 2 de novembro, dia de finados, data bastante significativa para as origens napolitanas do poeta, para se utilizar de ironia com a morte, com o além-túmulo, situação em que todas as almas se igualam, se nivelam. A morte funciona como o instrumento conhecido como *livella*, ou nível (nivelador), utilizado para estabelecer a horizontalidade de uma superfície plana. No poema, não se trata de redimir as almas em questão. Não há ruína nem redenção das classes, porque somente os vivos têm uma visão de divisões sociais, que são meras aparências.

O poeta imagina uma conversa entre representantes de classes díspares e promove um “nivelamento” com nuances de humor e de realismo, pois as falas das personagens estabelecem oposições e inversões de perspectivas, de modo a resultar numa composição que eleva o discurso do gari e rebaixa o discurso do marquês, concentrando neste as ofensas, as palavras mais rudes, os xingamentos, enquanto as falas do primeiro são mais arrojadas quanto ao conteúdo de argumentação, de ironia. Não por acaso, é o gari que encerra a discussão, e o poema não dá chance de resposta para o marquês. Ao mesmo tempo, o diálogo e o poema terminam com a conclusão inevitável: ambos se encontram no mesmo nível, ambos pertencem em igualdade ao reino dos mortos. O marquês acostumado ao luxo descia aos níveis mais sujos aos quais o gari já estava familiarizado.

Tais inversões de sentido em contribuição a uma busca de nova reflexão sobre um tema são características de formas de humor e merecem, no caso do lirismo particular de Antonio de Curtis, uma análise que tenha em conta a posição dessa escrita na lírica napolitana. De fato, o diálogo apresentado pelo poeta assume características de uma disputa por meio das palavras, o que é uma tradição da cultura popular meridional italiana, como salienta Francisco Claudio Alves Marques ao afirmar que

as pelejas ou “contrastì” – provocação pela palavra -, até hoje praticadas nas províncias do sul da Itália, compostas relativamente de improviso pelos “cantanti a braccio”, foram reproduzidas pelos autores dos “libretti muriccioli” até o final do século XIX (MARQUES, 2018, p. 43),

Perciò, stamme a ssenti... nun fa"o restivo,
suppuorteme vicino-che te 'mporta?
Sti ppagliacciate 'e ffanno sulo 'e vive:
nuje simmo serie... appartenimmo à morte!"

Desta forma, por mais que seja redundante afirmar, não custa lembrar que a essência do humor é muito séria, e que o riso pode ser libertador. Quando os indivíduos, o mundo e o espetáculo que representam são objetos do humor, os que dele desfrutam se distanciam do que os aprisiona, e não somente se libertam como também se tornam mais saudáveis psiquicamente. Se a condição humana é incurável, ao menos a visão dela, *risível*, pode livrar o homem do rancor e da desídia. E se nossa preocupação é um tipo de representação do risível, ou seja, uma ou mais formas de recriação da condição humana pela arte, convém dar atenção para as duas formas mais importantes do risível para a arte, a comicidade e o humor. Essa subdivisão, adotada por Ariano Suassuna (2004), parece-nos bastante útil, visto que a representação estética se interessa particularmente pelas manifestações do doloroso, por um lado, e do risível, de outro, sendo deste último as manifestações cômicas e humorísticas as que recebem mais atenção ao longo dos tempos.

Sabemos que as tentativas de conceituação do humor, da filosofia à crítica literária são muitas, razão pela qual as explanações mais sensatas (como a de Ariano Suassuna, por exemplo) preferem eleger as orientações mais adequadas para o contexto artístico examinado. Assim, o artista brasileiro leva em conta características que são as bases naturais do humor e da comicidade para oferecer a sua concepção das modalidades do risível. Preferimos ampliar nossos horizontes, embora mantendo a consciência dos limites das representações que examinamos neste trabalho, e lembramos dos elementos fundamentais do riso: o contraste, a estranheza e a criação de novos significados. Tais elementos tornaram-se os pontos centralizadores de importantes ensaios sobre a natureza do humor escritos no século XX, o de Henri Bergson (*O riso*, escrito em 1899), os de Sigmund Freud (*Os chistes e sua relação com o inconsciente* e *O humor*, publicados respectivamente em 1905 e 1927) e o de Luigi Pirandello (*O humorismo*, publicado em 1908, revisado em 1920) e também marcaram a variadíssima e ambivalente cultura do período imediata e posteriormente delimitado pela segunda Revolução Industrial, com todas as alterações no cenário científico-tecnológico que causaram impacto sobre as representações artísticas. Desde os últimos decênios do século XIX, portanto, as mudanças pelas quais o mundo passava asseguraram todas as características que viriam com o século seguinte (exceto as atrocidades tristemente célebres, que viriam depois da Guerra de 1914), século da luz e da velocidade, da síntese e da rapidez, mas também século da anedota. Elias Thomé Saliba (2002) ressalta, a propósito, que a Belle Époque representou um momento de crise nas definições clássicas de humor que, anteriormente,

distinguiam o “bom” e o “mau” riso, ou seja, o riso positivo, a alegria lícita e o riso negativo, expressão do “rir de” ou “rir contra”.

Compreender as colaborações interculturais em nossa atualidade globalizada é, portanto, essencial para que pensemos, analisemos e reflitamos sobre nossas produções e nossa colaboração para a representatividade singular mesclada à riqueza universal, afinal, “as culturas ainda estão divididas, mas povoadas por pessoas que querem superar estas divisões e entender aquilo que entendem ‘os outros’⁹” (ECO, 2007). Partindo de tal pressuposto, trazemos, no primeiro capítulo, uma apresentação contextual histórica e um levantamento biográfico do artista a fim de apresentarmos aspectos de sua vida que representem suas escolhas refletidas em suas produções. No segundo capítulo, trazemos um olhar mais direcionado para a análise de três poemas: Olhos Encantadores, Filosofia do Corno e O coveiro, por meio dos quais evidenciamos aspectos da subjetividade do poeta e de seus recursos pertinentes à lírica napolitana. A atuação cinematográfica é tema do terceiro capítulo, cujo objetivo é traçar observações sobre seus principais trabalhos em colaboração com os diferentes diretores, partindo de *San Giovanni decollato* (Amleto Palermi, 1940) para explorar a comicidade evidenciada diante da representação neorrealista observada no filme *Guardie e Ladri* (Steno e Monicelli, 1951); por fim, em seu último filme, *Che cosa sono le nuvole?* (Pier Paolo Pasolini, 1968) Totò revisita na grande tela sua origem teatral. A tônica da análise está pautada nos seguintes aspectos: a posição do artista Totò no percurso da *commedia all’italiana* e a representatividade do poeta Antonio de Curtis enquanto praticante de operações poéticas que ajudam a redefinir o sentido da lírica napolitana.

⁹ Le culture sono ancora divise, ma popolate di gente che vuole superare queste divisioni e capire quel che capiscono “gli altri”.

1 DO RIONE SANITÀ PARA AS TELAS DO MUNDO: TRAJETÓRIA DE ANTONIO DE CURTIS

Antonio Clemente nasceu em 15 de fevereiro de 1898, no bairro Sanità de Nápoles, onde viveu com sua mãe Anna e sua avó. Teve uma infância e uma adolescência pobres. Foi reconhecido pelo pai Giuseppe de Curtis somente em 1922, quando passou a usar seu sobrenome. Fez-se adotar pelo marquês Francesco Maria Gagliardi Focas di Tertiveri, em 1933, conseguindo um título nobiliário¹⁰. Começou ainda jovem sua carreira teatral e se tornou o mais conhecido ator cômico italiano, segundo o jornal online Quinews.it, o qual, em pesquisa feita no ano de 2009, afirma que ele “é, ainda hoje, o ‘príncipe da risada’ para 50,5% dos entrevistados. (...) A sua ‘bravura’ é ‘espetacular’ e muitas das suas frases, ou situações cômicas, ‘ainda permanecem atuais’¹¹” (È TOTÒ, 2009).

Durante uma vida intensa, subiu nos palcos de diversas cidades italianas e estrangeiras, conquistou reconhecimento por meio de seus filmes, compôs canções que interpretava em seus espetáculos e obras cinematográficas, e escreveu poemas para falar de amor, de humor e de reflexão filosófica. Morreu em Roma aos sessenta e nove anos, mas seu corpo foi sepultado na cidade natal, onde se reuniram milhares de pessoas para o último adeus.

Para uma compreensão mais completa de sua carreira, propomos uma divisão em três etapas: a primeira compreende os anos de 1920 a 1947, período no qual Totò dedicou-se quase exclusivamente à representação teatral, desde sua estreia até as primeiras experiências cinematográficas; a segunda corresponde aos anos entre 1948 e 1956, os quais ele dedicou prevalentemente ao cinema, tendo produzido quarenta e dois filmes; a terceira etapa corresponde aos dez últimos anos de sua vida, quando tentou voltar para o

¹⁰ Embora seja conhecido o fato de que Totò dava mais importância ao consagrado apelido (chegando a considerá-lo o seu verdadeiro título nobiliárquico) do que ao reconhecimento de nobreza, o artista lutou bastante por isso, pois acreditava ser descendente de uma família muito antiga, descendente das famílias imperiais bizantinas. De fato, embora sua ascendência remetesse a um ramo dos Marchesi de Curtis que, por intermédio dos Griffio estariam ligados aos Foca de Bizâncio, tudo indica que a saga de Antonio de Curtis nos tribunais italianos ganhou força após Totò ter proposto sua adoção pelo marquês, “Cavaliere del Sacro Romano Impero”, em troca de uma espécie de pensão vitalícia.

¹¹ È ancora oggi il “príncipe della risata” per il 50,5% degli intervistati. (...) La sua “bravura” è “sopraffina” e molte sue battute, o situazioni comiche, “restano ancora attuali”.

teatro mas teve problemas de visão, ficando quase cego. Continuou, de qualquer forma, com a produção cinematográfica e com as produções literárias (músicas e poemas), iniciadas já na década de 1940.

Apenas no final de sua vida, já em 1966, Totò aproximou-se da televisão (de onde fora afastado por motivos políticos depois de uma primeira tentativa em 1958). Este veículo produzirá muitos programas, após sua morte e até nossos dias, contando sua história e transmitindo seus filmes para que seu nome e sua imagem cheguem a toda a Itália, oferecendo às gerações atuais o contato com um ator (e uma forma de atuação) que representou grande parte do povo italiano nos palcos e nas telas. A propósito desta identidade, julgamos importante evidenciar, inicialmente, aspectos da região natal do artista, Nápoles, bem como suas características histórias e culturais no contexto italiano.

1.1 Nápoles, Itália: história e cultura

Os dados sobre a fundação de Nápoles perdem-se no tempo em meio a uma diversidade de estudos e lendas. É aceito pelos pesquisadores, contudo, que a cidade tenha origem grega antiquíssima, datada do século IX a.C. e que as primeiras fundações eram denominadas de Partênopo. Tendo sido abandonado durante séculos, o local passou a ser chamado de Paleópolis (“cidade velha” em grego), até que habitantes da vizinha cidade de Cuma começaram a se deslocar àquela região no século VI a.C., fundando Neápolis (“cidade nova”, também em grego) por volta do ano 470 a.C.

De colonização grega, Nápoles passou a fazer parte do Império Romano no século IV a.C. e representava para Roma uma aliada importante e digna de respeito também do ponto de vista cultural, por estar ligada à civilização grega. Após a queda do Império Romano do Ocidente, em 476 d.C., Nápoles sofreu a invasão de diversos povos bárbaros até que passou a ser um ducado, em 661; inicialmente ligado a Bizâncio, conquistou paulatinamente sua autonomia neste regime que durou cerca de quinhentos anos.

A partir do século XII, durante a Idade Média, passou por dominação normanda e sueca, tendo vivido um período de crescimento sob o governo do rei Frederico II; em 1139 começou a fazer parte do Reino da Sicília, tornando-se sua capital no governo do

rei Carlos I, período no qual a cidade viveu um significativo desenvolvimento com a construção de fábricas, a produção de artesanato e a vivacidade do comércio, com o consequente crescimento populacional. Os anos de prosperidade continuaram no reinado de seu filho, Carlos II, e do sucessor deste, Roberto D'Angiò, o qual criou um favorável clima intelectual na cidade que passou a acolher nomes importantes da cultura meridional.

No início da Idade Moderna (1453-1789), Nápoles foi governada pela coroa de Aragão e apresentou considerável crescimento econômico e civil, o que possibilitou a chegada do ideal e da arte renascentista. O domínio espanhol ainda durou até o início do século XVIII. Em 1734, sob o comando do rei Carlos VII de Bourbon, Nápoles tornou-se cada vez mais autônoma e independente. Nos últimos anos daquele século, a cidade viveu um breve período republicano, a República Partenopeia (1799), solidificada sobre o pensamento igualitário da Revolução Francesa (1789) e dos ideais iluministas.

No início do século XIX, Nápoles passou pela dominação da família Bonaparte, tendo sido entregue primeiro ao irmão de Napoleão, Giuseppe, e depois a seu genro, Joaquim Murat. Em 1815, com a deposição de Napoleão, voltou ao poder o reino Borbônico, o qual, unindo o Reino de Nápoles e o Reino da Sicília, fundou o Reino das Duas Sicílias,

Já durante a hegemonia austríaca, sob Ferdinando II, nas décadas de 1830 e 1840, Nápoles experimentou grande desenvolvimento e muitos primados, como aquele da iluminação a gás (1837), da ferrovia Nápoles-Portici (1839), da inauguração do primeiro centro vulcanológico do mundo, o Observatório Vesuviano (1841), dentre tantas outras construções. Devido às boas condições estruturais, o local começou a ter problemas com o número de habitantes, que crescia de forma desmedida em virtude das migrações.

A necessidade de busca de uma identidade nacional era sentida em toda Europa, e lutas pela liberdade aconteciam em diversos territórios a partir dos pensamentos nacionalistas e patrióticos de liberdade e igualdade. Assim, em 1860, o movimento chamado de *Risorgimento*¹² chegou ao sul da Itália, com a finalidade de fazer a unificação

¹² Movimento ideológico iniciado na Itália a partir do final das Guerras Napoleônicas (1815) com o objetivo de unificar os diferentes estados que conviviam no território onde atualmente existem seus limites geográficos. Teve como personagens importantes Giuseppe Mazzini, Conde de Cavour, Giuseppe Garibaldi e Vittorio Emanuele. Após as primeiras lutas revolucionárias (1848-1849), em 1860 combatentes comandados por Garibaldi conquistaram a última região que faltava, o Reino das Duas Sicílias, e a entregaram ao futuro Rei Vittorio Emanuele II. No entanto, o país ainda deveria esperar até o final da

do país. Esta foi consumada em 1861 e o governo representado na forma de monarquia liberal ficou a cargo da dinastia da Casa de Savoia, representante do anterior Reino da Sardenha, com sede no norte do país.

Este novo sistema de governo não agradou à população da região de Nápoles que sentiu a indiferença de um centro de decisões distante. Com o passar do tempo, o estímulo que o Norte recebeu acabou por levar à modernização e industrialização daquela região em detrimento de um Sul marcado pela agricultura e, via de regra, destino colonial das produções setentrionais. Essa disparidade entre as regiões italianas é chamada de “questão meridional” e explica diferenças estruturais, econômicas e sociais que chegam até nossos dias.

Assim, Nápoles, como toda a região sul da Itália, sofria com a falta de investimentos e as altas taxas impostas pelo governo que não eram igualmente distribuídas para um desenvolvimento homogêneo. Apesar disso, o povo napolitano permanecia com a memória de sua história de conquistas e grandiosidade, orgulhosa de sua terra e suas tradições. Por meio da observação de seus aspectos históricos, afirma Claudia Converso que a principal marca da cidade é a sua independência, e sublinha que

Até mesmo nos momentos em que a dominação estrangeira era mais expressiva, a cidade nunca se demonstrou totalmente submissa. Bastam, para demonstrar isso, os levantes populares que constelam sua história, a célebre revolta do cidadão Masaniello¹³, os cercos aos centros do poder contestado. Mas, além destes episódios significativos, tratou-se sempre de uma independência mais íntima, por vezes intelectual, frequentemente vivida mais no fundo da alma, no silêncio, por cada um, e não gritada em coro nas praças¹⁴. (CONVERSO, [200-?], p. 5)

Sob o ponto de vista cultural, a cidade expressa sua riqueza por meio de diversos exemplos, desde a arte greco-romana até as manifestações culturais contemporâneas,

Primeira Guerra Mundial para concluir seu processo de anexação de territórios e adquirir a formação geográfica atual.

¹³ Masaniello (1622-1647) foi o líder napolitano de uma revolução acontecida em Palermo, em 1647, no qual a população rebelou-se contra o aumento de taxas, sobretudo das frutas.

¹⁴ Persino nei momenti in cui la dominazione straniera si faceva sentire maggiormente, la città non si dimostrò mai totalmente asservita. Bastano a dimostrarlo i sollevamenti popolari che costellano la sua storia, la celeberrima rivolta del popolano Masaniello, gli assedi ai centri del potere contestato. Ma al di là di questi episodi di vasto respiro, si trattò sempre di un'indipendenza più intima, talvolta intellettuale, molto spesso vissuta più nel profondo dell'anima, in silenzio, da ciascuno, che non gridata coralmente nelle piazze.

passando por exuberantes obras arquitetônicas. A referida liberdade política e econômica refletiu-se nos campos intelectuais e artísticos com inumeráveis exemplos ao longo dos séculos; já em 1224, Federico II fundou a primeira Universidade Estatal de Nápoles. No século XIV vários artistas conviveram na cidade, como Tino da Camaino, Giotto, Giovanni Boccaccio e Petrarca. Na metade do século XV, com a dinastia Aragonesa, teve início o período humanístico da cultura meridional.

Durante o renascimento, a cidade acolheu diversos artistas, absorvendo seus ideais artísticos. A arquitetura também acompanhou seu esplendor, com a construção de muitas igrejas, palácios reais, praças, entre outras construções que atualmente são metas de milhões de turistas por ano. Em 1737 inaugurou-se o teatro São Carlos, o qual se tornou centro do mundo artístico italiano e europeu, auxiliando no desenvolvimento da prestigiosa escola musical napolitana.

A propósito, no século XIX nasceu uma das principais formas artísticas da cidade: a música napolitana. Segundo Meo (2018), a primeira canção napolitana é *Te voglio bene assaje*, composta por Raffaele Sacco em 1835, e representa uma canção com melodia simples e um refrão fácil de memorizar e repetir. Escrita em dialeto, a música popular napolitana conta com o nome de grandes compositores: Gaetano Donizetti, Renato Carosone, Nino D'Angelo, Pino Daniele, Totò.

Poucos anos depois do surgimento destas representativas canções regionais, a Itália completou seu processo de Unificação e Nápoles passou a integrar o Reino da Itália. No que se refere às mudanças provocadas nesta região no aspecto cultural, do pensamento e da busca de sua identidade, afirma Roberto Bonuglia (2018, p. 17-18):

A Unificação italiana tinha, de fato, privado Nápoles da sua posição privilegiada protagonizada durante o período borbônico. A partir de 1860, a cidade foi anexada ao Reino da Itália sob a família Savoia. Isto levava à renúncia do papel de rainha do Mediterrâneo, da contribuição recebida de todo o interior e da atenção viva e constante dos vários soberanos. Como consequência, afloraram aqueles problemas sociais e econômicos que, por tanto tempo, tinham permanecido escondidos. (...) Esta situação de incerteza e precariedade provocou uma série de novidades que geraram no povo napolitano uma busca de identidade

testemunhada pelas primeiras formas de expressão *verista*¹⁵ (e em seguida, realista) e ao retorno do uso do dialeto¹⁶.

Este dialeto, que representa a linguagem típica da cidade, também esteve presente nos primeiros movimentos do teatro dialetal, seja nos espetáculos de Variedade, de Revista ou nas representações de rua, sobretudo com Eduardo Scarpetta e seus filhos Titina, Peppino e Eduardo De Filippo, e ainda Raffaele Viviani, Totò, Nino Taranto. Todos eles foram representantes da cultura popular italiana e levaram consigo a comum origem napolitana.

Em suma, Nápoles representa uma história antiquíssima, nascida com a civilização grega e desenvolvida pelo contato com uma diversidade de povos (bárbaros, espanhóis, franceses, austríacos). A riqueza de sua formação é expressa artisticamente por meio de representações que cantam a beleza de sua terra e de seu povo. Beleza esta que é reafirmada, ainda, no orgulho do uso de sua própria língua, seu dialeto, para fazer poesia, compondo canções e poemas carregados de um lirismo profundo. Percebemos, assim, que

Nenhuma outra razão poderia explicar a ininterrupta vivacidade cultural e a liberdade intelectual desta cidade, a sua iniciativa e a sua energia ilimitadas, a sua humanidade, o seu orgulho e a sua capacidade de superar cada um dos mil eventos que assinalaram a sua história. Nápoles é uma cidade de arte no sentido mais verdadeiro da expressão. Uma cidade onde a arte parece ter germinado espontaneamente em terreno fértil, produzindo maravilhas em todo âmbito, da pintura à música, da poesia à arquitetura, do teatro à dança. As suas ruas são disseminadas por monumentos esplêndidos e grandiosos¹⁷. (CONVERSO, [200-?], p. 5)

¹⁵ O *Verismo* foi uma corrente literária italiana do século XIX, nascida em resposta ao idealismo romântico, que tinha como objetivo a representação da realidade de então por meio da utilização de uma narrativa objetiva.

¹⁶ L'Unificazione italiana aveva infatti privato Napoli della sua posizione privilegiata ricoperta durante il periodo borbonico. Dal 1860 la città fu annessa al regno d'Italia sotto i Savoia. Questo comportava la rinuncia al ruolo di regina del Mediterraneo, all'apporto di tutto il retroterra, all'attenzione viva e costante dei vari sovrani. Di conseguenza, affiorarono quei problemi sociali ed economici che, per tanto tempo, erano stati tenuti nell'ombra. (...) Questa situazione di incertezza e precarietà provocò una serie di novità che generarono nel popolo napolitano, una ricerca di identità testimoniata dalle prime forme di espressività verista (e in seguito realista), e nel ritorno all'uso del dialetto.

¹⁷ Nessun'altra ragione potrebbe spiegare l'ininterrotta vivacità culturale e la libertà intellettuale di questa città, la sua intraprendenza e la sua energia illimitate, la sua umanità, la sua fierezza e la sua capacità di superare ognuno dei mille avvenimenti che hanno segnato la sua storia. Napoli è una città d'arte nel senso più vero dell'espressione. Una città dove l'arte sembra essere germogliata spontaneamente dal terreno

1.2 De 1920 a 1947: Totò e o teatro

As habilidades interpretativas de Totò já podiam ser vistas em suas brincadeiras de criança. A mobilidade de seu corpo, fruto de um extenso trabalho de atividade física, e a expressividade de seu rosto foram construídas com observação e treino porque ele estava sempre a olhar e estudar movimentos e demonstrações das emoções alheias, repetindo-as até conseguir imitá-las. A propósito de seu rosto, Giancarlo Governi (2017, p. 28) considera que o ator trazia em sua face uma máscara natural que representava “a imagem do rosto a ser modelado como argila, (...) máscara de carne inimitável e única no seu gênero¹⁸”. Ele desde jovem representava para ser visto, seja por seus parentes e amigos, seja pelos companheiros militares quando se alistara ou pelo público e espectador, preferindo o contato mais direto proporcionado pelo teatro, visto que recebia um retorno imediato às suas realizações.

Figura 2 – O rosto de Totò, a sua “máscara”



Fonte: FABIO, 2020.

Quando adolescente, Antonio participava de reuniões familiares (chamadas *periodiche*), as quais permitiam apresentações teatrais, declamação de poemas, exibição de instrumentos musicais, dentre outras atividades artísticas. Era ali que Totò representava, e não só em ocasião de encontro da sua família, mas também naquele de

fertile producendo meraviglie in ogni suo ambito, dalla pittura alla musica, dalla poesia all’architettura, dal teatro alla danza. Le sue vie sono disseminate di momumenti splendidi e grandiosi.

¹⁸ Immagine della faccia da modellare come creta (...) maschera di carne inimitabile e unica nel suo genere.

vizinhos e conhecidos. Apresentava, geralmente, um personagem cômico, uma caricatura de alguma personalidade ou de alguma ocasião (denominadas *macchiette*).

A partir deste primeiro modo de expressar-se artisticamente, Totò encontrou as formas de teatro popular nas ruas de Nápoles, as quais recordavam características da *commedia dell'arte*¹⁹ e ofereciam ao público a improvisação, geralmente baseada em temas presentes em textos antigos. Segundo Governi (2017), foi no teatro de rua que Totò aprendeu e se formou, porque

Lá encontrou colegas, como os irmãos De Filippo, que também serão grandes; lá aprendeu a ser dono do palco, a movimentar-se com grande habilidade, a “sentir” o público e a adequar-se às suas exigências até submetê-lo aos seus desejos, a fazê-lo rir no momento desejado, a deter a atenção dele. Lá, aprendeu a colocar-se em sintonia com os outros atores, a intimidá-los, em uma disputa que não exclui golpes no “furto” de frases e na competição pelas risadas do público, mas também a favorecê-los. Em poucas palavras, a ser contemporaneamente cômico protagonista e coadjuvante²⁰. (GOVERNI, 2017, p. 32).

Esta aprendizagem acompanhou o artista durante toda sua carreira, a qual também foi compartilhada com os citados irmãos De Filippo, nascidos na mesma cidade de Totò, poucos anos depois dele. Eduardo (Nápoles, 1900 - Roma, 1984) e Peppino (Nápoles, 1903 – Roma, 1980) nasceram em uma família de artistas: a mãe, Luisa De Filippo, costurava para o teatro e o pai, Eduardo Scarpetta, era ator e diretor. Os dois filhos, junto

¹⁹ Representações feitas em praças e ruas por pequenas companhias itinerantes, com cenas improvisadas por atores que representavam personagens fixos, caracterizados por máscaras. É uma forma de teatro originada na Itália entre os séculos XV e XVI, provavelmente prenunciada nas fábulas atelanas (da cidade de Atella, na Campânia). As fábulas tinham influência grega, contudo eram tipicamente italianas pelo conteúdo, na verdade, formado de elementos cotidianos latinos e etruscos. A relação entre a *commedia dell'arte* e as *fabulae atellanae* pode ser vista na composição com tipos fixos de personagens. Nas representações de fábulas atelanas os atores cômicos ostentavam máscaras de caracteres fixos: Maccus, Pappus, Bucco, Dossennus, Manduco (ou Manducone). Os atores ou *mimos* ambulantes romanos, por sua vez, não usavam máscaras, pois se utilizavam do próprio corpo para imitar pessoas. Na transição para o Renascimento, as formas de representação teatral passam a ser trazidas a público por companhias de atores, até que no século XVI a *commedia dell'arte* se estabelece com organização e regras bem definidas para as companhias, cuja linguagem de cena se contrapõe à *commedia* erudita de grupos diletantes humanistas. Na *commedia dell'arte* os atores se especializavam em tipos fixos e na arte da improvisação, podendo criar um repertório de citações de diversos autores. Os personagens eram divididos em categorias (patrões, empregados, velhos, jovens enamorados e capitães) e as histórias representadas passam a ter enredo baseado no impedimento de uma relação amorosa, ao redor da qual se desenvolvem outros conflitos.

²⁰ Li incontrò colleghi, come i fratelli De Filippo, che diverranno anch'essi grandi; lì imparò a padroneggiare il palcoscenico, a muoversi con grande abilità, a “sentire” il pubblico e a addatarsi alle sue esigenze fino ad assoggettarlo ai suoi voleri, a farlo ridere al momento voluto, a captarne l'attenzione. Lì imparò a mettersi in sintonia con gli altri attori, a prevaricarli, in una gara senza esclusione di colpi nel “furto” delle battute e nel contendersi le risate del pubblico, ma anche ad assecondarli. In poche parole a essere contemporaneamente comico protagonista e spalla.

com a irmã Titina, montaram uma companhia teatral, “I De Filippo”, que fez diversos espetáculos nas décadas de 1930 e 1940. Eduardo, o filho mais velho, conhecia Totò desde criança e se lembrava de quando estavam juntos nos teatros da periferia de Nápoles (FALDINI; FOFI, 2017, p. 314-315). Quando adultos, trabalharam também no cinema e De Felippo dirigiu o ator no longa *Napoli milionaria* de 1950. Francesco Corvino (2020) reporta uma afirmação de Eduardo sobre sua relação com de Curtis:

Totò era do bairro Sanità, onde ficava a escola que eu frequentava, víamo-nos frequentemente mesmo antes de trabalharmos juntos. Aquela era a Nápoles dos napolitanos, das pessoas humildes, dos vendedores, das lojas de produtos alimentícios. Qualquer coisa que Totò tocava tornava-se encantada. Tinha uma sensibilidade extraordinária, era um grande observador. As máscaras napolitanas e a nossa *commedia dell’arte* passaram através de Totò²¹.

Além de Eduardo, também Peppino relacionou-se com Totò, tanto no teatro quanto no cinema. Neste último campo, trabalharam em diversos filmes cujos títulos traziam seus nomes, sendo que os dois primeiros foram filmados em 1956 e dirigidos por Camilo Mastrocinque, *Totò, Peppino e.... la malafemmena* e *Totò, Peppino e i fuorilegge*. Outros títulos são: *Totò, Peppino e le fanatiche* (Mario Mattoli, 1958); *Totò, Peppino e la dolce vita* (Sergio Corbucci, 1961); *Totò e Peppino divisi a Berlino* (Giorgio Bianchi, 1962). Desta relação e destes trabalhos, afirmou Peppino:

Em um dia de inverno de 1956, Totò fez-me saber que teria muito prazer se eu aceitasse fazer um filme com ele. Eu achei a oferta interessante e começou, assim, a série de filmes *Totò, Peppino...* Eu amei a arte cinematográfica de Totò, apreciei-a, acompanhei-a, e, como eu pude, em alguns momentos posso dizer que procurei colocá-la em um plano de clara “humanidade”, preocupando-me essencialmente em fazer com que um pudesse servir ao outro, em perfeito acordo e colaboração artística, como dois bons colegas que se estimam e se respeitam mutuamente. Totò foi o único comico que me deliciou sinceramente o espírito²². (FALDINI; FOFI, 2017, p. 382)

²¹ Totò era del rione Sanità, io lì andavo a scuola, ci vedevamo spesso anche prima di lavorare insieme. Quella era la Napoli dei napoletani, della gente umile, dei venditori, dei negozi di cibarie. Qualsiasi cosa Totò toccasse diventava incantata. Aveva una sensibilità straordinaria, era un grande osservatore. Le maschere napoletane e la nostra *commedia dell’arte* sono passate attraverso Totò.

²² Un giorno dell’inverno del 1956, Totò mi fece sapere che gli avrebbe fatto tanto piacere se avessi accettato di girare un film con lui. Trovai l’offerta interessante e comincio, così, la serie dei film *Totò, Peppino...* Io ho amato l’arte cinematografica di Totò, l’ho apprezzata, assecondata, e, per quanto ho potuto, in alcuni momenti posso dire di aver sempre cercato di collocarla su di un piano di chiara “umanità”, preoccupandomi essenzialmente di fare in modo che insieme l’uno potesse servire all’altro, in perfetta

Após o fim da primeira guerra, na qual serviu por alguns meses, Totò voltou a Nápoles e participou de espetáculos de teatro de Variedades, que consistiam em um “espetáculo no qual se alternam diálogos, números de dança e canto, jogos acrobáticos ou de ilusionismo e similares”²³ (VARIETÀ, 2019). No entanto, sem ter um repertório próprio, não foi bem acolhido pelo público de sua cidade natal.

Decidiu, então, transferir-se com seus pais para Roma em 1922, para ganhar os palcos da capital italiana. Teve um começo muito difícil por não ser conhecido, tendo-se submetido, até mesmo, a trabalhos sem remuneração. Sua carreira ainda iniciante mudou quando ele começou a trabalhar na companhia de Peppe Jovinelli e acabou, algum tempo depois, substituindo seu mestre (ou seja, aquele a quem copiara e imitara) Gustavo De Marco, sendo muito apreciado pelo público e tendo seu primeiro contrato com esta companhia. Tal acontecimento, unido à sua apreciada atuação na Sala Umberto I, marcou o início da sua vida de sucesso representando nos palcos de toda a Itália.

Em 1928, o ator já era conhecido como um grande cômico. Afirma Governi (2017, p. 74) que “naquela época, Totò tinha trinta anos, teve sucesso em todos os teatros e com todos os públicos, não tem mais problemas econômicos, é conhecido como Totò e não precisa mais, portanto, ligar-se a nenhum modelo”²⁴. Ele trabalhava com seu próprio repertório em companhias de Teatro de Variedades ou de Revista, este último caracterizado pelo “espetáculo teatral constituído por uma série de cenas representadas, cantadas, dançadas, com entonação cômico-satírica, por vezes inspiradas em personagens e acontecimentos da vida real”²⁵ (RIVISTA, 2019). Alguns grupos dos quais fez parte foram: Isa Bluette, Maresca, Vincenzo Aulicino (Teatro Novo de Nápoles), Cabiria, nos quais obteve acolhimento positivo dos críticos de teatro.

intesa e collaborazione artistica, come due bravi colleghi che si stimano e si rispettano a vicenda. Totò è stato l'unico comico che mi abbia deliziato sinceramente lo spirito.

²³ Spettacolo in cui si alternano dialoghi, numeri di danza e canto, giochi acrobatici o di illusionismo e sim.

²⁴ A quell'epoca Totò ha trent'anni, ha avuto successo presso tutti i teatri e davanti a tutti i pubblici, non ha più problemi economici, è conosciuto come Totò e non ha quindi bisogno di rifarsi a qualche modello.

²⁵ Spettacolo teatrale costituito di una serie di scenette recitate, cantate, ballate di intonazione comico-satirica, talvolta ispirate a personaggi e avvenimenti della vita reale,

Figura 3 – Expressividade de Totò no espetáculo de revista *Bada che ti mangio!* (1949)



Fonte: PATELANI, 2012.

Com a carreira já afirmada, Totò viveu um dos episódios que mais marcaram sua vida íntima e sentimental: o suicídio de Liliana Castagnola. O ator era um eterno apaixonado, dedicava seus espetáculos às mulheres da plateia e tinha contatos com artistas que o visitavam no camarim. Em 1929, Totò e Liliana se conheceram e começaram um relacionamento intenso tanto pelo amor sem medida quanto pelas cenas de ciúme de ambas as partes, registradas em bilhetes apaixonados e possessivos trocados entre eles. No entanto, após poucos meses de união, de Curtis decidiu colocar um ponto final na história, despertando um sentimento de posse por parte de Castagnola, cujas ações culminaram em seu suicídio, em março de 1930, na pensão de Nápoles onde morava, após o amante ter-lhe dito que viajaria com a companhia de teatro Cabiria sem a presença dela.

A lembrança do triste fato e o bilhete de despedida que a artista deixara para Totò marcaram profundamente sua vida íntima, levando-lhe a uma grande introspecção fora dos palcos. Isso teria contribuído a “formar aquela personalidade melancólica e reservada, quase misantropa, que o marcará na vida privada, em profundo contraste com a figura alegre e extrovertida do grande cômico que todos conhecemos”²⁶ (GOVERNI, 2017, p. 60).

²⁶ Formargli quel carattere malinconico e riservato, quase misantropo, che lo contrassegnerà nella vita privata, in profondo contrasto con la figura gaia ed estroversa del grande comico che tutti conosciamo.

Em 1931, enquanto fazia uma turnê pela Itália, conheceu em Florença Diana Bandini Rogliani, garota de quinze anos à qual Totò disse ser o amor de sua vida. Pouco tempo depois, a moça fugiu de casa e procurou o ator em Roma. Começaram, assim, um relacionamento que durou vinte anos, constituindo sua família da qual fizeram parte sua filha, Liliana de Curtis, e dois netos, Antonello e Diana.

Entre 1931 e 1939, o ator passou a atuar em uma vertente do teatro chamada *Avanspettacolo*, que consistia na representação de espetáculos teatrais antes ou depois da transmissão de um filme, o que tornava esta modalidade uma variante do teatro popular, abrindo espaço para o crescente interesse da época pela cinematografia. A propósito, afirmam Fabrizio Borin e Carla Mele que o *Avanspettacolo*, um gênero

experimental e inventivo, é direcionado a um público popular e informal que não aceitaria os esquemas repetitivos do teatro de revista, verdadeira delícia da pequena e média burguesia, atraída pelas suas cenografias resplandcentes. De qualquer forma, será necessário que o avanspettacolo ceda ao cinema enquanto esteja ligado a ele pela projeção cotidiana. E o cinema envolverá completamente aqueles talentos naturais, até o nascimento e a consolidação da commedia all'italiana, na qual muitos destes comicos, sobretudo os coadjuvantes, aparecerão no papel de ótimos personagens²⁷. (BORIN; MELE, 1999, p. 13)

E, segundo Governi (2017, p. 79),

Totò foi um dos primeiros a entender que o espetáculo cinematográfico estava se consolidando e que o público não estava mais interessado no teatro de variedades. Era necessário, portanto, encontrar uma fórmula de espetáculo que unisse o teatro ao nascente cinema. No avanspettacolo, a forma mais popular de espetáculo deste século na Itália, exibiram-se todos os maiores comicos italianos: além de Totò, Erminio Macario, Nino Taranto, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Walter Chiari, Aldo Fabrizi, Renato Rascel, Carlo Dapporto, Tino Scotti e muitos outros. Os espetáculos, com a duração de cerca de cinquenta minutos, eram pequenas revistas e serviam para introduzir o filme que estava na programação. Cada companhia assegurava duas ou até mesmo três representações por dia²⁸.

²⁷ Sperimentale e inventivo, è rivolto ad un pubblico popolare e informale che non accetterebbe gli schemi ripetitivi della rivista, vera delizia della piccola e media borghesia, attratta dalle sue scenografie rutilanti. Sarà comunque l'avanspettacolo a dover scendere a patti col cinema in quanto ad esso legato per via della proiezione quotidiana. Ed il cinema attingerà a piene mani fra quei talenti naturali, fino alla nascita e al consolidamento della commedia all'italiana, dove molti di quei comici, anche e soprattutto secondari, appariranno nel ruolo di ottimi caratteristi,

²⁸ Totò fu uno dei primi a capire che lo spettacolo cinematografico stava prendendo piede e che il pubblico non era più interessato al varietà. Era necessario quindi trovare una formula di spettacolo che accoppiasse il teatro al nascente cinema. Nell'avanspettacolo, la forma più popolare di spettacolo di questo secolo in

Além de representar, de Curtis também escreveu diversos roteiros: o primeiro foi *La vergine di Budda*, em 1931, tendo produzido outros quinze até o final dos anos de 1940, cujos temas eram desenvolvidos em cenas de duplo sentido ou baseadas em equívocos.

Figura 4 – Cartaz: *avanspettacolo* “Messalina” (apresentado com o filme *Cuore d’amanti* - 1933)



Fonte: TOTÒ, 2017.

De volta ao teatro de Revista, no final da década de 1930 interpretou com Anna Magnani e Michele Galdieri. Muitos espetáculos deste período marcaram época na história do teatro italiano, ainda que alguns tenham sido censurados pelo Ministério da Cultura Fascista (MinCulPop²⁹). Um exemplo das dificuldades enfrentadas na época diz respeito ao ocorrido

Italia, si esibirono tutti i più grandi comici italiani: oltre a Totò, Erminio Macario, Nino Taranto, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Walter Chiari, Aldo Fabrizi, Renato Rascel, Carlo Dapporto, Tino Scotti e moltissimi altri. Gli spettacoli, della durata di circa cinquanta minuti, erano piccole riviste e servivano a introdurre il film in programmazione. Ogni compagnia assicurava due o anche tre rappresentazioni al giorno.

²⁹ Ministério da Cultura Popular, que atuou na censura durante os anos de 1937 e 1944, no período fascista na Itália.

em dezembro de 1943 [quando] Magnani volta a trabalhar com Totò em “O que você colocou na cabeça?”, em cena no teatro Valle de Roma. O título original deveria ser “O que eles colocaram na cabeça?”, mas a censura pede para mudar por causa de alusões à pretensão nazifascista de manter sob controle povos inteiros e de conquistar o domínio mundial³⁰. (ROMANO; ZAPPULLA, 2020)

Na parceria com Galdiere, durante a segunda guerra, os textos representados mostravam uma forte conotação política. De Curtis, no entanto, tentava fugir às proibições impostas pelo regime de Mussolini: o artista teve cenas cortadas, frases retalhadas, perseguição nos teatros e quase foi preso, porque

os roteiros de Totò, como todos, são submetidos regularmente à censura, que os aprova cortando uma frase, modificando uma fala sem, no entanto, perceber que o perigo, quando se trata de Totò, não pode vir do roteiro escrito, mas da inspiração do momento, da inigualável capacidade de improvisação sobre qualquer tema, do desejo de uma frase ou de um gesto libertador que leva a esquecer todo temor³¹. (GOVERNI, 2017, p. 81)

Em certa ocasião, ele conseguiu escapar da prisão com a ajuda de alguns admiradores e se escondeu, com sua família, na casa de amigos, como nos testemunha sua filha Liliana (*apud* GOVERNI, 2017, p. 88-90). Ela descreve como seu pai fora perseguido pelos alemães que tomaram conhecimento de certas alusões que o ator fizera contra o regime, incitando o público e o levando ao riso com tal comportamento. Afirma a filha que

uma noite, porém, ao se espalhar uma notícia sobre o atentado a Hitler, [Totò] se apresentou improvisamente no palco, fora do roteiro, com o bigodinho e o tufo de cabelo, todo enfaixado e imobilizado. Atravessou a cena para a hilaridade e a surpresa gerais, em silêncio, bem no meio de um número que tratava de outro assunto, e, mancando, desapareceu³².

³⁰ Nel dicembre del 1943, la Magnani torna a lavorare con Totò in "Che ti sei messo in testa?" in scena al Teatro Valle di Roma. Il titolo originale sarebbe dovuto essere "Che si sono messi in testa?" ma la censura lo fa cambiare a causa di allusioni alla pretesa nazifascista di tenere soggiogati interi popoli e di conquistare il dominio sul mondo.

³¹ I copioni di Totò, come tutti, vengono sottoposti regolarmente alla censura, che li approva facendo tagliare una frase, modificare una battuta, senza però con questo accorgersi che il pericolo, quando si tratta di Totò, non può venire dal copione scritta, bensì dall'estro del momento, dall'impareggiabile capacità di improvvisazione su qualsiasi tema, dalla libidine di una battuta, di un lazzo liberatore che fa dimenticare ogni timore.

³² Una sera però, appena sparsa la notizia dell'attentato a Hitler, si presentò improvvisamente in scena, fuori copione, con i baffettini e il ciuffo, tutto fasciato e incrociato. Attraversò la scena tra l'ilarità e la sorpresa generale, in silenzio, nel bel mezzo di un numero che trattava d'altro, e zoppicando scomparve.

Depois do ocorrido, Liliana conta como seu pai foi avisado por um seu admirador da existência de uma ordem de captura para ele, Eduardo e Peppino De Filippo. Após contatar os amigos, foi com a família para a casa de um empresário em Valmontone, onde esteve escondido até ter certeza que era seguro voltar a Roma.

Foi também na segunda metade da década de 1930 que Totò deu seus primeiros passos no cinema. Em 1937 o ator protagonizou seu primeiro filme *Fermo con le mani*, sob a direção de Gero Zambuto, ao qual seguiram outros 96 títulos. No entanto, visto que o acolhimento do público e da crítica não foi como o esperado, ele voltou a dedicar-se ao teatro, ainda que tenha tentado outras poucas empreitadas cinematográficas; foram sete filmes entre 1937 e 1947: além do já citado, temos *Animali pazzi* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1939), *San Giovanni Decollato* (Amleto Palermi, 1940), *L'allegro fantasma* (Amleto Palermi, 1941), *Due cuori fra le belve* (Giorgio Candido Simonelli, 1943), *Il ratto delle sabine* (Mario Bonnard, 1945), *I due orfanelli* (Mario Mattoli, 1947), todos com resultados modestos.

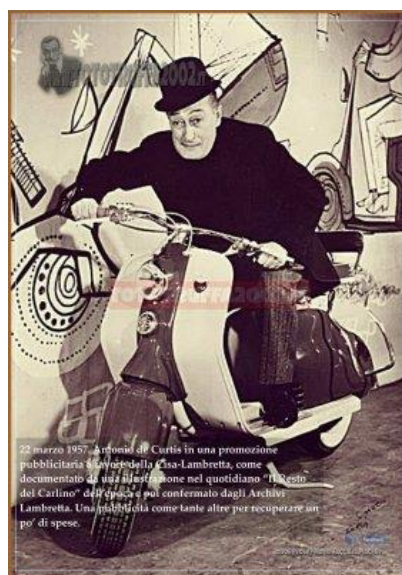
Na arte musical, em 1945 Totò gravou o único disco de 78 giros de sua vida, como cantor. Nele, interpreta canções de outros compositores, ainda que naquela época já tivesse suas próprias composições. Nestes anos, além de cantar e compor, também escreveu alguns de seus poemas que, em 1964, seriam reunidos no livro *A Livella* (Fausto Fiorentino Editrice, 1964), obra que se divide em quatro temas: humanidade, Nápoles, cantos de amor e filosofia. Além disso, fez ainda dublagem e foto publicitária em revistas, além de dar seu nome a uma coleção de revistas em quadrinhos.

Figura 5 – Publicidade Cinzano Soda³³ (1950)



Fonte: ROMEO; PALMESI; CLEMENTE, 2002.

Figura 6 – Campanha publicitária Cisa-Lambretta³⁴ (1957)

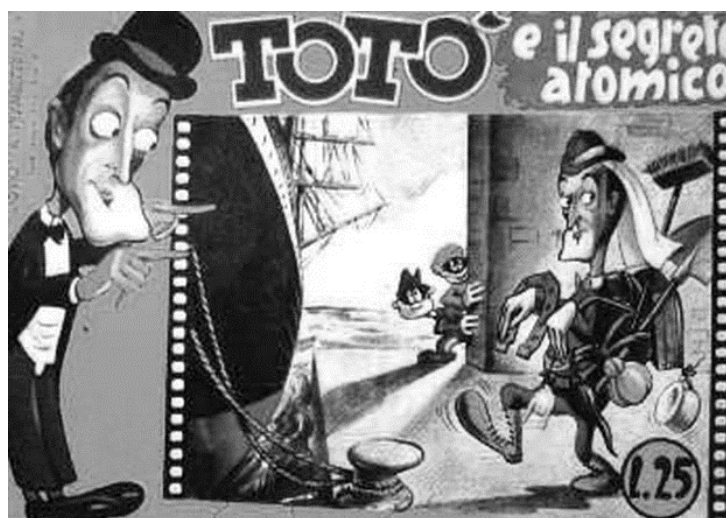


Fonte: ROMEO; PALMESI; CLEMENTE, 2002.

³³ Totò e a publicidade. O semanário “Oggi” de 21 de dezembro de 1950 publicou uma imagem com estilo de história em quadrinhos referente a uma propaganda da Cinzano Soda cujo protagonista é Totò.

³⁴ 22 de março de 1957. Antonio de Curtis em uma promoção publicitária a favor da Cisa-Lambretta, como documentado em uma inserção no jornal “Il Resto del Carlino” da época e depois confirmado pelos arquivos da empresa Lambretta. Uma publicidade como tantas outras para recuperar um pouco das despesas.

Figura 7 – Quadrinhos de Totò publicados pela Edizioni Diana (Roma, 1953).
Desenhos de Castellari.



Fonte: ROMANO; ZAPPULLA, 2020.

1.3 De 1948 a 1956: 42 filmes

Totò participou pela primeira vez de um filme em 1937 (*Fermo con le mani*, Gero Zambuto) e até 1947 trabalhou em outras seis produções, sendo que nenhuma delas foi considerada importante nem pelo público, nem pela crítica. Foi somente a partir de 1948, depois do encontro e da parceria com Mario Mattoli, que seu trabalho cinematográfico cresceu em qualidade e quantidade. O segundo filme que uniu ator e diretor, *Fifa e Arena* (Maro Mattoli, 1948), bateu recordes de bilheteria na época.

A partir do final de 1949, Totó passou a dedicar-se exclusivamente ao cinema, no mesmo período em que sofreu mudanças profundas em sua vida privada marcadas sobretudo pela separação (na visão dele, abandono) da mulher Diana, em 1951, que se casou com outro homem, e o casamento da filha Liliana, aos dezoito anos, com um rapaz que o pai da noiva não apreciava. O sofrimento da vida privada prejudicou o desempenho na vida artística: participou somente de três filmes neste ano, sendo que no anterior, 1950, trabalhara em sete títulos.

Por outro lado, foi no momento de extremo sofrimento causado por sua separação que Totò compôs, e dedicou à sua ex-esposa, a canção *Malafemmena*³⁵. Sendo sua composição mais conhecida, foi interpretada por cantores como Mario Abbate, Renzo Arbore, Andrea Bocelli, Lucio Dalla, Peppino di Capri, dentre tantos outros. É escrita em dialeto napolitano e traz a imagem da mulher malvada que causa o sofrimento na pessoa que a ama.

Seu sofrimento diminuiu quando, em 1952, conheceu aquela que seria sua última companheira, com quem esteve durante quinze anos: Franca Faldini. Ela era jornalista e tinha trinta e três anos a menos que o ator o qual, de qualquer forma, afirmava que

tinha finalmente encontrado uma mulher com uma personalidade autônoma. Não mais o capricho de uma noite ou a menina que precisava crescer, ou a mulher fatal³⁶ difícil e envolvente, mas uma mulher com

³⁵ Malafemmena	Mulher ná
Si avisse fatto a 'n'ato	Se tivesse feito a um outro
Chello ch'e fatto a mme	Aquilo que você fez a mim
St'ommo t'avesse acciso,	Este homem teria te matado,
E vuò sapé pecché?	Você quer saber por quê?
Pecché 'ncopp'a sta terra	Porque nesta terra
Femmene comme a te,	Mulheres como você
Nun ce hanna sta pe' n'ommo	Não deveriam existir para homens
Onesto comme a mme!...	Honestos como eu!...
Femmena,	Mulher,
Tu si' 'na malafemmena	Você é uma mulher má
Chist'uocchie e fatto chiagnere...	Estes olhos você fez chorar...
Lacreme e 'nfamità.	Lágrimas pela infâmia.
Femmena,	Mulher,
Si' tu peggio 'e 'na vipera,	Você é pior que uma cobra,
M'e 'ntussecata l'anema,	Envenenou-me a alma,
Nun pozzo cchiù campà.	Não posso mais viver.
Femmena,	Mulher,
Si' doce comme 'o zzuccaro	Você é doce como o açúcar
Peró sta faccia d'angelo	Porém esta face de anjo
Te serve pe' 'ngannà...	Você usa para enganar...
Femmena,	Mulher,
Tu si' 'a cchiù bella femmena,	Você é a mais linda mulher,
Te voglio bene e t'odio	Te quero bem e te odeio
Nun te pòzzo scurdà...	Não posso te esquecer...
Te voglio ancora bene	Te quero bem ainda
Ma tu nun saje pecché	Mas você não sabe porque
Pecché l'unico ammore	Porque o único amor
Si' stata tu pe' mme...	Foi você pra mim...
E tu, pe' nu capriccio	E você por um capricho
Tutto 'e distrutto, oje né,	Destruí tudo, pequena,
Ma Dio nun t'ò pperdona	Mas Deus não te perdoa
Ch'ello ch'e fatto a mme!...	O que você fez pra mim!...
	(tradução nossa)

³⁶ Mulher fatal aqui pode ser compreendida segundo a definição do Dicionário da Crítica Feminista (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 135) que a apresenta como tendo “(...) extrema beleza e frieza. O facto de estas mulheres manterem uma grande distância emocional em relação aos homens que as desejam leva, normalmente, a um desenlace trágico”. É possível que tal referência seja direcionada a Liliana Castagnola,

personalidade, com suas próprias ideias, frequentemente em contraste com as dele³⁷. (GOVERNI, 2017, p. 119)

Enquanto na vida pessoal o artista vivenciava toda essa mudança, no cinema ele continuava em ritmo quase frenético de trabalho: foram dois filmes em 1948, cinco em 1949, sete em 1950, três em 1951, quatro em 1952, cinco em 1953, sete em 1954, cinco em 1955 e quatro em 1956, com os diretores Giuseppe Amato, Steno e Monicelli, Carlo Ludovico Bragaglia, Luigi Comencini, Eduardo De Filippo. Roberto Rossellini, Aldo Fabrizi, Luigi Zampa, Vittorio De Sica, Camillo Mastrocinque, entre outros, totalizando quarenta e duas obras em oito anos.

Dentre os filmes deste período, alguns se destacam por diferentes motivos: o primeiro, *Totò cerca casa* (Steno e Monicelli, 1949), faz uma paródia ao neorrealismo ao apresentar o protagonista Beniamino Lomacchio buscando uma nova moradia após sua casa em Roma ter sido destruída por uma bomba da segunda guerra mundial. Primeiro ele vai morar em uma escola, depois no cemitério, em um estúdio de artistas e até mesmo no Coliseu. Enfim, quando consegue encontrar um bom apartamento, e após assinar o contrato, ele descobre que foi enganado, sendo que o local fora alugado ao mesmo tempo para vários inquilinos.

Com Rossellini, Totò teve uma experiência no filme *Dov'è la libertà...?* (Roberto Rossellini, 1954). Fora uma dupla tentativa dos produtores que queriam, ao mesmo tempo, lançar o ator nos Estados Unidos, onde os filmes neorrealistas já faziam sucesso, e também repropor na Itália o diretor que havia passado por alguns insucessos diante daqueles espectadores. Como resultado, o diretor acabou por se desinteressar do longa, que demorou para ser finalizado, tendo passado pela direção de outros profissionais que, no entanto, não foram creditados.

Ainda nos anos cinquenta, atuou no cinema com Alberto Sordi em *Totò e il re di Roma* (Steno e Mario Monicelli, 1951) e, no mesmo ano e com os mesmos diretores, com Aldo Fabrizi em *Guardie e ladri*, o qual teve uma elevada bilheteria e reconhecimento

mulher bela e envolvente, segundo as descrições de Totò, e que se suicidou ao final do relacionamento deles.

³⁷ Aveva finalmente incontrato una donna con una personalità autonoma. Non più il capriccio di una sera o la bambina da crescere, o la donna fatale impegnativa e avvolgente, ma una donna con una sua personalità, con idee proprie, spesso in contrasto con le sue.

inclusive da crítica cinematográfica. Este último filme recebeu dois prêmios no Festival de Cannes de 1952 por seu roteiro e pela atuação de Totò, representando para o ator, segundo alguns críticos, um divisor de águas em sua carreira por dar início ao distanciamento do ator de filmes baseados nos teatros de revista e variedades.

Fora do set cinematográfico, Totó escrevia. Ainda que sua composição musical mais conhecida seja *Malafemmena*, foi com outra canção, intitulada *Con te*, que o artista participou do Festival de Música de Sanremo, na Itália, em 1954. Sua canção foi interpretada por Achille Togliani, Natalino Otto e Flo Sandons e resultou em nona posição na lista final de classificação.

1.4 De 1957 a 1967: cegueira, adeus ao teatro e mais cinema

Passados cerca de sete anos nos quais Totò dedicou-se exclusivamente ao cinema, ele fez sua reestreia no Teatro Sistina de Roma em dezembro de 1956 com o espetáculo de Revista *A prescindere*, o qual convocou um público enorme que o aplaudiu incansavelmente após sua primeira aparição no palco. Na plateia estava o também ator Alberto Sordi que, em entrevista, afirmou que “Totò, que fora sempre do público do teatro, agora retornava para que seu público pudesse vê-lo, ouvi-lo, porque ele estava ali, naquele palco, finalmente em carne e osso³⁸” (GOVERNI, 2017, p. 126-127). No entanto, as apresentações duraram poucos meses: no início de 1957, o ator teve problemas de saúde, terminando por perder quase completamente a visão durante uma apresentação na cidade de Palermo. Foi a última vez que subira em um palco.

No cinema, ao contrário, manteve seu trabalho. No ano em que teve os problemas de saúde e a perda da visão, participou de apenas uma montagem, mas já no ano seguinte, 1958, atuou em sete produções. Ao todo, nestes dez anos que chegam até sua morte, em 1967, ele fez parte de outros quarenta e oito filmes, tendo como diretores Camillo Mastrocinque, Mario Mattoli, Mario Monicelli, Steno, Christian-Jacques, Sergio

³⁸ Totò, che era sempre stato del pubblico del teatro, ora ritornava al suo pubblico che lo poteva guardare, ascoltare perché era lì, su quel palcoscenico, finalmente in carne e ossa.

Corbucci, Fernando Cerchio, Ottavio Alessi, Alberto Lattuada, Piero Vivarelli, Pier Paolo Pasolini, entre outros.

Em 1966, Pasolini procurou Totò para propor-lhe a participação no filme *Uccellacci e Uccellini* (Gaviões e passarinhos, Pier Paolo Pasolini, 1966). Em um primeiro momento, o ator mostrou-se desconfiado, sobretudo por aspectos da vida particular do diretor, mas, com o tempo, tornaram-se grandes companheiros e produziram, além do já citado filme, também *Le streghe*, episódio número 3, *La Terra vista dalla Luna* (Pier Paolo Pasolini, 1967) e *Capriccio all'italiana*, episódios de número 2, *Il mostro della domenica* (Steno, 1968), e 4, *Che cosa sono le nuvole?* (Pier Paolo Pasolini, 1968). Foi, para Totò, a confirmação da qualidade de seus filmes, cuja peça inicial, reconhecida também pela crítica, acontecera poucos anos antes, com *La mandragola* (Alberto Lattuada, 1965).

Figura 8 – No filme *Uccellacci e uccellini* (Gaviões e passarinhos, Pier Paolo Pasolini, 1966) ao lado de Ninetto Davoli



Fonte: ROMANO; ZAPPULLA. 2020.

Além dos palcos e dos sets cinematográficos, Totò também chegou à televisão, mas somente no final da sua vida, e ali permaneceu em reprises após sua morte. O primeiro contato foi ainda em 1958, quando participou de um programa do ex-companheiro de palco Mario Riva, mas no qual expressou sua opinião política, desagradando aos diretores da rede televisiva RAI, a qual, desde então, o ignorou. Com raras presenças em entrevistas nos anos seguintes, Totò somente voltou a este meio de

comunicação em 1967, para participar de alguns programas, quando também gravou uma série de episódios intitulada *Tutto Totò*, que foi ao ar poucos dias após sua morte.

Morte esta acontecida em Roma no dia 15 de abril de 1967 e que foi considerada, para alguns, seu maior momento de reconhecimento. Giancarlo Governi, no prefácio de seu livro *Totò, vita, opere e miracoli* (Fazi Editore, 2017), afirma que “a morte significou o início de uma fase nova: aquela do reconhecimento incondicional, da descoberta por parte das novas gerações, do ‘mea culpa’ dos críticos que por décadas o tinham liquidado com quatro frases apressadas, algumas vezes ofensivas³⁹” (GOVERNI, 2017, p. XI).

De fato, chegou o reconhecimento e a necessidade de mostrar para as novas gerações toda a representatividade de Totò, considerado então o melhor ator cômico italiano. Foram muitas as reprises de seus filmes e os programas sobre sua vida e sua obra, exibidos pela televisão, como *Totò principe Clown* e *Pianeta Totò*. Em ocasião das comemorações pelos cinquenta anos de sua morte, em 2017, houve a transmissão de programas especiais.

Na década de 1970, sua ex-companheira Franca Faldini escreveu, com Goffredo Fofi, o livro *Totò, l'uomo e la maschera* (Feltrinelli, 1977), reunindo relatos da convivência de quinze anos entre ela e o ator, histórias contadas por diretores e atores que com ele conviveram, e também oferecendo um extenso estudo sobre o teatro realizado por de Curtis. Ela também organizou a publicação do livro *Dedicate all'amore* (Colonnese Editore, 1977), no qual reuniu poemas escritos por seu companheiro entre as décadas de 1950 e 1960, muitos deles dedicados à própria Franca.

Sobre sua vida e sua obra também escreveram diversos outros autores e biógrafos, sobretudo italianos. Esses livros procuram abordar sua vida, sua carreira teatral e cinematográfica, suas produções literárias e seus modos de dizer. Estes últimos são representados por frases feitas, paródias baseadas em provérbios ou simplesmente justaposição de palavras pronunciadas com particular entonação que se mostravam como chistes⁴⁰ e faziam parte de suas encenações, oferecendo uma linguagem específica, muitas vezes compreensível apenas aos italianos ou a específicos povos regionais e dialetais.

³⁹ La morte ha significato l'inizio di una fase nuova: quella del riconoscimento incondizionato, del “mea culpa” dei critici che per decenni lo avevano liquidato con quattro frasi frettolose, talvolta offensive.

⁴⁰ Freud (2017) oferece uma classificação exemplificada dos chistes, como ditos humorísticos, quanto à sua formação ou função, por exemplo: brevidade, condensação, exageração, segmentação de palavras, entre

Esta linguagem criada e repetida por Totò muitas vezes partia de modos de dizer ou provérbios já existentes, como “cada limite tem uma paciência⁴¹!”, baseada no popular “a paciência tem limite” ou “fala como te interessa⁴²” ao invés de “atenção com o que fala”. Outras vezes tratava-se de aproximação sonora, como a expressão “*l’ho detto a priori, dinanzi*” (eu disse a priori, inicialmente) que ele transformava em “*l’ho detto al priore di Anzio*” (eu disse ao prior da cidade de Anzio). Neste último caso, é necessário o conhecimento da existência de uma cidade na região do Lazio, Itália, com tal nome, para que haja a compreensão da troca de palavras. Caso semelhante acontece com a frase “*Io sono un uomo di mondo: ho fatto tre anni di militare a Cuneo!*” (eu sou um homem do mundo: fui por três anos militar em Cuneo), cuja compreensão perde-se se não sabemos que Cuneo é uma cidade muito distante, então, ter ido até lá, significaria conhecer o mundo todo.

Existem, ainda, outras frases repetidas pelo ator que se tornaram muito conhecidas por terem dado nome a filmes ou espetáculos teatrais. É o caso de “*Siamo uomini o caporali*⁴³?” que, filosoficamente, faz um questionamento sobre a humanidade e a autoridade exercida de forma exagerada, opressiva, e é o título de um filme dirigido por Camillo Mastrocinque em 1955. Já “*A prescindere*”, ou seja, “não considerando”, foi o nome do espetáculo de Revista com o qual Totò voltou aos palcos em 1956, após sua dedicação exclusiva ao cinema.

A comicidade gerada pelo uso dessas frases, pelo comportamento no palco ou nas telas, pela gestualidade corporal e facial, sobretudo de seus olhos e boca, definem o sucesso de Totò. Ele, que afirmava ser muito mais difícil fazer o público rir do que chorar, defendia que o comico deveria vir de uma origem pobre. Em entrevista, ele disse:

“Eu conheço de memória a miséria” contou a Neera Ferrari, “e a miséria é o roteiro da verdadeira comicidade. Não é possível fazer rir se não se conhece bem a dor e a fome, o frio, o amor sem esperança, o desespero

outros. Tais exemplos podem ser confrontados com as criações de frases e máximas de Totò as quais, contextualizadas, provocavam o humorismo ou a comicidade.

⁴¹ Ogni limite ha una pazienza.

⁴² Parli come badi.

⁴³ A palavra *caporale* apresenta difícil definição, pois traz diferentes concepções que devem ser contextualizadas. O dicionário online Treccani (CAPORALE, 2020), de fato, oferece definições que vão da figura do comandante de uma tropa militar até a denominação do comportamento de tal personagem, brusco e imperativo, diante de seus recrutas. Em outras palavras, representaria a autoridade brutal e opressiva.

da solidão de certos desolados quartos vazios, ao final de uma representação em um teatrinho da cidade; e a vergonha das calças rasgadas, o desejo de um café com leite, a prepotência odiosa dos empresários, a maldade do público sem educação. Em suma, não se pode ser um verdadeiro ator cômico sem ter feito a guerra com a vida⁴⁴”. (GOVERNI, 2017, p. 47)

Figura 9 – Gestualidade corporal e facial de Totò (cena do filme *L'imperatore di Capri*, Luigi Comencini, 1949)



Fonte: ROMANO; ZAPPULLA, 2020.

E assim ele fez e lutou com a vida: após ter nascido em um contexto social e econômico desfavorável, cresceu e com seu trabalho levou uma vida tranquila, tendo também auxiliado a condição da mãe, do pai e de outros parentes. Além disso, seus biógrafos descrevem inúmeras ações de generosidade, como a doação de dinheiro para as famílias pobres que moravam no bairro onde nascera, ou a compra e revitalização de um canil que abrigava animais abandonados. Tais gestos demonstram a personalidade e o caráter daquele que, na vida pública, tanto fez para entreter e divertir seu público, e evidencia o que Franca Faldini afirma: “Antonio de Curtis, em arte Totò, era um homem humano⁴⁵” (FALDINI & FOFI, 2017, p. 13).

⁴⁴ “Io so a memoria la miseria”, raccontò a Neera Ferrari, “e la miseria è il copione della vera comicità. Non si può far ridere se non si conoscono bene il dolore e la fame, il freddo, l’amore senza speranza, la disperazione della solitudine di certe squallide camerette ammobiliate, alla fine di una recita in un teatrucolo di provincia; e la vergogna dei pantaloni sfondati, il desiderio di un caffelatte, la prepotenza esosa degli impresari, la cattiveria del pubblico senza educazione. Insomma, non si può essere un vero attore comico senza aver fatto la guerra con la vita”.

⁴⁵ Antonio de Curtis, in arte Totò, era un uomo umano.

1.5 O ator, o autor e o homem

Por meio do estudo da vida e das obras (escritas e interpretadas) do artista, fica clara a diferença, mas também a interdependência, entre o ator Totò, o autor e o homem (príncipe) Antonio de Curtis. As experiências de vida enriqueceram sobremaneira o repertório do artista: suas dificuldades financeiras, o fato de ter sido por muito tempo filho de mãe solteira, o hábito de observar e imitar, as suas limitações físicas, a sua paixão pelas mulheres; toda esta soma formou o artista que se expressava por meio de gestos, caras, palavras e cantos, para zombar de toda a tristeza que conhecia por tê-la vivenciado e oferecer ao seu público uma alternativa, ou seja, o riso, frente à dureza da existência.

Segundo Goffredo Fofi, de Curtis sabia “incutir respeito também pela distância que separava o homem da máscara, sendo o homem gentil, mas altivo, disponível só até um certo ponto, ciumento da própria intimidade e da própria distância⁴⁶” (FALDINI; FOFI, 2017, p. 151). De qualquer forma, era esta soma que lhe fazia completo, visto que

a troca [entre ator e personagem] era, como se verá, intensa e fértil: a contradição é, como sempre, uma potente mola para a compreensão do mundo e, no caso de Antonio de Curtis-Totò, para a construção de uma personalidade artística única e para a definição da própria diversidade e autonomia na compreensão do cômico⁴⁷. (FALDINI; FOFI, 2017, p. 152)

De Curtis compreendia o humorismo como “a representação, filtrada através da própria sensibilidade, dos homens nos seus defeitos, nas suas lacunas, na sua vaidade⁴⁸” (GOVERNI, 2017, p. 27) e Sandro de Feo acrescenta que nesta compreensão e neste modo de representar estavam a inovação do ator napolitano, afirmando que

O riso provocado pelas deformações corporais e faciais de Totò parece quase uma confirmação de algumas tendências que os novos teóricos do cômico descobriram na alma dos nossos contemporâneos: uma certa crueldade distorcida pela sala de tortura e, em geral, um certo gosto pelo

⁴⁶ Incutire rispetto anche per la distanza che separava l'uomo dalla maschera, essendo l'uomo gentile ma altero, disponibile solo fino a un certo punto, geloso della propria intimità e della propria distanza.

⁴⁷ Lo scambio era, come si vedrà, intenso e fruttuoso: la contraddizione è, come sempre, una potente molla per la comprensione del mondo e, nel caso di Antonio de Curtis-Totò, per la costruzione di una personalità artistica unica e per la definizione della propria diversità e autonomia nell'intendere il comico.

⁴⁸ La rappresentazione, filtrata attraverso la propria sensibilità, degli uomini nei loro difetti, nelle loro manchevolezze, nelle loro vanaglorie.

desarticulado, pelo dissociado, e, naturalmente, pelo insensato⁴⁹.
(FALDINI & FOI, 2017, p. 115)

O humorismo esteve sempre presente nas produções e atuações de Totò. No teatro, desde seus primeiros passos, ele buscou representar caricaturas, amplificar defeitos de pessoas e conflitos de situações, levar o público ao riso diante das dificuldades, por vezes invertendo determinadas funções. Tal atitude ilustra o que Luigi Pirandello definia como o “sentimento do contrário” (PIRANDELLO, 1986) – se o humor pudesse ter um lema, seria o mesmo que está contido em *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis* (“na tristeza, alegre, na alegria, triste”), ou seja, Pirandello parte do estado de espírito definido por Giordano Bruno e tenta explicá-lo por meio de situações comuns em sua obra teatral, cheia de personagens a vivenciar os mais contraditórios sentimentos e vivências. O sentimento do contrário é justamente o contraste explícito que, por sua vez, faz o leitor/espectador perceber os opostos e a intensidade de sua convivência.

É preciso dizer que Pirandello se preocupou com as formas de representação artística do humor, mais do que com a sua definição filosófica. Portanto, no ensaio *O humorismo*, publicado em 1908 e reformulado para nova edição em 1920, a perspectiva é o processo criativo do escritor. Pirandello afirma que o humor não se confunde com outros gêneros, como o cômico, o burlesco, a sátira, a caricatura, a farsa, o grotesco, pois não se trata de simplesmente fazer rir, o humor possui contrastes secretos e finezas sutis, entretanto, sem se confundir com a ironia, de origem retórica e que tangencia o filosófico. O humor, segundo a lógica pirandelliana, não sublima as reflexões do autor, colocando-as de modo a descompor suas bases, para expor um caminho reflexivo que alterna sentimentos, ou faz com que um desperte outro.

O humorismo de Totò e de seus personagens, grosso modo, desnuda os contrastes para o espectador e oferece-lhe a oportunidade de sentir-se livre das memórias ainda latentes das batalhas e do autoritarismo. De fato, passada a segunda guerra, o público conseguia rir de Adolf Hitler ou de Benito Mussolini, pois naquele momento eles não mais representavam, naquele espaço, a autoridade; debochavam da figura de militares

⁴⁹ Il riso provocato dalle deformazioni corporali e facciali di Totò sembra quasi una conferma di alcune tendenze che i nuovi teorici del comico hanno scoperto nell'anima dei nostri contemporanei: una certa crudeltà distorsionista da camera da tortura e, in genere, un certo gusto del disarticolato, del dissociato, e, beninteso, dell'insensato.

sentindo que ali eram livres para desobedecer, para julgar, para aliviar a tensão da realidade.

Tal convite ao relaxamento provoca o riso, o qual Totò suscitava com seu gestual, com suas trocas de palavras, com a caracterização de diversos personagens. A “vingança” do público contra o poder era importante e necessária, e o humor fazia-se intermediário. Para representar o pensamento do povo oprimido “haverá sempre, esperamos, um Totò que reservará a eles um tapa, um ponto de exclamação, um cuspe no olho (cada um se defende como pode). Haverá sempre, contra todo poder, um franco, saudável, ‘Mas faça-me um favor⁵⁰!!’” (GIACOVELLI, 1994, p. 20).

No cinema, sua comicidade estava representada tanto pelo modo de apresentar-se corporalmente como pela improvisação aprendida no teatro popular de Nápoles, onde começou sua carreira. Existem documentados diversos depoimentos de diretores e colegas com quem o ator trabalhou que reportam notícias de sua criatividade, por vezes nascida pela falta de presença nos ensaios ou por um estudo pouco minucioso do roteiro. Ele simplesmente improvisava. Mario Castellani (*apud* FALDINI; FOFI, 2017, p. 326) define a atuação de Totò, ao afirmar:

“Totò era instintivo, um improvisador nato. O roteiro, para ele, devia representar apenas um traço, um ponto de partida e nada mais. Na revista, onde eu era o diretor artístico, ele vinha, geralmente sem nenhuma vontade, somente nos primeiros dias de ensaio, depois desaparecia de circulação e era inútil procurá-lo. Ele só voltava quando faltava pouco para estrear e então, rapidamente, se informava sobre aquilo que devia fazer. Mas a verdade é que as melhores coisas ele as fazia espontaneamente no palco, estimulado pelo público⁵¹”.

Havia, porém, o trabalho com outros atores de perfil muito diferente daquele do comico, como Vittorio De Sica. Entre os dois,

⁵⁰ Ma ci sarà sempre, speriamo, un Totò che riserverà loro uno schiaffo, un punto esclamativo, uno sputo in un occhio (ognuno si difende come può). Ci sarà sempre, contro ogni potere, uno schietto, salutare “Ma mi faccia il piacere!!”

⁵¹ Totò era un istintivo, un improvvisatore nato. Il copione, per lui, doveva rappresentare appena una traccia, un punto di partenza e basta. In rivista, dove io facevo il direttore artistico, lui veniva, e piuttosto svogliato, solo i primi giorni di prova, poi scompariva della circolazione ed era inutile cercarlo. Si rifaceva vivo quando si stava per andare in scena e allora in quattro e quattr’otto si aggiornava su quello che doveva fare. Ma la verità è che le cose migliori gli veniva spontaneo di farle solo sul palcoscenico sotto la spinta del pubblico.

Foi um verdadeiro encontro entre titãs, um confronto entre atores grandiosos, mas muito diferentes. Um deles, Vittorio De Sica, elegante e sutil, com uma representação irônica e autoirônica. O outro, Totò, desenfreado e imprevisível, um verdadeiro vulcão em erupção. O milagre do encontro aconteceu em um filme de Sergio Corbucci, *I due marescialli*. Anteriormente, em *Totò, Vittorio e la dottoressa*⁵². (GOVERNI, 2017, p. 220)

O improviso de Totò era observado também na linguagem que usava, pois foi em seus filmes que inseriu a maior parte das frases célebres que criara. Sobre o uso da linguagem, Pirandello (1986, p. 61) afirma que “o humorismo precisa do mais vivaz, livre, espontâneo e imediato movimento da língua, movimento que só é possível quando a forma, a cada uso, é criada⁵³”. Totò criava formas corporais e verbais para representar e provocar o riso. Também por meio de suas produções escritas proporciona emoções, sentimentos, risos. Estes últimos, nascidos, via de regra, da consciência da fragilidade humana diante da vontade absoluta do destino.

É o caso de alguns de seus poemas como ‘*A livella*, ‘*E Corne*, ‘*A speranza*, No específico caso desta última obra, trata-se de um poema escrito em dialeto napolitano e contido no livro ‘*A Livella* (Fausto Fiorentino Editrice, 1964), que mostra a alegria da esperança e como ela pode estar presente na vida da pessoas de diferentes formas: aqui, no jogo da loteria que traz consigo o sonho de uma eventual vitória. Mas o cidadão, consciente de sua situação, admite que

Não ganho nada, e sei... o que importa?
Eu vivo somente com a esperança
O que devo ganhar, se esta é a sorte
Este é o meu destino, o que posso fazer⁵⁴?
(DE CURTIS, 1997, p. 92. Tradução nossa)

⁵² Fu un vero e proprio scontro fra titani, un confronto fra due attori sommi ma diversissimi. L’uno, Vittorio De Sica, elegante e sottile, con una recitazione ironica e autoironica. L’altro, Totò, scatenato e imprevedibile, un vero e proprio vulcano in eruzione. Il miracolo dell’incontro avvenne in un film di Sergio Corbucci, *I due marescialli*. Precedentemente in *Totò, Vittorio e la dottoressa*.

⁵³ L’umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere solo quando la forma volta a volta si crea.

⁵⁴ Non piglio niente, ‘o ssaccio... e che mme mporta?
Io campo sulamente cu ‘a speranza.
Cu chi mm’aggia pigliàsi chesta è ‘a sciorta,
Chisto è ‘o destino mio... che nce aggia fa’?

Em suma, foi possível conhecer, neste capítulo, o processo de formação de Antonio de Curtis até chegar ao consagrado ator Totò, desde sua concepção do que seja o humorismo até exemplos de sua atuação e composição escrita. Construído a partir do teatro de improviso, o primeiro contato com o cinema foi por meio do *avanspettacolo*; daí até chegar aos sets cinematográficos foi preciso pouco. Sempre preocupado em deixar marcas artísticas na história do teatro e do cinema, o ator buscou com sua criatividade, em certa altura, desvincular sua imagem daquela puramente cômica e, no fim de sua carreira, conquistou a qualidade e o reconhecimento de sua atuação nas parcerias com Lattuada e Pasolini. A comicidade que representa o personagem Totò também deu lugar ao poeta sofredor, amante, bem humorado e reflexivo, cuja essência humana era vivida em suas palavras escritas.

Figura 10 - O ator Totò (cena do filme *Lo smemorato di Collegno*, Sergio Corbucci, 1952)



Fonte: ROMANO; ZAPPULLA. 2020

2 O POETA DOS CONTRASTES

(Cri-Cri) - Ma amico mio, allora che cosa siete?

(Totò) – Romanista democratico. Però qualche volta tifo per il Napoli.

Do filme Totò all'inferno (Camillo Mastrocinque, 1955)

A literatura é capaz de nos remeter a épocas e situações as mais diversas, sejam elas reais ou imaginárias, simples ou complexas, nacionais ou estrangeiras. Neste capítulo, propomo-nos a lançar um olhar, bastante breve, para a metade do século XX e fazer algumas considerações sobre a escrita poética de Totò, ou Antonio de Curtis, celebrado ator em toda a Itália, conhecido mundialmente e, contudo, figura representativa de uma parte importante da cultura italiana. Vale dizer que Totò é lembrado como um arquétipo cultural italiano e, particularmente, napolitano. Nosso intuito aqui é investigar a distensão dessas categorias por meio da produção poética do escritor Antonio de Curtis, atuação que complementa sua capacidade de perpetuação de um comportamento. Assim, vamos explorar a validade e o esgotamento da ideia de universo atribuído a Totò-de-Curtis. Analisamos três poemas: *Uocchie 'ncantatore* (Olhos Encantadores, 1977), *E ccorne* (Filosofia do corno, 1964) e *'O schiattamuorto* (O coveiro, 1964)⁵⁵, por meio dos quais buscamos evidenciar aspectos da lírica napolitana, pela expressão singular do poeta que trata o amor, o humorismo e o pensamento filosófico.

Um elemento a ser observado é a diferença entre Totò e Antonio de Curtis, indicada por suas biografias e entrevistas. De fato, ainda que se trate da mesma pessoa, o “príncipe da risada” Totò era o ator cômico do teatro e do cinema; Antonio de Curtis, por sua vez, era o homem reservado que foi também escritor e compositor. Sobre esta questão, Guarini (*apud* ROMEO; PALMESI; CLEMENTE, 2002) pondera que

Nesta separação entre o homem e o personagem, os poemas de Totò foram interpretados como a expressão dos sentimentos do homem de Curtis finalmente livre para fugir às obrigações de fazer rir impostas à sua máscara. Vittorio Gassman, introduzindo a coletânea de poemas

⁵⁵ Daqui em diante, os poemas serão referidos por seus títulos traduzidos.

Dedicate all'amore, reflete: “(...) Totò era um extraordinário ator-marionete, um grandíssimo cômico, metafísico e vesuviano, um excepcional homem-máquina, que se expressava com gestos absurdos e palavras sem sentido (não considerando, é óbvio, somos humanos ou opressores, etc). Os seus poemas são o contrário: tristes, crepusculares, cheios de amor, de gestos e palavras cotidianas”⁵⁶.

Sua obra literária contempla trinta e oito composições musicais realizadas entre os anos de 1941 e 1967 e a publicação de quarenta e sete poemas reunidos em dois livros, intitulados *A Livella* (primeira edição lançada em 1964 por Fausto Fiorentino Editrice) e *Dedicate all'amore* (Colonnese Editore, 1977). No entanto, sua produção pode ser considerada mais extensa, visto que ainda surgem inéditos, como quatro poemas que foram apresentados em 2017, por ocasião da recorrência dos cinquenta anos de sua morte. A quase totalidade das obras foi escrita em dialeto napolitano.

Esta marca da linguagem usada por de Curtis ilustra o seu pensamento, uma vez que considerava a língua de sua cidade de origem musical e defendia que, para ele, “em Nápoles, mesmo os analfabetos são capazes de improvisar. Os poemas que prefiro foram escritas no meu dialeto e têm uma inspiração fundamentalmente triste que se repete como um leitmotiv”⁵⁷ (ROMEO; PALMESI; CLEMENTE, 2002). Sua filha, Liliana de Curtis, é responsável pela organização de uma parte dos escritos do pai, e, a este respeito, afirmou: “os poemas e as canções eram as coisas de que meu pai mais gostava, o seu lado mais íntimo e melancólico”⁵⁸ (UNA, 2000).

No entanto, ele escreveu poemas também em língua italiana e, em muitos casos, mesclou as duas formas na mesma obra. Com este último recurso, podemos afirmar, em consonância com Romeo, Palmesi e Clemente (2002), que o uso da linguagem representava funções diferentes: enquanto o dialeto era a língua da emoção, da representação humana do sujeito simples, o italiano caracterizava a autoridade, a

⁵⁶ In questa chiave di scissione tra uomo e personaggio, le poesie di Totò sono state interpretate come l'espressione dei sentimenti dell'uomo de Curtis, libero finalmente di sfuggire agli obblighi di far ridere imposti alla maschera. Vittorio Gassman, introducendo la raccolta di poesie *Dedicate all'amore*, riflette: «(...) Totò era uno straordinario attore-marionetta, un grandissimo comico, metafisico e vesuviano, un eccezionale uomo-macchina, che si esprimeva con gesti assurdi e parole senza senso (a prescindere, è ovvio, siamo uomini e caporali? ecc.). Le sue poesie sono il contrario, patetiche, crepuscolari, piene d'amore, di gesti e parole quotidiani»

⁵⁷ A Napoli, anche gli analfabeti sono in grado di improvvisare. Le poesie che preferisco le ho scritte nel mio dialetto e hanno un'ispirazione fondamentalmente triste che si ripete come un leit-motiv.

⁵⁸ Le poesie e le canzoni erano le cose a cui mio padre teneva di più, il suo lato più intimo e malinconico.

opressão. Os autores nos oferecem alguns exemplos deste fenômeno, chegando a uma conclusão:

A língua italiana é usada integralmente em poucos poemas: *Passione* [Paixão], *Cuore* [Coração], *Ho bisogno di vederti* [Preciso te ver], *Tutto è finito* [Tudo acabou]. De resto, também os poemas em dialeto apresentam frequentemente versos em italiano: muitas palavras são em napolitano, mas as obras são compreensíveis para os italianos de outras regiões. Os dois instrumentos linguísticos podem se alternar muitas vezes dentro das estrofes, e a própria alternância torna-se um instrumento expressivo. Em muitos casos, este efeito mostra uma precisa sensibilidade sociolinguística. O exemplo principal é ainda “*A Livella*, no qual a diferença entre o gari Gennaro Esposito e o nobre marquês senhor de Rovigo e de Belluno é expressa, em primeiro lugar, linguisticamente. O marquês fala italiano, usando termos da tradição áulica. O nobre usa palavras como “ardire” [encorajar], “blasonato” [nobre], e a expressão “far d’uopo” [ser necessário], esta tantas vezes ironizada por Totò nos filmes, enquanto o gari Gennaro expressa-se em dialeto, estabelecendo assim uma diferença entre italiano - língua dos poderosos - e dialeto - língua popular. (...) Retomando a fundamental dicotomia de Totò, podemos dizer que o dialeto é visto nos poemas como a língua dos “homens [com humanidade]”, enquanto o italiano é instrumento linguístico dos “caporali [homens opressores]⁵⁹”. (ROMEO; PALMESI; CLEMENTE, 2002).

Os temas que lhe serviam de estímulo para a produção literária nasciam do cotidiano: “enquanto nas canções o tema dominante é o amor, aqui [nos poemas] Totò conta pequenas histórias da nossa vida cotidiana, marcada pelo contraste entre ricos e pobres⁶⁰” (MANZONI, 1990). Além disso,

se as diferenças entre a produção teatral e cinematográfica, prevalentemente cômica, e a produção lírica, de empostação mais séria, são evidentes, pode-se, todavia, perceber que existem alguns motivos inspiradores que atravessam toda a obra de Totò. Um exemplo é a filosofia contida na divisão da humanidade em “homens” e “caporali

⁵⁹ La lingua italiana è usata integralmente in poche poesie: *Passione*, *Cuore*, *Ho bisogno di vederti*, *Tutto è finito*. Del resto anche le poesie in dialetto presentano spesso versi in italiano: molte parole sono in napoletano, ma i testi restano largamente comprensibili per gli italiani di altre regioni. I due strumenti linguistici si possono alternare più volte all’interno delle strofe, e l’alternanza stessa diventa così uno strumento espressivo. Altrove l’alternarsi di dialetto e italiano mostra una precisa sensibilità sociolinguistica. L’esempio principale è ancora *A livella*, dove la differenza tra il netturbino Gennaro Esposito e il nobile Marchese signore di Rovigo e di Belluno è espressa in primo luogo linguisticamente. Il Marchese parla italiano, usando termini della tradizione aulica: Il nobile usa parole auliche come *ardire*, *blasonato* e l’espressione *far d’uopo* tante volte ironizzata da Totò nei film, mentre il netturbino Gennaro si esprime in dialetto, ponendo così una differenza tra italiano-lingua dei potenti e dialetto-lingua popolare. (...) Riprendendo la fondamentale dicotomia di Totò, possiamo dire che il dialetto è visto nelle poesie come la lingua degli “*uomini*”, mentre l’italiano è lo strumento linguistico dei “*caporali*”.

⁶⁰ Mentre nelle canzoni il tema dominante è l’amore, qui Totò racconta piccole storie del nostro vivere quotidiano, segnato dal contrasto tra prepotenti e poveracci.

[homens opressores]” que não inspirou somente muitos filmes, mas também vários poemas, em primeiro lugar *‘A Livella*. Além disso, alguns poemas apresentam divertidas representações de personagens caricaturais que podem ser reconduzidos ao Totó “cômico”.⁶¹ (ROMEO; PALMESI; CLEMENTE, 2002).

Esta citada divisão da sociedade em duas categorias proposta por Totò deve ser compreendida por mostrar-se recorrente e presente em todas as suas manifestações artísticas escritas, contadas ou interpretadas: de um lado estão os homens simples, emotivos, trabalhadores e humildes pertencentes à cultura popular compreendida como uma expressão rica e complexa do pensamento (representados pela palavra “uomini”); do outro está o homem prepotente e opressor, geralmente de origem nobre, cuja concepção de vida está ligada ao poder econômico e à manutenção da divisão de classes (chamados de “caporali”, doravante considerados por nós simplesmente como “opressores”). Outros temas presentes em sua obra são o pessimismo, a tristeza, a injustiça, a desilusão e a morte, sendo que

A visão fundamentalmente pessimista da vida e da sociedade fica explícita em alguns poemas nos quais é apresentado um retrato amargo e desencantado da existência humana. Em *‘A Vita* [A vida], a amargura nasce da observação não especificamente da própria vida, mas da existência daquelas pessoas mais desafortunadas para as quais nascer não é necessariamente um dom. Alguns poemas insistem na injustiça inata do viver em sociedade. Em *La società* [A sociedade], um camponês que chega à cidade surpreende-se ao ver três jovens sendo levados para a prisão pelos policiais. Ele pede esclarecimentos a um homem que lhe explica que os três foram condenados a um ano e quatro meses de detenção por terem roubado algumas maçãs. O forasteiro rebela-se contra a justiça que não leva em conta os atenuantes de pobreza e de desespero. (...) Outras vezes, a desilusão não nasce da morte da mulher amada, mas do próprio comportamento da mulher que se tinha mostrado como um anjo enquanto, ao contrário, estava pronta para ferir o coração do poeta. É a situação amorosa expressa em modo paradigmático na canção *Malafemmena* e que é retomada no poema *‘O saccio sultant’io* [Só eu sei], semelhante à canção pelo fato de ter sido inspirado em um evento biográfico de Totó, a saber, sua separação da mulher Diana⁶². (ROMEO, PALMESI, CLEMENTE, 2002).

⁶¹ Se le differenze tra la produzione teatrale e cinematografica prevalentemente comica e la produzione lirica di impostazione più seria sono evidenti, si può tuttavia notare come vi siano dei motivi ispiratori di fondo che attraversano tutta l’opera di Totò. Ad esempio la filosofia della divisione dell’umanità in “uomini” e “caporali” non ha ispirato soltanto molti film, ma anche varie poesie, in primo luogo *‘A Livella*. Inoltre alcune poesie presentano divertite caratterizzazioni di personaggi macchiettistici, che possono essere ricondotte al Totò “comico”.

⁶² La visione fundamentalmente pessimista della vita e della società viene esplicitata in alcune poesie dove viene presentato un ritratto amaro e disincantato dell’esistenza umana. In *‘A Vita* l’amarezza nasce

Sobre este último aspecto citado, o amor, faz-se necessário observar como era tratado pelo poeta. De fato, em sua vida privada de Curtis era conhecido por sair com muitas mulheres mas não se apegar a nenhuma. O suicídio de Liliana Castagnola, em 1930, por ocasião do final do relacionamento dela com o ator, lhe causou profundas marcas, como evidenciam seus livros biográficos. Foi após este incidente que Totò teve seu primeiro relacionamento duradouro com Diana, mãe de sua filha Liliana. Duradouro, mas, demonstram os biógrafos, não exclusivo, visto que existem relatos de possíveis relacionamentos extraconjugais.

Após a separação da mulher Diana, cuja dor provocada transformou-se em poesia, de Curtis envolveu-se durante quinze anos com Franca, a quem dedicou os poemas contidos em seu segundo livro, e com a qual viveu um período de tranquilidade emocional. O artista enxergava e exprimia o sentimento amoroso por meio da reverência a este e à beleza feminina, mas também pelo sofrimento causado por um sentimento que nem sempre era retribuído ou que dependia de mulheres cruéis e indiferentes. Giuseppe Romeo, Daniele Palmesi e Federico Clemente (2002) evidenciam tais características presentes na lírica do poeta, relacionando-a com uma poesia regional, e afirmam que o sentimento amoroso era concebido

como fonte de felicidade, mas também de dor: [constatam que] esta ambivalência é típica da poesia napolitana na qual o amor tem uma ênfase muito particular. Frequentemente mostra-se como uma desventura, nos seus aspectos trágicos e dolorosos: mulheres carnisais, cruéis, traidoras, volúveis. Com a mesma frequência, o amor assume um caráter de castigo, de maldição, de pecado, de algo que leva à morte. No entanto, nas formas mais sóbrias e serenas, ele pode assumir um caráter apaixonado e sensual, mas somente na aparência: em profundidade, retorna a obscura e sutil melancolia, que é o fundamento

dall'osservazione non tanto della propria vita, quanto di quella delle persone più sfortunate, per le quali nascere non è stato propriamente un dono. Alcune poesie insistono sull'ingiustizia insita nel vivere sociale. In *La società* un cafone, giunto in città, si sorprende a vedere tre giovani portati in galera dalle guardie. Chiede chiarimenti a un signore, che gli spiega come i tre siano stati condannati a un anno e quattro mesi per aver rubato delle mele. Il forestiero si ribella alla giustizia che non tiene conto delle attenuanti dovute alla povertà e alla disperazione. (...) Altre volte la delusione non viene dalla morte dell'amata, ma dal comportamento stesso della donna, che si era mostrata come un angelo, mentre invece era pronta a ferire il cuore del poeta. È la situazione amorosa espressa in modo paradigmatico nella canzone *Malafemmina*, e che viene ripresa nella poesia *'O saccio sultant'io*, accomunata alla canzone dal fatto di essere stata ispirata da un evento biografico di Totò, ovvero la separazione con la moglie Diana.

da alegria napolitana: o amor como evasão da dor, como a suspensão desta⁶³. (ROMEO, PAULESI, CLEMENTE, 2002).

A mulher é tida como cruel e indiferente, como observado na canção *Malafemmena*, mas também sensual e bela, portadora de encantos que devem ser admirados e exaltados. O jornalista Sandro Casazza (1978) evidencia alguns aspectos de como é expressa por de Curtis a função da mulher, identificando traços de uma concepção que remontaria às bases da literatura italiana, na qual ela representava qualidades que davam acesso ao paraíso. Ele afirma que

o coração apaixonado de Totò dita quadras ricas de cor e paixão, com um pequeno punhado de ironia e de malícia, nas quais a mulher amada se transforma em um jardim de rosas, flores e frutos, ou escancara para quem a admira uma coleção de materiais preciosos, coral, ouro, seda, marfim, porcelana. Há todo tipo de comparação da tradição amorosa clássica, com o mel, o perfume das flores, o açúcar, o mar, o fel. A mulher amada torna-se princesa, rainha, estrela brilhante do céu. O libertino Totò, mulherengo, desenfreado em tantas piadas, sempre pronto a direcionar gulosamente o olhar em direção a cada bela mulher que lhe aparecesse ao alcance, desconhecidas ou famosas, parece que escondia sob esta obstinação pelo amor carnal um ideal feminino de antigo cunho Dolcestilnovista^{64 65}. (CASAZZA, 1978)

Em suma, de Curtis escreve para dar vazão a seus sentimentos e às suas emoções, majoritariamente tristes e melancólicos, contemplando uma diversidade de temas: sociais, para indicar problemas existentes na vida em grupos, como a injustiça ou a prepotência;

⁶³ come fonte di felicità, ma anche di dolore: questa ambivalenza è tipica della poesia partenopea, dove l'amore ha un particolarissimo accento. Spesso appare come una sventura, nei suoi aspetti tragici o dolorosi: donne carnali, crudeli, traditrici, volubili. Spesso l'amore assume il carattere d'un castigo, di una maledizione, di un peccato, di qualcosa che porta morte. Tuttavia, nelle forme più temperate e distese, esso risulta appassionato e sensuale solo in apparenza: nel suo fondo ritorna quella cupa, sottile malinconia, che è il sostrato della gaiezza napoletana: amore come evasione dal dolore, come pausa nel dolore.

⁶⁴ Il cuore innamorato di Totò detta quadretti ricchi di colore e passione, con un pizzico appena di ironia e di malizia, dove la donna amata si trasforma in un giardino di rose, fiori e frutti, oppure spalanca su chi la guarda un cofanetto di materiali preziosi, corallo, oro, sete, avorio, porcellane. Ci sono poi tutti i paragoni della tradizione amorosa classica, con il miele, il profumo dei fiori, lo zucchero, il mare, il fiele. L'innamorata è principessa, regina, stella brillante del cielo. Il libertino Totò, donnaiolo scatenato di tanti gags, sempre pronto a roteare golosamente gli occhi di fronte a ogni bella donna gli capitasse a tiro sulla scena, servotta o blasonata, sembra nascondesse dietro questa ostentazione di amore carnale un ideale femminile di antico stampo dolcestilnovista.

⁶⁵ Dolcestilnuovo refere-se a uma corrente literária italiana desenvolvida entre o final do século XIII e início do século XIV no qual os poetas apresentaram uma nova forma de falar de amor, com mudanças estilísticas e novas métricas. O sentimento amoroso era revelado com uma concepção espiritual e gentil; a mulher era vista como figura angelical, capaz de fazer a ponte entre o poeta e Deus, tamanha sua perfeição.

filosóficos, para abordar a vida, a existência e infalibilidade do destino, a morte e o nivelamento social e econômico que comporta; amorosos, para evidenciar a beleza do amor, assim como o sofrimento causado por ele, oferecendo a visão da mulher encantadora, mas cruel. Com tal finalidade, na composição de suas canções e poemas, o autor lança mão de recursos pertinentes à poesia lírica, a qual

pode ser considerada um grito do inconsciente, o último apelo de um ser acorrentado que pretende exprimir sua dor, seus prazeres e anseios, uma espécie de alma inquieta que já não suporta guardar para si aquele conteúdo e precisa, a partir da arte e do pensamento, manifestar-se (ALICE; BEIGUI, 2009, p. 2).

Tal poética apresenta características que nos permitem relacioná-la à lírica tradicional napolitana, uma expressiva categoria de arte regional italiana. Alberto Consigli (*apud* ROMEO, PALMESI, CLEMENTE, 2002), ao estabelecer quais sejam as características da poesia desta região, oferece subsídios para que a obra em estudo seja ali inserida, visto que

os poemas de Totò mostram uma estreita ligação com a tradição lírica napolitana sobretudo nas temáticas do amor e da injustiça social. (...) Quais são, em suma, os traços distintivos, os motivos inspiradores fundamentais da poesia napolitana? Sobre tudo dois: a miséria entendida como chaga social e o amor concebido como evasão da dor⁶⁶.

No caso do amor como evasão da dor, podemos encontrar alguns poemas nos quais de Curtis eleva este sentimento, comparando-o a aspectos da natureza como a água, o mar, as estações do ano; é o caso do breve *‘A nammurata mia*:

A minha namorada

A minha namorada Amor se chama,
E tem os olhos como a água e o mar.
É doce como é doce a primavera,
É toda gentileza, coração e alma⁶⁷.

⁶⁶ Le poesie di Totò mostrano uno stretto legame con la tradizione lirica napoletana soprattutto nelle tematiche dell’amore e dell’ingiustizia sociale. (...) Quali sono, insomma, i caratteri distintivi, i fondamentali motivi ispiratori della poesia napoletana? Due soprattutto: la miseria intesa come piaga sociale e l’amore inteso come evasione dal dolore.

⁶⁷ ‘A nammurata mia

‘A nammurata mia se chiama Ammore,
E tene ll’uocchie comme a ll’acqua ‘e mare.
È ddoce comme è ddoce ‘a primmavera,
È tutta gentileza, anema e core.

(DE CURTIS, 1997, p. 57. Tradução nossa)

Ou, ainda, é possível perceber o amor perdido como aquele que teria trazido a felicidade:

Amor perdido

Amor perdido,
Eu te encontrara,
Sem ter sabido
Manter-te comigo.
Amor perdido,
Me disse o coração
Ter só tarde entendido
O que eras pra mim⁶⁸.

(DE CURTIS, 1997, p. 55. Tradução nossa)

Já a injustiça social e a miséria são outros temas caros ao poeta, assim como a ideia do nivelamento. Enquanto o ator Totò representava no teatro e no cinema situações referentes a diferentes problemas sociais como a fome, a solidão e a degradação, o poeta de Curtis expressava com suas palavras indignação diante das dificuldades da vida. Eis as duas últimas estrofes do seu poema *‘A vita*:

A vida

(...) Mas quantos desgraçados eu vi:
Cegos, paráliticos, deficientes, surdos-mudos,
Gente que não viu e nunca teve
Um pouco de bem desta humanidade.

Guerras, miséria, fome, doenças,
Cristãos transformados em pele e osso,
E tanta juventude desprovida,
Isto não é um dom, é infâmia⁶⁹.

⁶⁸ Ammore perduto

Ammore perduto,
I’ t’ero trovato,
Nun aggio saputo
Tenerte cu mme.
Ammore perduto,
Mm’ha ditto stu core
Ca tarde ha saputo
Tu ch’ire pe mme.

⁶⁹ ‘A vita

Ma quante n’aggio visto ‘e disgraziate:
Cecate, ciunche, scieme, sordomute,
Gente ca nun ha visto e maie avuto
‘nu poco ‘e bbene ‘a chesta umanità.

Guerre, miseria, fama, malatie,
Crestiane addeventate pelle e ossa,

(DE CURTIS, 1997, p. 75. Tradução nossa)

A partir das considerações apresentadas, observamos três poemas escritos por Antonio de Curtis. Nossa escolha foi baseada em temas, uma vez que nos interessava analisar aspectos do amor, da filosofia e do humorismo contidos nas obras, a fim de que fosse possível evidenciar as características da lírica tradicional napolitana, compreendendo a importância do autor na concepção do contexto no qual se inseria. Desta forma, traçamos algumas considerações, assim organizadas: no item 2.1 analisamos o poema de amor Olhos encantadores; já no ponto 2.2 temos a representatividade do humorismo filosófico contido em Filosofia do corno; por fim, na seção 2.3 temos O coveiro, no qual é afrontado o tema da morte pelo ponto de vista de quem se relaciona com ela diariamente e tece considerações sobre aspectos sociais, econômicos e do nivelamento diante do limiar. Todos os textos são escritos em dialeto napolitano e foram publicados nas décadas de 1960 e 1970.

2.1 *Uocchie 'ncantatore* – Olhos encantadores

O primeiro poema que analisamos chama-se Olhos encantadores (no original, *Uocchie 'ncantatore*); foi escrito em dialeto napolitano e inserido no livro intitulado *Dedicate all'amore*, publicado pela Colonnese Editore em 1977, o qual traz como subtítulo “Poemas napolitanos dedicados a Franca”. Este volume reúne, no total, vinte e um poemas divididos em duas seções: “O amor” e “A vida”.

Franca Faldini, a quem foram dedicadas estas composições, era atriz e jornalista e foi a companheira de Totò nos últimos quinze anos da vida dele. Nunca foram oficialmente casados e apresentavam uma diferença de idade de trinta e três anos. Foi com aquela jovem que o artista encontrou a maturidade sentimental, uma vez que, com ela, “podia comunicar, podia dar e receber muito⁷⁰” (GOVERNI, 2017, p. 119). Assim,

E tanta giuventù c' 'o culo 'a fossa.
Chisto nun è 'nu dono, è 'nfamità.

⁷⁰ Poteva comunicare, poteva dare ma anche ricevere molto.

partindo da beleza da moça e do amor que compartilhavam, ofereceu-lhe versos que foram postumamente recolhidos e publicados, dez anos após a morte do poeta. Confidencia Faldini que Totò

tímido, introvertido, pudico dos seus sentimentos, externava-os com dificuldade e, além disso, dizia: “não são as palavras, mas as ações a expressarem aquilo que se sente”. Por vezes, ele conseguia colocá-los em versos, em rimas claras que escrevia improvisamente e as colocava para mim nos locais mais impensados⁷¹. (FALDINI; FOFI, 2017, p. 24)

Além de cantar a beleza feminina, os poemas de amor seguem a tradição lírica napolitana e externam sofrimento pela dor sentimental. Ainda que sejam melancólicas, estas obras apresentam “a alegria da paixão, a felicidade ao encontrar uma nova companheira: estes componentes representam uma tonalidade emotiva bastante serena, rica de maravilhamento pelo novo amor⁷²” (ROMEO, PALMESI, CLEMENTE, 2002).

Mas sua produção não está ligada apenas à concepção de lírica ao modo napolitano, pois apresenta características do gênero lírico conforme definido por Anatol Rosenfeld (2000, p. 17), ao considerar como parte da Lírica “todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um ‘Eu’ – nele exprimir seu próprio estado de alma”. Com tais características, no poema em questão o eu lírico evidencia a beleza do olhar da mulher amada, mas também expressa a ambição que não permanece apenas nas ideias: requer a materialização dos desejos, o toque, a vivência. Eis o texto:

Uocchie 'ncantatore

Te guardo dint' all'uocchie e veco 'o mare,
'o sole, 'a luna, 'e stelle e 'o cielo blù
sti dduje smeralde 'e guardo e cchiù me
[pare
ca st'uocchie belle 'e ttiene solo tu.
Songh' uocchie ca me 'ncantano,
so Iluce ca m'abbagliano.

Mettono dint' all'anema,

Olhos encantadores

Olho-te nos olhos e vejo o mar,
O sol, a lua, as estrelas e o céu azul
Estas duas esmeraldas que vejo, a me
[mostrar
Que estes olhos belos os tens somente tu.
São olhos que me encantam,
São luzes que me deslumbram.

Colocam dentro da alma,

⁷¹ Timido, chiuso, pudico dei suoi sentimenti, li esternava con difficoltà e del resto – diceva – non sono le parole ma i fatti a parlare di quello che si prova. A volte riusciva a esprimerli in versi, rime chiare che scriveva di soppiatto e poi ti faceva trovare nei luoghi più impensati.

⁷² la gioia dell'innamoramento, la felicità di aver trovato di nuovo una compagna: questi componimenti presentano una tonalità emotiva molto serena, ricca dello stupore per il nuovo amore.

'mpietto, nu Desiderio
 'e t'abbraccià , t'astregnere,
 vasà sta vocca 'e zuccheru.
 Ammore mio magnifico
 i' me vulesse perdere, stanotte 'mbraccio a
 [tte!

Dentro do peito, um desejo
 De te abraçar, te apertar,
 Beijar esta boca de açúcar;
 Amor meu magnífico
 Se eu pudesse me perder, esta noite
 [nos braços teus!
 (tradução nossa)

Estruturalmente, trata-se de um poema construído em duas estrofes, sendo que cada uma delas é uma sextilha com diferentes configurações de rima: a primeira apresenta rimas mistas (quatro alternadas e duas paralelas, com a formação ABABCC) e oferece uma visão idealizada e contemplativa da mulher amada, com a descrição das sensações possíveis, como o encanto e o deslumbre, por meio da observação penetrante dos olhos da mulher; a segunda é constituída por versos brancos e aborda o desejo da realização carnal do amor, da concretização imediata daquela vontade.

As principais imagens do texto são expressas em três campos: os olhos, o olhar (com admiração) e o desejo. A primeira característica é recorrente nos poemas de amor escritos por de Curtis, como nos esclarecem Romeo, Palmesi e Clemente (2002):

Nos poemas nos quais Totò manifesta abertamente o seu amor, há frequentemente versos dedicados aos olhos da mulher, seguindo um motivo tradicional. (...) Em *A Franca* ou em *Olhos encantadores* está presente a tradicional imagem dos olhos compreendidos como janelas para o mar⁷³.

E tal motivo tradicional dentro da poesia italiana retoma a Escola Siciliana do século XIII. De fato, Paolo Balboni e Mario Cardona (2002, p. 16), ao abordarem o amor cantado naquele contexto, afirmam que “a troca comunicativa entre o poeta e a mulher acontece por meio dos olhos e do ato de ver; as imagens que se formam na mente do poeta expressam as alegrias do amor e as suas penas⁷⁴”. Giacomo da Lentini, poeta siciliano pertencente a esta Escola, foi o desenvolvedor da estrutura poética do soneto e oferece

⁷³ Nelle poesie dove Totò manifesta apertamente il suo amore, ricorrono spesso versi dedicati agli occhi della donna, seguendo un topos tradizionale. (...) In *A Franca* e in *Uocchie 'ncantatore* ritorna invece l'immagine, di impostazione tradizionale, degli occhi visti come finestre sul mare.

⁷⁴ Lo scambio comunicativo tra il poeta e la donna avviene attraverso gli occhi e il vedere; le immagini che si formano nella mente del poeta esprimono le gioie d'amore e le pene.

um exemplo da importância dos olhos no seu poema *Amore è uno desio*, cuja primeira estrofe traz:

O amor é um desejo que do coração vem
Trazendo grande prazer em abundância
E os olhos são os primeiros que o amor veem
Enquanto o coração lhe dá substância⁷⁵

Tradução nossa

No poema de Antonio de Curtis, o poeta exalta, como na tradição, os olhos da pessoa amada os quais servem de janela para imagens belas ligadas à natureza: o mar, o sol, a lua, as estrelas, o céu, construindo um cenário tranquilizador e puro. É como se o ponto de vista do apaixonado fosse filtrado e direcionado pelo de sua amada: ele só é capaz de enxergar sob a perspectiva dela porque está encantado e deslumbrado.

A metáfora dos olhos como duas esmeraldas reforça a beleza e a preciosidade presentes unicamente na pessoa amada. Chegamos, pois, à segunda característica: o olhar de admiração, de contemplação, visto que diante de tamanha beleza nasce aquela sensação ofuscante de encanto e deslumbre, derivados da também metafórica luz irradiada por tão especial olhar. O eu lírico escancara a importância de contemplar a beleza da mulher que é idealizada e única.

Mas a idealização é desconstruída na segunda estrofe, quebrando a ideia do amor elevado, distante, contemplativo e onírico por apresentar o terceiro aspecto apontado: o desejo da consumação carnal, do abraço, do aperto, do beijo na boca sinestesicamente doce. Estes desejos carnavais crescem, inevitavelmente, na alma e no peito porque o poeta que canta é humano e almeja a completude que se materializa ainda mais perceptivelmente no último verso, o qual determina a intenção mais objetiva de suas palavras: a posse, a realização e a consumação do amor entre os braços da pessoa desejada.

Em suma, este poema apresenta um eu lírico que se dirige à mulher amada em segunda pessoa, direta e informalmente. Ele tem a finalidade de evidenciar a beleza expressa por seus olhos, que lhe dão outra perspectiva, bela, pura, e fazem crescer em seu

⁷⁵ Amore è uno desi[o] che ven da' core
per abondanza di gran piacimento;
e li occhi in prima genera[n] l'amore
e lo core li dà nutricamento.

peito o desejo de concretizar as sensações despertadas por uma mulher única e bela. Um amor que elogia, admira, contempla, mas que contrasta com o almejar da concretização carnal dos desejos. Há, portanto, características típicas da lírica napolitana, como a visão do amor que liberta, que traz a solução para escapar à dor e ao sofrimento, bem como traços da tradição literária italiana do século XIII pela escolha de chegar a este sentimento pelos olhos da mulher amada.

2.2 *‘E ccorne* – Filosofia do corno

A literatura é memória e “a memória da literatura está por certo carregada e ela se enrola na memória individual, todavia, seus estratos dispõem sempre os fundamentos de uma obra nova” (SAMOYAUULT, 2008, p. 73). A obra nova em questão buscou na Bíblia, na vida dos santos, na história mundial e na crença popular fundamentos para apresentar um olhar individual do poeta sobre a traição e as consequências para a pessoa traída com humorismo, fazendo, ao mesmo tempo, uma crítica, ainda que não moralizante, à situação em foco.

Aqui, tomamos por base o poema Filosofia do corno (no original, *‘E ccorne*), escrito por Antonio de Curtis e publicado no livro intitulado *‘A livella* (Fiorentino di Napoli Editrice, 1964), sendo que nossa escolha deveu-se ao fato de quisermos observar, além do diálogo com textos anteriores, o humorismo e a crítica nas palavras do poeta. Isso porque o homem italiano sempre foi considerado machista e conquistador, e a traição por parte da companheira é um tabu. Assim, observá-lo como pessoa traída causa, além do efeito de humor, reflexão sobre estereótipos e crítica a uma sociedade cujos valores sociais são tradicionais.

Esta tradição está ligada a um pensamento prevalentemente patriarcal, católicamente aos castigos divinos, e machista, por vezes misógina, como aquela italiana. Mireille Dottin-Orsini (1996, p. 20) ao referir-se à mulher, à sua concepção e à sua representação artística no final do século XIX, afirma que

No final do século passado, a misoginia imemorial permitiu-se uma violência, uma hipocrisia e uma ambivalência ainda mais

impressionantes porque ainda muito próximas de nós; de modo flagrante, aparecem os laços que as unem às formas de racismo. Poderíamos pensar que seriam os últimos estertores dos velhos fantasmas diante das revelações da Ciência; na realidade, esta aparece mais para reconforta-los que para destruí-los.

E, desde sua infância nos bairros populares de Nápoles, de Curtis crescera neste contexto tradicionalista e usava suas palavras para expressar seu ponto de vista. É certo que, segundo indicado em sua biografia, ele teve relacionamentos com muitas mulheres pela sua beleza ou puro prazer de sua companhia; no entanto, não se pode negar que seus escritos ofereçam uma visão do amor libertador, puro, norteador.

Neste poema, trata-se do amor visto de outro ponto de vista diferente daquele presente em Olhos encantadores: não mais voltado para a contemplação, exaltação e conquista, mas como consequência de ter-se entregue a um sentimento que coloca a própria sorte nas mãos alheias. Neste caso, diferentemente da obra anterior, o protagonismo não é da mulher elevada, ofuscante, mas do homem vitimizado sob o risco real da traição quando se estabelece um relacionamento amoroso. É da consequência da traição que nasce o humor que “consiste em que o indivíduo se poupa dos afetos que a situação ocasiona e, com uma piada, afasta a possibilidade de tais expressões de afeto” (FREUD, 2014, p. 264): o riso derivado da situação humorística nasce do fato de o leitor não ser o sujeito traído.

Eis, portanto, o texto original e uma tradução em português:

‘E CCORNE

Ognuno ‘e nuie nasce cu nu destino:
a malasciorta, ‘e vvote, va.... po’ torna;
chi nasce c’ ‘o scartiello arreto ‘e rine,
chi nasce c’ ‘o destino ‘e purtà ‘e ccorne.

Io, per esempio, nun me metto scuorno:
che nce aggio a fà si tarde ll’aggio appreso?
Penzavo: sì, aggio avuto quacche cuorno,
ma no a tal punto de sentirme offeso.

È stato aiere ‘o juomo, ‘a chiromante,
liggenne cu ‘a lente mmiezo ‘a mano,
mm’ha ditto: “Siete stato un triste amante,
vedete questa linea comme è strana?

FILOSOFIA DO CORNO

Cada um de nós nasce com uma fortuna:
A má sorte às vezes passa... depois vai voltar;
Alguém nasce com nas costas a corcunda,
Alguém com o destino de chifres carregar.

Eu, por exemplo, não me dou por constrangido:
O que posso fazer se só tarde descobri?
Pensava: sim, posso ter algum chifre recebido,
mas não a tal ponto de ofendido me sentir.

Foi ontem a tarde: a quiromante,
lendo-me o meio da mão com a lente,
disse “o senhor não teve sorte como amante,
vê como aparece esta linha estranhamente?

Questa se chiamma ‘a linea del cuore,
arriva mmiezo ‘o palmo e po’ ritorna.
Che v’aggia di, carissimo signore;
cu chesta linea vuie tenite ‘e ccorne.

Guardate st’atu segno fatto a uncino,
stu segno ormai da tutti è risaputo
ca ‘o porta mmiezo ‘a mano San Martino,
o Santo prutettore d’ ‘e comute”.

Sentunno sti pparole int’ ‘o cerviello
accumminciaie a ffà,mille penziere.
Mo vaco a casa e faccio nu maciello,
pe Ddio, aggia fà correre ‘e pumpiere.

“Ma no... Chi t’ ‘o ffa fà?” (na voce interna
mme suggerette). “Lieve ll’occasione.
‘E ccorne ormai songhe na cosa eterna,
nun c’è che ffà, è ‘a solita canzone.

‘O stesso Adamo steva ‘mparaviso,
eppure donna Eva ll’ha traduto.
‘ncoppa a sti ccorne fatte nu sorriso,
ca pure Napulione era cornuto!”.

Linha do coração se chama esta,
Chega ao centro da palma e retorna.
Caríssimo senhor, o que dizer me resta,
tendo esta linha chifrudo o senhor se torna.

Olhe este outro sinal em forma de ganchinho,
este é um sinal que, como sabem todos,
o senhor tem no meio da mão São Martinho
que é o santo protetor dos cornos”.

Escutando estas palavras, na cabeça
começaram a vir mil pensamentos.
Agora vou para casa e faço uma matança,
por Deus, aos bombeiros devo dar tormentos.

“Não, quem te obriga a isso fazer?”
(uma voz interna me sugeriu). “Faz não.
Os chifres como coisa eterna você vai ter.
Não há remédio, é a mesma canção

O próprio Adão estava no paraíso,
e mesmo assim Eva o traiu.
Sobre estes chifres dê um sorriso,
porque também Napoleão corno saiu!”
(tradução nossa)

Partimos, pois, para a observação de algumas características deste texto. Estruturalmente, o poema é formado por oito estrofes, cada uma apresenta quatro versos com arranjo rítmico das rimas alternadas (ABAB), rimas estas por vezes imperfeitas. Cada estrofe apresenta uma função significativa para o todo textual: a primeira estabelece a concepção da filosofia e da infalibilidade da ação do destino; a segunda apresenta a situação do eu lírico e sua resignação, aceitando sua sina; a terceira dá início à narração dos eventos acontecidos, com a especificação da visita à quiromante, sendo que o veredito desta, quanto ao fato de o protagonista ter sido traído, está na quarta estrofe; na quinta é dada autenticidade para as palavras da mulher por meio da exaltação do conhecimento popular e sua crença, além da fé religiosa e da proteção dos santos; a sexta trata do desejo humano de vingança diante da desonra; a sétima expressa a voz da consciência que tranquiliza o homem e, na oitava, esta apresenta-lhe exemplos retirados da história e da religião para convencê-lo de que o problema enfrentado não representa uma situação nova, e que o melhor é a aceitação.

Do início do poema, observamos, primeiramente, que se trata de uma filosofia, de um conceito que oferece a visão da infalibilidade do destino. A filosofia, que geralmente está associada ao pensamento culto, mistura-se aqui com a credence popular, uma forma

de “filosofia do povo”. Assim, a partir de um exemplo de acontecimento típico do contexto popular (a visita a uma quiromante), o poeta propõe-se a construir um pensamento filosófico. Porém, não se trata de ideologia de vida, de morte ou de inquietações que sempre tocaram a compreensão humana sobre sua existência: a preocupação direciona-se para a constatação da personificação da figura individual do “corno”, da aceitação de que humanos sofrem e da crítica ao adultério desde os tempos primitivos.

A quiromante tem uma função central na vida do eu lírico, assim como na credence popular: trata-se de quem detém a verdade, revelando-a sem medo de ser desacreditada ou má compreendida porque é dado a ela, e ao conhecimento coletivo, o caráter de verdade indiscutível. Ela lê e revela tudo o que é real. Além disso, “sabem todos”, não cientificamente, como a vida apresenta dificuldades, assim como “sabem todos” que a linha em forma de ganchinho na palma da mão representa São Martinho e que, quem a possui, inevitavelmente, é protegido pelo santo que acolhe os traídos. Assim, o conhecimento popular é tido como verdade absoluta.

Como segundo ponto, é possível notar uma crítica, que se revela como uma sátira menipeia, em relação ao adultério e à figura vitimizada da pessoa traída. Algumas características deste tipo de sátira, segundo Mikhail Bakhtin (2013, p. 122-132), que encontram correspondências presentes no poema são: a presença do diálogo entre o cliente e a quiromante em uma situação excepcional para se provar uma verdade; a liberdade pela invenção e fantasia; a aparição de um simbolismo, às vezes místico-religioso, como a alusão à bíblia e à proteção dos santos; e o universalismo filosófico ligado à capacidade de ver o mundo, especificamente seu caráter popular.

Uma característica desta sátira, ainda segundo Bakhtin, é a sutileza, ou seja, não é duramente moralizante, e seu humorismo permite ao leitor rir junto ao poeta da situação que é descrita, tal como acontece na obra: admite-se que o adultério não é certo, mas rimos do desespero da descoberta, do instinto de vingança e, até mesmo, da resignação do eu lírico que aceita a traição e, após ouvir “uma voz interna”, abandona inclusive os pensamentos de vingança e aceita o fardo. Afinal, tal fardo já fora carregado por outros personagens, humanos ou divinos. É desta aceitação, exatamente, que nasce o humor.

Responsável também pelo humorismo da obra é o fato de o adultério ter sido cometido pela mulher, dentro da sociedade patriarcal e machista a qual nos referimos

anteriormente. De fato, encontrar-se na posição do homem traído gera desconforto no eu lírico. Segundo Freud (2014, p. 263), “a postura humorística – não importando em que ela consista – pode ser dirigida para a própria pessoa ou para outras; é de supor que traga um ganho de prazer para quem a adota; o espectador não participante tem um ganho de prazer semelhante”. Seja este prazer derivado do sentimento de tratar-se de outra pessoa, e não do próprio leitor, ou da mulher não subjugada por pensamentos tradicionais e imutáveis.

Este humorismo, como dito, faz-se presente por meio do compartilhamento entre poeta e leitor da situação, levando ao riso. É, segundo Pedro Carvalho Murad (2011, p. 7):

justamente essa ambivalência acerca do riso que alimenta a própria discussão sobre o riso e o fenômeno cômico: diabólico, satânico, aniquilador, riso ritual, riso de zombaria, riso clássico, riso indulgente, acolhedor, o riso bom, o sorriso, a gargalhada, o riso amargo, a ironia sutil, o humor negro, cínico, o riso dos loucos, despreocupado, desprevenido, furioso, cáustico, trágico, dionisíaco, carnavalesco, enfim, qualquer coisa que gere um movimento mui peculiar de contração do diafragma — embora, ironicamente, exista riso sem qualquer contração do diafragma, silencioso, como em Tchêkhov ou Pirandello.

E qual riso encontramos no poema? Um riso compartilhado com o eu lírico, visto que, como ele, aceitamos a nossa situação de seres humanos que somos fatalmente respondentes a um destino, ao qual não podemos escapar. A manifestação de nosso sentimento não tem o caráter de superioridade ou julgamento, mas de admissão que todos poderíamos, tristemente, ser alvos do mesmo problema exposto.

Para que compartilhemos de forma mais próxima o sentimento de impotência humana diante do destino e sintamos a crítica a um comportamento, especificamente aquele da traição, o poeta nos faz alusão a alguns exemplos, na maioria bíblicos ou de qualquer forma ligados à religião, para demonstrar a veracidade da alegação da quiromante e, conseqüentemente, do seu próprio texto. As alusões são a São Martinho, Adão e Eva, Napoleão, e funcionam como uma

estratégia textual, construída como ação de linguagem, [e] indicia que há o movimento de deslocamento do autor/leitor na busca da construção interativa de sentido nas ações do “um” e do “outro”, o que se dá via excedência de visão. A excedência de visão, conceito basilar em Bakhtin, diz respeito ao processo de produção de sentido que o locutor produz inventando a si como uma certa construção de linguagem, inventando, também, o outro, o interlocutor, como uma construção de

linguagem com a qual se viabiliza a interação. Sendo assim o processo alusivo, por se constituir no jogo da reprodução e da transformação de sentidos, constitui aquele excedente, ou seja, aquele projeto de sentido que vai além dos sentidos estabelecidos, constituído pelo cruzamento de sentidos de enunciações diferentes. (TORGA, 2007, p. 194-195)

Este sentido que extrapola o poema e dialoga externamente, no caso da alusão a São Martinho, exigiria do leitor uma busca para a compreensão da vida do santo citado e do motivo de ter-lhe sido atribuído o título de protetor dos traídos. Em pesquisa breve, encontramos diferentes resultados que tentam explicar a lenda ligada ao santo protetor: desde um reflexo de festas nas quais as mulheres sentiam-se livres para trair até alguma ligação aos deuses romanos, passando pelo significado do número 11 que se referiria à configuração de dois chifres, considerando que o dia do santo é festejado em 11 de novembro (11/11). O fato é que até hoje, em diversas cidades da Itália, festeja-se a data que é usada para que amigos façam brincadeiras entre si, por considerarem-se “cornos”.

Já a alusão à história bíblica de Adão e Eva está ligada ao fato de ela ter traído seu companheiro rendendo-se aos desejos instigados pela serpente de comer o fruto proibido e, conseqüentemente, descobrir a vergonha humana. Tal alusão se refere ao comportamento da mulher, seja a do personagem do texto poético, seja a que foi expulsa do Paraíso pelo pecado cometido. Admite-se, nesta passagem, que a traição é algo que não envolve somente os seres humanos e que, portanto, ter sido alvo da ação desrespeitosa de sua mulher, não faz do eu lírico o primeiro. Temos também a comparação, como se ele fosse o injustiçado Adão que precisou enfrentar a consequência dos atos de Eva.

Enfim, a alusão a Napoleão Bonaparte exige que o leitor tenha mais informações sobre o imperador francês que cheguem além de suas vitórias políticas e participação em guerras. De fato, Steven Englund (2005, p. 106-115) discorre sobre o casamento de Napoleão com a viúva Rose de Beauharnais (chamada por ele de Josefina), em 1796, descrevendo o amor arrebatador dele frente à recepção fria da mulher, que gozava da posição e fortuna do marido, mas o traía. Assim, tais alusões confirmam que a condição humana de sofrimento e recebimento de penas não é individual nem contemporânea, mas sempre houve casos nas mais diferentes esferas (humana, divina, mitológica) que requerem do sofredor descrito por de Curtis uma posição de aceitação, crítica ao fato de traições acontecerem e humorismo diante do inevitável.

Portanto, por meio deste poema, foi possível observar o desenvolvimento de um tema humorístico dentro da poesia. Antonio de Curtis, de fato, contextualizou o eu lírico num ambiente popular e o fez enfrentar uma possível preocupação do homem casado: a traição; a resignação do ser traído e vitimizado oferece ao leitor a possibilidade do riso. Mas a complexidade da proposta literária corresponde ainda a um dos temas recorrentes do poeta: a filosofia, seja para estabelecer reflexões profundas ou, como no presente exemplo, para individualizar um problema coletivo.

2.3 'O *schiatamuorto* (*Il becchino*) – O coveiro

O último poema que analisamos está publicado também no livro '*A Livella* (Fiorentino di Napoli Editrice, 1964), na seção "Filosofia". Retomam-se, nele, os temas da morte e do nivelamento social por esta causado, já presentes em sua obra mais conhecida e que dá nome ao livro. Afirmam Romeo, Palmesi e Clemente (2002) que

a atenção à temática da morte é característica de alguns dos poemas mais importantes de Totò, o que o aproxima, por meio desta temática da tanatologia, a outras grandes vozes da poesia dialetal. (...) '*A Livella* não é o único poema dedicado a tal tema. '*O schiatamuorto* é o relato, feito em primeira pessoa, da vida de um coveiro. A Morte é descrita em modo sereno, feita por quem a encontra diariamente em seu trabalho. O coveiro conta o cuidado com o qual trata os seus clientes. (...) Retorna, além disso, a visão do nivelamento⁷⁶.

O tema não o aproxima somente da poesia dialetal, mas da expressão da morte na literatura que retoma aspectos mitológicos. Eloise Lonobile (2001), por exemplo, ao abordar a questão nos faz recordar que o contraste entre a vida e a morte é antigo e esteve sempre presente na expressão artística humana. Afirmar ela:

⁷⁶ L'attenzione alla tematica della morte è caratteristica di alcune delle poesie più riuscite di Totò, accostabile in questa tematica tanatologica ad altre grandi voci della poesia dialettale (...) '*A livella* non è l'unica poesia dedicata al tema della morte. '*O schiatamuorto* è il racconto, fatto in prima persona, della vita di un becchino. La Morte viene descritta in modo sereno, come lo può fare chi la incontra quotidianamente nel suo lavoro. Il becchino racconta la cura con cui tratta i suoi "clienti": (...) Ritorna inoltre la visione della livella.

Na mitologia grega, Thanatos é o deus da morte e é (...) quase sempre citado ao lado de Eros, o deus do amor. Ambos são os polos de um mecanismo que regula a existência inteira, aquele que Freud chamará de “princípio da vida” e de “princípio do prazer”. Eros cria a vida, Thanatos a destrói; Eros aproxima, Thanatos distancia; Eros une, Thanatos separa para sempre. Mas no jogo das culturas, e no jogo da literatura, os significados podem ser invertidos⁷⁷.

A autora ainda faz um percurso por diversos escritores, não apenas da literatura italiana, para demonstrar como o tema já foi tratado. Ela retoma Ugo Foscolo e sua poesia que oferece a ideia da morte como a condição natural humana e o fim de sua história, a qual pode, no entanto, ser mantida pela memória; cita também Alessandro Manzoni e a representação da morte provocada pela peste em seu livro *I promessi sposi*; por fim, oferece também a visão de Giacomo Leopardi da morte como libertadora dos sofrimentos da vida.

A tradição do tema da morte, no entanto, pode ser encontrada já no início do século XIV, quando houve o desenvolvimento da literatura em língua italiana, seja na Divina Comédia (início do século XIV), de Dante Alighieri, ou no Decameron (1348), de Giovanni Boccaccio. Nesta última obra (BOCCACCIO, 1996, p. 104-116), uma de suas novelas (a quinta da segunda jornada, dirigida por Fiammetta) apresenta as aventuras de Andreuccio da Perugia que, enfrentando o medo da morte com humorismo, é obrigado a entrar na tumba de um arcebispo para roubar as joias de seu cadáver.

O poema de Antonio de Curtis, por sua vez, apresenta a morte sob o ponto de vista do eu lírico nas vestes de um coveiro, sobretudo no que concerne alguns aspectos: a descrição da qualidade dos serviços que presta, as vantagens que a morte pode trazer e a personificação da Senhora Morte que nunca deixa de trabalhar e que ignora qualquer tipo de divisão social, pedido de proteção ou outros artifícios que possam impedi-la de cumprir sua missão de levar consigo os que antes estavam vivos.

Estão também expressas no texto algumas impressões deste profissional, cuja missão é, como ele mesmo afirma, “colocar pessoas para deitar”. Ele tece comentários

⁷⁷ Nella mitologia greca, Thanatos è il dio della morte ed è (...) quasi sempre citato accanto a Eros, il dio dell'amore. Entrambi sono i poli di un meccanismo che regola l'intera esistenza, quello che Freud chiamerà il “principio di morte” e “il principio del piacere”. Eros crea la vita, Thanatos la distrugge; Eros avvicina, Thanatos allontana; Eros unisce, Thanatos separa per sempre. Ma nel gioco delle culture, o nel gioco della letteratura, i significati si possono anche ribaltare.

sobre a possibilidade do descanso às pessoas que durante a vida não tiveram paz ou tranquilidade, o descaso que alguns seres expressam pela perda de um ente querido, a prepotência dos ricos que alimentam a crença na manutenção da divisão social ou da importância do dinheiro mesmo após a morte, oferecendo seu ponto de vista.

Ao abordar o tema pelo ponto de vista do coveiro, Antonio de Curtis também se mantém dentro de uma tradição literária voltada para o teatro. Shakespeare, de fato, no ato V, cena I, de Hamlet (1599/1601), oferece a cena dos dois coveiros que preparam a sepultura para Ofélia e discutem se ela teria direito ao ritual cristão, uma vez que teria procurado sua própria morte. O segundo coveiro, então, humoristicamente, sustenta o fato de a moça poder ser sepultada em solo sagrado por tratar-se de uma “pessoa de qualidade” (SHAKESPEARE, 1879, p. 170). Desta forma, percebemos que também o tema da importância do nível social diante da morte, caro a de Curtis e presente no poema aqui analisado, já permeava a criação de outros autores.

Eis o poema de Antonio de Curtis:

'O schiattamuorto (Il becchino)

I' faccio 'o schiattamuorto 'e professione,
modestamente sono conosciuto
pe tutt' 'e ccase 'e dinto a stu rione,
pecchè quann'io maneo nu tavuto,
songo nu specialista 'e qualità .

I' tengo mode, garbo e gentilezza.
'O muorto mmano a me pò stà sicuro,
ca nun ave nu sgarbo, na schifezza.
Io 'o tratto come fosse nu criaturo
che dice a 'o pate: " Me voglio jì a cuccà ".

E 'o cocco luongo, stiso int' 'o spurtone,
pure si è vecchio pare n'angiulillo.
'O muorto nun ha età , è nu guaglione
ca s'addurmuto placido e tranquilo
nu suonno doce pe ll'eternità .

E 'o suonno eterno tene stu vantaggio,
ca si t'adduorme nun te scite maie.
Capisco, pe muri nce vò 'o curaggio;
ma quanno chella vene tu che ffaie?
Nn' 'a manne n'ata vota all'aldilà ?

Chella nun fa 'o viaggio inutilmente.
Chella nun se ne va maie avvacante.

O coveiro

Eu sou coveiro de profissão,
modestamente sou conhecido
por todas as casas da região,
Porque quando no caixão tenho mexido,
Sou um especialista com qualidade a dar.

Eu tenho modos, elegância e gentileza.
O morto nas minhas mãos pode estar tranquilo,
que não tenho maldade, nem ojeriza.
Eu o trato como se fosse um menino
Que diz ao pai “Quero ir me deitar”.

Eu o deito esticado, estendido dentro do berço,
Ainda que seja velho, parece um anjinho.
O morto não tem idade, é um travesso
Que está dormindo plácido e tranquilinho
Um sono doce para se eternizar.

E o sono eterno tem esta vantagem,
Que se te adormeces, não te levantas mais.
Entendo, para morrer é necessária coragem;
Mas quando Aquela vem, o que você faz?
Ao além não a podes outra vez mandar?

Aquela não faz a viagem inutilmente.
Aquela não se vai nunca vacante.

Si povero, si ricco, si putente,
'nfaccia a sti ccose chella fa 'a gnurante,
comme a nu sbirro che t'adda arrestà .

E si t'arresta nun ce stanno sante,
nun ce stanno ragione 'a fà presente;
te ll'aggio ditto, chella fa 'a gnurante...
'A chesta recchia, dice, io nun ce sento;
e si nun sente, tu ch'allucche a ffà ?

'A morte, 'e vvote, è comme ll'amnistia
che libbera pe sempe 'a tutt' 'e guaie
a quaccheduno ca, parola mia,
'ncoppa a sta terra nun ha avuto maie
nu poco 'e pace... na tranquillità .

E quante n'aggio visto 'e cose brutte:
nu muorto ancora vivo dinto 'o lietto,
na mugliera ca già teneva 'o llutto
appriparato dinto a nu cassetto,
aspettanno 'o mumento 'e s' 'o 'ngignà .

C'è quacche ricco ca rimane scritto:
"Io voglio un funerale 'e primma classe!".
E 'ncapo a isso penza 'e fà 'o deritto:
"Così non mi confondo con la massa".
Ma 'o ssape, o no, ca 'e llire 'e llasse ccà?!

'A morte è una, 'e mezze sò tante
ca tene sempe pronta sta signora.
Però, 'a cchiù trista è "la morte ambulante"
che puòò truvà p' 'a strada a qualunch'ora
(comme se dice? ...) pe fatalità .

Ormai per me il trapasso è na pazziella;
è nu passaggio dal sonoro al muto.
E quando s'è stutata 'a lampetella
significa ca ll'opera è fernuta
e 'o primm'attore s'è ghiuto a cuccà .

Seja pobre, seja rico, seja potente,
Diante destas coisas ela se faz de ignorante,
Como um policial que deve te aprisionar.

E não existem promessas se te prende,
Não existe nenhuma razão a mostrar;
Eu te disse, aquela se faz de ignorante...
Com este ouvido, diz, não posso escutar;
E se não escuta, por que gritar?

A morte às vezes é como a anistia
Que livra para sempre de todos os danos
A qualquer um que, palavra minha,
Sobre esta terra não teve por anos
Um pouco de paz... para tranquilizar.

E quanta coisa feia eu via:
Um morto que sobre o leito vida ainda tinha,
Uma mulher que o luto já ia
Preparado dentro de uma gavetinha,
Esperando o momento de se embelezar.

Há algum rico que deixa escrito:
"Eu quero um funeral de primeira classe"
E sobre isso pensa e se dá o veredito:
"Assim não me confundem com a massa".
Mas não sabe que o dinheiro e a classe aqui vão
[ficar?!

A morte é uma, é meia, são tantas
Que está sempre pronta esta senhora.
Porém. a mais triste é "a morte ambulante"
Que pode te encontrar pela rua a qualquer hora
(como se diz?...) por fatalidade, para matar.

Já para mim a viagem é um jogo;
É uma passagem do sonoro ao mudo.
E quando se apagar na pessoa o fogo
Significa que o espetáculo está acabado
E o primeiro ator foi se deitar.

(tradução nossa)

Estruturalmente, o poema é composto por onze estrofes, cada uma constituída por quintilhas com rimas alternadas (ABABC). Cada estrofe traz um dado novo no relato do coveiro, o eu lírico, O conjunto oferece não só a apresentação do profissional, como seu método de trabalho, suas impressões dos “clientes” e uma comparação da vida com um espetáculo. Passamos, então, às particularidades de cada estrofe.

Na primeira, temos a apresentação do eu lírico, o qual diz ter a profissão de coveiro, ser muito conhecido na região onde vive e fazer um trabalho muito bem feito. A

descrição continua na segunda estrofe, na qual se evidenciam (apesar da modéstia afirmada nos versos anteriores) os modos gentis de tratar o morto, como se fosse um pai colocando um filho para dormir. Na estrofe seguinte, ele detalha alguns de seus procedimentos com o morto, ao deitá-lo e fazê-lo parecer um anjinho que está pronto para o sinestésico sonho doce e eterno.

Na quarta estrofe é tratada a vantagem oferecida pela morte, a saber, de poder deitar e não mais precisar levantar, ainda que seja necessário ter coragem. Nestes versos aparece, pela primeira vez, a imagem da Morte personificada, que chega para levar as pessoas. Sua caracterização continua na estrofe seguinte, e ela é representada pela figura feminina de uma senhora decidida, objetiva e competente como um policial, que não aparece inutilmente nem fica muito tempo vacante. Outra característica dada a ela é a de ignorar convenções criadas pelas pessoas vivas.

É nesse ponto que se pode verificar, pela primeira vez nesta obra, o tema do nivelamento. O fato descrito é que a Morte ignora a origem social e econômica das pessoas a que veio buscar. Na sexta estrofe é mostrada a inutilidade de uma possível negociação com aquela Senhora que ignora qualquer explicação ou pedido de proteção. A personificação alcança aqui a comunicação oral, na qual a Morte afirma não ter ouvidos para queixas.

Na sétima estrofe o eu lírico apresenta um caso em que a morte se mostra como libertação, funcionando como anistia para o descanso de uma pessoa que não tivera na vida momentos de paz e tranquilidade. É a ideia da morte libertadora, que recompensa o desgaste da vida, de forma igualitária. Mas há também a liberdade ainda em vida, como aquela expressa na estrofe seguinte: a mulher que nem espera o marido terminar de morrer e já se sente pronta para seguir sua vida, sem guardar o luto (aliás, no poema ela guarda o luto, ironicamente, na gaveta e vai se embelezar).

Na nona estrofe é de novo retomada a questão do nivelamento. O eu lírico faz pensar sobre a utilidade do dinheiro, do poder e do status após a morte, evidenciando que no além não há divisão de classes e que tal preocupação é inútil, ainda que haja pessoas que exijam um funeral luxuoso para separar-se dos outros. Eis novamente o exemplo da filosofia do artista: “uomini” versus “caporali”⁷⁸ (“humanos” versus “opressores”): nem

⁷⁸ Cujá definição foi feita na nota número 43.

ao sair do mundo dos vivos o opressor deixa de querer diferenciar-se e se distanciar do homem do povo.

Sobre a imagem do poder e do status, o poeta Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822) oferece uma visão que também está ligada ao nivelamento pós morte e ao valor das convenções sociais. No poema *Ozimandias* (1818) a atenção do leitor é direcionada para o fato de, não estando mais vivo, tudo o que restava do grande faraó Ramsés II era uma estátua abandonada no deserto e “um rosto já quebrado, / de lábio desdenhoso, olhar frio e arrogante” (Shelley *apud* CARNEIRO, 2010). Eis o poema completo:

Ozimandias

Ao vir de antiga terra, disse-me um viajante:
 Duas pernas de pedra, enormes e sem corpo,
 Acham-se no deserto. E jaz, pouco distante,
 Afundando na areia, um rosto já quebrado,
 De lábio desdenhoso, olhar frio e arrogante:
 Mostra esse aspecto que o escultor bem conhecia
 Quantas paixões lá sobrevivem, nos fragmentos,
 À mão que as imitava e ao peito que as nutria
 No pedestal estas palavras notareis:
 “Meu nome é Ozymandias, e sou Rei dos Reis:
 Desesperai, ó Grandes, vendo as minhas obras!”
 Nada subsiste ali. Em torno à derrocada
 Da ruína colossal, a areia ilimitada
 Se estende ao longe, rasa, nua, abandonada.

Na décima estrofe do poema *O coveiro*, vemos que a morte está sempre pronta para arrebancar, podendo ser mais assustadora quando chega sem avisar. No primeiro verso desta quintilha há uma alusão a Luigi Pirandello, nascido em 1867 e morto em 1936; ele foi dramaturgo, escritor e poeta italiano, tendo ganho, inclusive, o prêmio Nobel de Literatura no ano de 1934. Governi (2017) afirma em sua biografia que Totò era leitor do artista siciliano e que compartilhava muito de seu pensamento sobre o humorismo, a comicidade, a percepção do contrário, o contraste entre vida e forma, a condição humana. Em seu romance *Uno, nessuno, centomila* (Um, nenhum, cem mil, 1926), Pirandello desenvolve o conceito das máscaras usadas pelas pessoas em cada situação social, evidenciando o paradoxo da vida. De Curtis, portanto, ao usar “A morte é uma, é meia, são tantas” faz uma clara alusão ao escritor siciliano.

Na última estrofe, podemos afirmar que existe uma conclusão que aproxima a morte ao fim de um espetáculo, entrando no campo semântico próprio do ator Totò: o

falado que se torna mudo, o fogo que se apaga, o ator da vida que vai se deitar. O mesmo percurso obedecido em cena (começo, meio e fim) é repetido na vida, e quando a apresentação termina, todos devem dormir. Também Shakespeare já tratara da morte como o silenciar de um cômico no palco, no ato V, cena V de Macbeth (1603/1607). Após saber da morte de Lady Macbeth, seu marido reflete sobre o passado e o futuro, afirmando que ela:

Devia ter morrido mais tarde; então, houvera ocasião certa para tal palavra; O amanhã, o amanhã; Outro amanhã, dia a dia se escoam de mansinho, até que chegue, alfim, a última sílaba do livro da memória; Nossos ontens para os tolos a estrada deixam clara da empoeirada morte; Fora! apaga-te candeia transitória! A vida é apenas uma sombra ambulante, um pobre cômico que se empavona e agita por uma hora no palco, sem que seja, após, ouvido; é uma história contada por idiotas, cheia de fúria e muita barulheira, que nada significa. (SHAKESPEARE, 2020)

A mesma imagem da vida ligada ao teatro da existência e ao nivelamento após a morte é oferecida por Pedro Calderón de la Barca que, em seu texto O grande teatro do mundo, apresenta os seguintes versos sobre a atuação humana:

Na representação
igualmente satisfaz
o que bem o pobre faz
com afeto, alma e ação
quanto o que faz ao rei, e são
iguais este e aquele
se cumprem o papel que os impele.
Faze tu bem o teu e pensa
que para a recompensa
eu te igualarei a ele.
Não porque pena te sobre;
sendo pobre, é em minha lei
melhor papel o do rei
se faz bem o seu o pobre;
um e outro de mim cobre
todo o salário depois
que tiver merecido, pois
todo papel tem ganhos e danos,
já que vós todos, humanos,
personagens sois.
Quando a comédia for encerrada
há de cear ao meu lado
aquele que tiver representado,
sem ter errado em nada,
sua parte mais acertada;
ali hei de igualar aos dois.
(LA BARCA, 2020)

Desta forma, é possível observar como de Curtis, seguindo a tradição ao usar o tema da morte e considerando sua posição diante da ideia de nivelamento social, oferece ao leitor, por meio de seu poema *O coveiro*, um olhar particularizado do profissional que atua diretamente com o fim da experiência humana e tece considerações a respeito da vida e de sua finitude.

Com este capítulo, propusemo-nos a analisar três poemas de Antonio de Curtis para fazer uma viagem dialógica pela memória de um povo, perceber como a literatura é capaz de levar consigo, a cada geração e ao longo do tempo, a tradição local feita de olhares e espelhos do já vivido, amplificando-se com outras tonalidades. O poeta teve a sensibilidade de seguir a tradição literária e de lançar mão da consciência de sua época com a possibilidade de representá-la, por seu ponto de vista e, assim, deixou sinais permanentes por meio de imagens construídas por suas palavras.

Em poucas palavras, a comicidade verificada na atuação do ator Totò faz uma chave com a cultura popular ao ser colocada ao lado da produção poética de Antonio de Curtis, por meio da qual é possível verificar sua atitude artística ampla que contextualiza a presença humana nas mais diferentes situações. Esta comicidade, como vimos, não deixa de fazer parte de sua produção literária, como foi possível observar no poema *‘E ccorne* (Filosofia do corno, 1964), no qual o poeta confirma o triste e constante estado do homem, de ser traído, desde os primórdios da Humanidade. Há ainda suas obras poéticas que apresentam um lirismo profundo, um tributo ao amor, à mulher e à beleza, como é o caso de *Uocchie ‘ncantatore* (Olhos encantadores, 1977), o qual trata do sentimento do amor e da descrição da pessoa amada. Outro tema recorrente é aquele já encontrado em *‘A livella*: os paradoxos da vida e da morte e de personalidades enclausuradas em situações positivas e negativas também estão presentes em *‘O schiattamuotrto* (O coveiro, 1964) que traz as impressões de um coveiro em seu cotidiano trabalho e a consciência da finitude.

3 O CINEMA DE TOTÒ

A complexa representatividade de Antonio de Curtis permeia, como vimos, diferentes eixos artísticos. Filho da culturalmente rica terra de Nápoles, o artista soube cantar o amor, expressar o humor e suscitar o riso por sua comicidade presente nas artes escritas, cantadas ou interpretadas, dando voz e corpo a personagens reais que se viam espelhados, em diferentes emoções, inclusive rindo das situações que deveriam ser trágicas. Além dos livros e dos palcos, Totò também expressou sua sensibilidade em colher o contexto no cinema.

Vale lembrar que Antonio de Curtis já tinha uma carreira muito bem consolidada no teatro ao final dos anos de 1930, quando dá início à carreira cinematográfica. Isso confere ao ator uma característica inconfundível, própria dos grandes atores de comédia: enquanto certos fenômenos do cinema, como Charles Chaplin ou Buster Keaton, são frutos da nova forma de expressão, a sétima arte, de Curtis já havia deixado um Totò absolutamente pronto no teatro. No cinema, a adaptação à nova linguagem foi imediata, assim como a mencionada versatilidade do artista imprime motivação e capital artístico para revirar as bases da comédia tradicional e da *commedia all'italiana*. Em 1949, com mais de uma década e cerca de uma dezena de filmes, Totò é dirigido por Steno e Mario Monicelli, dando início ao período sobre o qual nos debruçaremos com mais afinco. De Curtis ainda terá momentos de superação ao filmar *Uccellacci e uccellini* (Gaviões e passarinhos, Pier Paolo Pasolini, 1966) e, com o mesmo diretor, o episódio *La terra vista dalla luna*, no longa coletivo *Le streghe* (As bruxas, Mauro Bolognini, Vittorio de Sica, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Luchino Visconti, 1967). Suas motivações ainda o levam a encenar mais um episódio dirigido por Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?* e, no mesmo longa, o episódio *Il mostro della domenica*, dirigido por Steno – o filme era *Capriccio all'italiana* (Mauro Bolognini, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini, Steno, Pino Zac, Franco Rossi, 1968).

Evidentemente, consideramos várias relações pertinentes no legado cinematográfico de Antonio de Curtis, como os primeiros trabalhos com Mario Mattoli, os filmes realizados com Steno e, especialmente, os filmes dirigidos por Pier Paolo Pasolini, ao final da carreira do ator. Também consideramos as atuações de Totò ao lado de atores que muito contribuíram para o resultado dos filmes e para a história da

commedia all'italiana no cinema, como Aldo Fabrizi, Nino Manfredi, Alberto Sordi, Anna Magnani, Vittorio Gassman, Eduardo e Peppino De Filippo.

Destacamos a relação entre de Curtis e Mario Monicelli por algumas razões importantes, além de ter resultado nos filmes significativos que atravessam mais de uma década da carreira do ator, Monicelli é lembrado como um dos grandes diretores da *commedia all'italiana*, gênero que o próprio realizador definiu como o resultado de um tratamento com termos cômicos, divertidos, irônicos, humorísticos para os assuntos que são, ao contrário, dramáticos. Para Monicelli (1986), essa releitura é que distingue a *commedia all'italiana* de todas as outras formas de comédia cinematográfica. No fundo, o diretor estava tentando preservar a autenticidade de um gênero que sofreria inúmeras restrições e redefinições, mas não poderia fugir da essência dramática que está na sua base.

Maurizio Grande (2002) lembra que *commedia all'italiana* foi um termo criado pelos franceses por semelhança com o título do filme *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961) e, no entanto, considera a complexidade do gênero, localizado entre a comédia e o realismo, dando forma a uma produção heterogênea desde o final dos anos de 1950 e a primeira metade dos anos de 1970. O crítico localiza melhor esses limites entre a estreia de *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958) e *Amici miei* (Mario Monicelli, 1975). Não deixa de considerar, entretanto, o cinema dos anos de 1930 como precursor da fase mais representativa. É preciso distinguir, contudo, filmes dessa década (conhecidos como filmes *dei telefoni bianchi*⁷⁹) marcados pela evasão. Com cenários inspirados na sofisticada *Art Decò*, nos quais sempre se destacava a presença de um telefone branco, um dos símbolos de ostentação, além da ambientação inverossímil e uma impressão de realidade muito distante do povo italiano, tais filmes sintetizavam explicitamente uma fuga dos problemas resultantes do ambiente social e político da Itália, tornando-se, segundo Mariarosaria Fabris (1996, p. 70), “uma arma ideológica mais eficaz que os filmes de propaganda” para o regime fascista.

Grande (2002) apresenta como tema principal da *commedia all'italiana* a desconexão entre o sujeito e os benefícios que os anos do *boom* econômico pregavam, para os quais o país não estava nada instrumentalizado. Sendo assim, as mudanças

⁷⁹ Celina Augusto (2014, p. 37) afirma que, “mostrando um mundo artificial e personagens inverossímeis, estas obras retratavam a burguesia sem fazer referência aos problemas sociais vividos na Itália”.

socioculturais pelas quais a Itália passava nos anos do pós-guerra formavam o pano de fundo desses filmes nos quais o italiano médio permanece frequentemente a um passo de uma sociedade revigorada, na qual se esforça para entrar, sem os meios. Nessa espécie de exclusão está a razão do mecanismo cômico que faz os personagens seguirem nas patéticas tentativas de se inserirem. Se o terreno é comum aos filmes de Charles Chaplin, Buster Keaton, Totò e Alberto Sordi, também é possível dizer que a forma cômica sanciona para os personagens um pertencimento à sociedade, assim como a forma trágica os sentencia para uma exclusão. Cada trama passa a ser uma saga da entrada na sociedade, do reconhecimento da adaptação, do apego à mobilidade do comportamento quase sempre contraditório e mascarado. Nesse sentido, ao mencionar e reconfigurar os problemas sociais, a *commedia all'italiana* se configura sob uma perspectiva diametralmente oposta aos modos de representação dos filmes *dei telefoni bianchi* (AUGUSTO, 2014, p. 37).

As categorias cômicas, em sentido amplo, também podem servir para destacar a importância da *commedia all'italiana*. O traço cômico sempre estará sobre o trágico e, se existe ainda uma forma estética que se interroga sobre o mal-estar do sujeito contemporâneo e sobre as possibilidades do cômico, sobre as relações entre catástrofe da história e falência do indivíduo, movimentando-se entre uma epopeia pequeno-burguesa do sucesso e um protagonista fanfarrão, quase domesticado, enquanto se finge rebelde e independente, essa manifestação clara de contraste estará de algum modo num filme da *commedia all'italiana*.

Estudiosos como Mariapia Comand (2010) concordam com o fato de que a *commedia all'italiana* é um gênero aberto e passível de conter elementos díspares. Pelo destino de muitos profissionais que nasceram como tal no desenvolvimento do gênero, pode-se ter uma noção da diversidade de formações e tendências que a *commedia* propiciou. Embora a uniformidade estivesse sempre assegurada pela recorrência de temas, iconografia e ambientes, o gênero veio recebendo ao longo do tempo uma classificação de indeterminação, como se os limites não pudessem ser definidos, devido à mobilidade impressa na *commedia*, desde o tecido narrativo até às metamorfoses das personagens, à instabilidade dos contextos. Essa mobilidade também se reflete como dinamismo de gêneros incorporados nas narrativas, extrapolando as fronteiras do cômico. Assim, notamos o policial, o político, o filme de gangster, o western, o fantástico ou mesmo a ficção científica atestando aberturas que acontecem sob o teto da ironia, com a

inversão dos termos do discurso, com a indeterminação do que ou de quem seria bom ou ruim.

Totò e Mario Monicelli transitaram por vários desses terrenos, e para além dos mesmos, razão pela qual julgamos interessante escolher um recorte da produção do ator que coincide com sua relação profícua com o diretor. Ambos tiveram caminhos anteriores e posteriores ao chamado auge da *commedia all'italiana*, portanto suas trajetórias transcendem o gênero. A história do encontro dos dois ícones começa, não por acaso, com alguns passos bem anteriores aos tempos mais férteis da *commedia all'italiana*. Em 1946 Monicelli e Steno escreveram com Riccardo Freda e Federico Fellini o roteiro (adaptado de Alexandre Pushkin) do filme *Aquila nera* (Riccardo Freda, 1946). A partir daí, a dupla Monicelli-Steno continuou ligada, tanto na produção de roteiros quanto na direção, em colaboração mútua que permanece até o início dos anos de 1950, quando produzem *Guardie e ladri* (Mario Monicelli e Steno, 1951), com Totò e Aldo Fabrizi no elenco, vencedor do prêmio de melhor roteiro em Cannes. A parceria termina durante a realização dos filmes *Le infedeli* (Mario Monicelli e Steno, 1952) e *Totò e le donne* (Mario Monicelli e Steno, 1952), pois Monicelli desejava tomar outros rumos. Embora os filmes tenham creditado os nomes dos dois diretores, Monicelli se ocupou do primeiro e Steno do segundo.

Se *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958) pode ser considerado um marco no início da grande fase para a *commedia all'italiana*, o filme também representa uma reviravolta nos propósitos de *Guardie e ladri* (Mario Monicelli e Steno, 1951), película em que se ironiza a relação entre autoridade e liberdade, entre justiça e sobrevivência das classes pobres, assim como também abandona no filme de 1958 a dialética que permanecia em *Totò e Carolina* (Mario Monicelli, 1955), em que Totò interpreta um policial (Antonio Caccavallo) que precisa levar de volta para a casa da família uma moça solteira e grávida. A despeito da censura que este último filme sofreu por “rebaixar” a imagem do agente policial, vale observar que o antagonismo entre gestores e transgressores da lei ainda está presente, o que em *I soliti ignoti* é revirado para contar a história de um bando de aspirantes a ladrões que acabam frustrados, com uma trama aparentemente mais leve, com intenções de parodiar gêneros estrangeiros (como os filmes americanos de gângster) em sua concepção, porém com momentos em que o cômico se despe do farsesco, retira de si as máscaras e mergulha numa realidade dramática capaz de revelar o contexto de modo mais incisivo ao espectador. Há uma comicidade particular no tom paródico, que

remete a uma tradição italiana nascida na *commedia dell'arte*, mas existe sobretudo uma subversão operada por Monicelli nos pilares do gênero cinematográfico da comédia, que passam a incluir a morte e a reflexão amarga sobre a condição do homem de seu tempo.

Os filmes realizados por Antonio de Curtis e Mario Monicelli constroem um percurso e podem ser vistos como exemplares na conjugação da comicidade com amargura para oferecer um sentido à humanidade mais italiana. Dos primeiros filmes, ainda com a dupla Monicelli-Steno, até *Risate di gioia* (Mario Monicelli, 1960), são sete obras com um panorama da fronteira entre pequena burguesia e subproletariado numa Itália que convivia com as promessas de desenvolvimento econômico e social. Goffredo Fofi (*apud* SETTUARIO, 2007) salienta que os sete filmes de Monicelli na filmografia de Totò provam o valor do grande ator dramático, pois ele é tolhido da máscara ou do personagem para encontrar, graças muito mais à direção do que ao roteiro, uma medida e um equilíbrio que permitiram ao ator napolitano representar os problemas que seus contemporâneos afrontavam.

Em *Uccellacci e Uccellini* (Gaviões e passarinhos, Pier Paolo Pasolini, 1966), o diretor aproveita uma curiosa capacidade linguística de Antonio de Curtis que, desde o início da carreira, decidiu não incorporar o dialeto napolitano, pelo menos não estritamente, e preferiu utilizar uma imitação, ou seja, a fala de Totò soava como o dialeto sulista em Roma, deixando permanecer ou resistir algo da língua natal. No filme de Pasolini, Totò interpreta com um misto de dialeto napolitano e romano, sem jargões, como alguém que emigrou do Sul há décadas e perdeu a capacidade linguística original (ZABAGLI; SITI, 2001, p. 3011-3012). A personagem de Totò sintetizava, no próprio modo de se expressar por meio da língua, a crise que o filme queria representar. Na síntese de Mariarosaria Fabris (2015, p. 31):

Em *Uccellacci e uccellini*, Pier Paolo focalizava as andanças aventurosas de um pai e um filho por uma longa estrada na periferia de uma grande cidade e seu encontro com um corvo, intelectual e marxista (o *alter ego* de Pasolini), o qual, ao acompanhar os andarilhos, os entretém com um apólogo franciscano sobre a tentativa frustrada de conciliar gaviões e passarinhos, procurando despertar neles uma consciência crítica, o que não conseguirá, pois os dois o devorarão, sem assimilarem seus ensinamentos. A estrada da periferia romana – uma paisagem circundada pelas edificações da metrópole, que o público aprendeu a identificar logo graças ao diretor – é um não-lugar: não começa nem termina, não leva a parte alguma, é circular; representa, portanto, uma situação, ou antes, uma condição da qual não se consegue sair. Era a crise do marxismo, o fim dos tempos de Brecht e de Rossellini, que, no filme coincide com o enterro do pai do comunismo

italiano, Palmiro Togliatti (imagens de arquivo, incorporadas à trama ficcional), cuja despedida representava o adeus a todo um período da história italiana e o distanciamento do cineasta da própria produção alimentada até então pela “lição” ética do neorrealismo e por uma visão gramsciana, que se desfazia diante da nova realidade peninsular.

Dentro da cinematografia, é possível perceber uma transformação de Totò no sentido de complexidade e qualidade interpretativa. Em seus primeiros filmes, no final da década de 1930, o ator tentou levar para a grande tela uma espécie de continuidade de seus personagens teatrais, representando caricaturas de homens em dificuldades financeiras, mas com boas intenções, apresentados com a gestualidade típica dos palcos. No final dos anos de 1940, por sua vez, os primeiros trabalhos desenvolvidos com Mario Mattoli começaram a imprimir em sua atuação personagens cada vez mais complexos, que culminaram nos trabalhos realizados com Mario Monicelli e Pier Paolo Pasolini. Propomos, portanto, neste capítulo, percorrer, muito brevemente, sua trajetória cinematográfica representada por três filmes: no item 3.1 analisamos *San Giovanni decollato* (Amleto Palermi, 1940), o terceiro longa do ator, no qual é ainda marcante uma interpretação ligada à sua máscara teatral; em seguida, no ponto 3.2 dedicamos nossa atenção à parceria com Monicelli e às características da *commedia all'italiana* presentes no filme *Guardie e ladri* (Mario Monicelli e Steno, 1951); por fim, fazemos algumas observações a respeito do episódio *Che cosa sono le nuvole* (Pier Paolo Pasolini, 1968), integrante do longa coletivo *Capriccio all'italiana*, última atuação de Totò antes de sua morte e que, retomando o tema do teatro, demonstra sua maturidade interpretativa.

3.1 O Totò do teatro no cinema: *San Giovanni decollato*

Antonio de Curtis foi um ator cômico italiano que formou sua identidade interpretativa baseada na tradição do teatro popular das ruas e dos palcos da periferia de Nápoles onde crescera, desenvolvendo, sobretudo, o improviso que retoma características das companhias de *commedia dell'arte*. Além disso, e tendo sempre em mente o papel desse gênero na institucionalização do teatro popular, Totò sustentou essa formação por todos os campos em que atuou. Seu olhar habituado a identificar e representar a sociedade

na qual se inseria não ficou restrito somente à arte teatral, mas alcançou aquela cinematográfica por meio da qual ficou conhecido mundialmente.

No final da década de 1930 Totò era um nome célebre nos palcos italianos por suas representações cômicas em espetáculos de Revista, Variedades e, especialmente naquele contexto, *Avanspettacolo*. Este último gênero de representação pode ser compreendido como uma aproximação entre as artes teatral e cinematográfica, visto que o teatro era transportado para a sala de projeção e servia de introdução ao filme. Assim, como por consequência, em 1937 de Curtis chegou à sétima arte e protagonizou seu primeiro longa, *Fermo con le mani* (Gero Zambuto, 1937). Sobre esta experiência afirma Governi (2017, p. 99):

Depois do início estritamente chapliniano, com o tema do vagabundo pobre e fantasioso, do animal amigo e da criança explorada que deve ser protegida (neste caso é uma garota, a menina prodígio Miranda Bonansea que dava voz a Shirley Temple). Totò não se deixa controlar pelos outros, abandona as vestes de Chaplin e volta a ser Totò. As melhores cenas do filme são, de fato, retiradas do seu repertório teatral, como a interpretação final do diretor de orquestra⁸⁰.

No entanto, a recepção tanto do público quanto da crítica não foi acolhedora e a tentativa foi considerada um insucesso. Resultado semelhante teve seu segundo filme, interpretado dois anos depois, *Animali pazzi* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1939), que sofreu também com a falta de recursos financeiros.

O cenário começa a ser modificado em seu terceiro filme, *San Giovanni decollato* (Amleto Palermi, 1940), no qual a atuação cômica de Totò parece mais autônoma. Segundo Ennio Bispuri (1997, p. 14)

Aqui vai se delineando, ainda em formas atenuadas e graduais, aquele processo de “humanização” da marionete. A personagem se move, fala, age e vive em uma dimensão concreta, claramente inteligível pelo público; a sua não é mais uma psicologia exagerada, adaptada às exigências do enredo, como era aquela dos dois primeiros filmes, mas

⁸⁰ Dopo l’inizio strettamente chapliniano, con il tema del vagabondo povero e fantasioso, dell’animale amico e del monello sfruttato da proteggere (in questo caso una monella, la bambina-prodigio Miranda Bonansea che dava la voce a Shirley Temple). Totò prende la mano a tutti, si scrolla di dosso i panni di Chaplin e ridiventa Totò. Le scene migliori del film sono infatti ripresi dal suo repertorio teatrale, come la direzione d’orchestra finale.

uma psicologia realística e popular, ainda que visivelmente exagerada em algumas passagens narrativas⁸¹.

Esta comédia de Nino Martoglio foi adaptada por Cesare Zavattini com a finalidade de oferecer ao ator a oportunidade de explorar sua interpretação cômica e a crítica expressa um ressentimento por não ter sido o próprio Zavattini a dirigir o longa (GOVERNI, 2017, p. 103).

Figura 11 – Totò em cena do filme *San Giovanni decollato* (Amleto Palermi, 1940)



Fonte: FABIO, 2020.

A comédia traz como enredo a vida de Agostino Miciacio (Totò), sapateiro e porteiro do condomínio onde vive, no pátio do qual encontra-se uma imagem de São João Batista Decapitado⁸² que é adorada pelo protagonista, com rituais barulhentos. O barulho

⁸¹ Qui si va delineando, anche se in forme attenuate e graduali, quel processo di “umanizzazione” della marionetta. Il personaggio si muove, parla, agisce e vive in una dimensione concreta, chiaramente riconoscibile dal pubblico; la sua non è più una psicologia di maniera, adattata alle esigenze dell’ intreccio, come era quella dei primi due film, ma una psicologia realistica e popolaresca, anche se ancora visibilmente esagerata in alcuni passaggi narrativi.

⁸² São inúmeras as representações pictóricas do martírio de São João Batista, algumas incluem a cabeça decapitada e outras a privilegiam em detalhe ou mesmo em única figura no quadro, conforme a imagem que aparece no filme, tanto no quadro quanto na cena protagonizada pelo próprio Totò (fig. 11), com a cabeça depositada num prato ou bandeja, o que provavelmente é uma corruptela dos dois quadros de José de Ribera (1591-1652), pintor espanhol que viveu na Itália (onde era conhecido como Jusepe de Ribera ou Spagnoletto) para seguir os passos de Michelangelo Caravaggio (1571-1610) nas formas de representação dramática que caracterizou uma infinidade de seguidores do mestre italiano. Ribera foi um dos maiores protagonistas da pintura napolitana do século XVII, um dos principais promotores do tenebrismo, que o tornou famoso para além de Nápoles, cidade onde viveu a maior parte da vida e onde faleceu, sem nunca ter retornado à Espanha. Os óleos de Ribera nos quais a imagem do filme deve ter se inspirado são *Testa del Battista*, de 1644 (hoje está na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, em Madri) e *Testa di*

incomoda os moradores do local e o início do filme apresenta, a este propósito, um julgamento no qual Agostino é acusado de maltratar os vizinhos tendo-os, inclusive, culpado por roubar o óleo que o devoto diariamente usa para acender uma lâmpada em reverência ao santo. Há confusão no tribunal e Miciacio é considerado inocente por insanidade mental. De volta ao seu cotidiano com a mulher Concetta (Titina De Filippo) e a filha Serafina (Silvana Jachino), continua arrumando confusão no condomínio até ser despedido do cargo que ocupava. Paralelo a isso, o arrogante Don Peppino Esposito (Augusto Di Giovanni) ajuda seu jovem amigo Orazio (Eduardo Passarelli), acendedor de lâmpações, a pedir a mão de Serafina em casamento. O pai da moça aceita e dá sua palavra que tal união se fará porque o noivo promete levar consigo também a sogra. No entanto, a moça ama outro homem, o advogado Giorgio (Osvaldo Genazzani); os dois resolvem fugir para se casarem e vão até a casa dos avós do rapaz, na Sicília. Dias depois, Agostino e Concetta recebem uma carta da filha dizendo onde está e mandando dinheiro e passagens de trem para que eles viajem até lá a fim de participarem do casamento. Insatisfeito, porém, Don Peppino decide cobrar o acordo que fizera com o pai da moça e lhe diz que, caso ela não volte, ele será decapitado. Começa uma perseguição na qual Peppino e Orazio chegam à Sicília para encontrarem a família foragida, que já festeja o matrimônio. No momento de pagar com a vida a quebra do acordo, Miciacio descobre que o ladrão de óleo era Don Peppino, pois reconhece um botão de sua roupa e o expulsa da casa, acusando-lhe. Por fim, a filha está feliz, casada com o homem que ama, e Concetta reaproxima-se do marido.

A cena inicial, dentro do tribunal, oferece a caracterização daquele Totò do teatro: sua representação está baseada na gestualidade exagerada, típica dos palcos. Durante seu julgamento, Agostino Miciacio movimenta-se tal como a marionete, cujos gestos são coordenados de modo a externar os sentimentos do personagem. Também sua expressão facial faz lembrar a teatralidade quando, na mesma cena, o advogado descreve seu rosto e o ator expressa com boca e olhos a compreensão das (e a discordância às) palavras pronunciadas.

Battista, de 1646. Esta última tela retrata a cabeça de João Batista na direção contrária às imagens do filme, no entanto a expressão do rosto é mais parecida com a imagem adorada pelo protagonista. O quadro está hoje em Nápoles, no Museo Filangieri di Palazzo Cuomo. Ambas as telas foram recriadas por vários seguidores, tanto na escola napolitana quanto na espanhola, e foram compostas por Ribera na última fase de sua carreira, pouco antes da revolta de Masaniello (1647) contra o domínio espanhol, quando a população se rebelou contra a pressão fiscal, e também anteriormente a um escândalo familiar do pintor.

Excessivamente teatrais são também as cenas representadas no pátio do condomínio, nas quais Miciacio e os habitantes do local discutem, e na pizzaria, onde Don Peppino faz o acordo de casamento entre Serafina e Orazio, cuja característica principal da representação de Totò é ainda a gestualidade exagerada. Também presente no longa é uma cena na qual o protagonista dança, enquanto varre o pátio, cantando o amor juvenil por meio da canção napolitana “*Quando hai vent’anni, ti ci vuole la mogliera*”, composta por Fragna e Cherubini. Além disso, a expressividade corporal é o elemento principal na cena da briga entre Agostino e o ladrão de óleo, entre outros exemplos da atuação típica dos palcos.

No entanto, tal gestualidade teatral vai, aos poucos, dando lugar a uma maior introspecção de Totò quando percebemos uma interiorização de seu personagem. É possível observar, então, o homem do povo, um sapateiro pobre que se mostra como um chefe de família autoritário e que tem uma relação tensa com a mulher, muito faladeira. Apreciador de música e devoto de seu santo, tem uma convivência difícil com os vizinhos e tenta levar vantagem quando pode, como no acordo de casamento da filha. Mas é, também, perspicaz e honrado, pois não foge à possível decapitação quando a filha, casando-se com outro, obriga-o a desfazer o acordo por ele contraído anteriormente. De qualquer forma, a alegria que demonstra diante da felicidade da filha e do pedido de paz da mulher é genuína.

Sobre o filme e a atuação de Totò, Bispuri (1997, p. 42) afirma:

O ator consegue dar vida a um personagem sólido e de personalidade bem estruturada, construída sobre a base de muitos detalhes cômicos como o uso da linguagem, uma astúcia que se funde a uma total ingenuidade, o ódio-amor pela mulher, a devoção ao santo, a vocação para cantar, um otimismo completo. A primeira parte do filme baseia-se na mímica e depois, pouco a pouco, na segunda a “marionete”, eliminados os exageros, evolui e se humaniza dando lugar a uma personagem completa, que antecipa as futuras comédias e farsas dos anos de 1950 e 1960. A representação é leve, fluida e agradável (...). Fantasmagórica é a cena da “batalha dos pratos”, desejada pelo próprio Totò, e na qual se liberta toda a sua primordial veia cômica, responsável por gerar confusão e colocar em dificuldade o adversário⁸³.

⁸³ L'attore riesce a dar vita ad un personaggio solido e ben strutturato nel carattere, costruito sulla base di molti dettagli comici, come l'uso del linguaggio, una scaltrezza che si fonde con una totale ingenuità, l'odio-amore per la moglie, la devozione al santo, la vocazione a cantare, un ottimismo d'insieme. La prima parte del film è giocata sul mimo, poi man mano, nella seconda, "marionetta", depurata dalle esagerazioni, si evolve e si umanizza dando luogo ad un personaggio completo, che anticipa le future commedie e farse degli anni '50 '60. La recitazione è sciolta, fluida e gradevole (...). Fantasmagorica è la scena della "battaglia

No que diz respeito à recepção da crítica, apesar do já citado ressentimento pela não realização da parceria entre Totò e Zavattini e da existência de algumas vozes ainda resistentes à presença do ator na sétima arte, esta começa a dar-lhe espaço e visibilidade. Um exemplo é expresso pelo jornal *Corriere della Sera*, dos dias 19 e 20 de dezembro de 1940, que publicou a seguinte análise (*apud* FABIO, 2020):

Em sua terceira etapa cinematográfica, Totò apresenta mais experiência e segurança, sem dúvida porque a harmonia com Palermi foi alcançada; a sua máscara já tem uma consistência, na tela, e uma importância. Se ele conseguirá abandonar a atmosfera paradoxal do jornal humorístico, que ainda lhe parece cara, e iniciará a tendência, então nascente, de tornar-se um tipo, verdadeiro e humano, Totò terá concluído proficuamente um estudo e uma elaboração da qual se observam já os bons resultados [...]. O verdadeiro centro do filme é [...] o pátio: os coros, os gritos, as cenas do coletivo são a sua voz mais fiel. Todavia, não é a primeira parte, aquela na qual ele vive como sapateiro-porteiro no centro do espaço, a melhor aparição de Totò. Quando, na segunda, define com clareza a figura de Agostino, uma pessoa pobre entre o amedrontado e o vaidoso, o aproveitador e o arrogante, a risada é mais espontânea e frequente⁸⁴.

O filme, portanto, não é representativo somente por marcar o início de uma nova fase na interpretação que Totò fará nos seus próximos trabalhos cinematográficos, mas deixa perceber este amadurecimento já dentro da própria película. Como foi indicado, com a representação de Agostino Miciacio, o ator parte da gestualidade exagerada, típica do teatro, e chega à encenação do homem do povo, com sentimentos e estratégias na cotidiana luta entre o trabalho, a família e as relações sociais. A marionete começa a ceder espaço ao ator que agregará sempre mais diversificadas formas de atuação, não somente cômicas.

dei piatti", voluta proprio da Totò e nella quale si sprigiona tutta la sua primordiale vis comica, tesa a generare confusione per spiazzare l'avversario.

⁸⁴ Nella terza tappa cinematografica Totò mostra di avere più esperienza e sicurezza, senza dubbio perché l'affiatamento con Palermi è riuscito; già la sua maschera ha una consistenza, sullo schermo, ed un rilievo. Se gli riuscirà di sottrarsi all'atmosfera paradossale, da giornale umoristico, che tuttora sembra gli sia cara, e accentuerà la tendenza, ora in erba, a divenire un tipo, vero e umano, Totò avrà portato utilmente a termine uno studio e un'elaborazione di cui già si vedono i primi buoni risultati [...]. Il centro vero del film è [...] il cortile; i cori, le urla, le scenate da cortile sono la sua voce più fedele. Tuttavia, non è la prima parte, quella in cui egli vive, da ciabattino-portiere, nel centro della corte, il saggio migliore di Totò. Quando, nella seconda, definisce con nettezza la figura di Agostino, un poveraccio tra pavido e borioso, tra scroccone e vanesio, la risata è più spontanea e frequente.

É preciso lembrar que o filme é idealizado, realizado e estreia sob a sombra crescente da Segunda Guerra Mundial e do fascismo. A decisão de substituir o então falecido ator catanês Angelo Musco, que protagonizara em 1917 a primeira versão cinematográfica silenciosa do texto teatral de Nino Martoglio (também siciliano) foi tomada com dificuldade, e o processo de escolha de outro ator foi longo. As gravações começaram em setembro de 1940, quando a Itália já havia declarado guerra contra a Grã-Bretanha e a França. Contudo, talvez no embalo da onda que contaminava o comando fascista, havia uma ilusão de que a guerra seria muito breve, assim como de que a Itália seria capaz de conduzir uma guerra paralela, autônoma ao conflito em que participava aliada à Alemanha.

O cinema, por sua vez, continua a propor obras em que nenhum regionalismo apareça, porque sob o regime isso seria impensável, tanto para o cinema quanto para o teatro. Assim, uma obra de origem siciliana, marcada pela interpretação de um ator siciliano, retomada para a atuação de um ator napolitano parecia ser ousada demais para o período. Contudo, Totò e Titina De Filippo mantiveram o sotaque que caracterizaria a interpretação da maioria das comédias que o ator protagonizou. O filme também conta com a atuação de um ator siciliano, Peppino Spadaro, que interpreta o sapateiro Vincenzo com pleno sotaque da Catânia. A ação também promove um desvio de atenção, pois é deslocada para Nápoles na sua primeira parte. Dessa forma, o veto do regime era burlado, pois não havia como caracterizar um determinado regionalismo ou dialeto, e a comédia embutia seus traços transgressores.

Figura 12 – Totò e a filha, Liliana de Curtis⁸⁵ (aos 7 anos), em uma cena do filme *San Giovanni decollato* (Amleto Palermi, 1940).



Fonte: FABIO, 2020.

Figura 13 – Totò interpretando Agostino Miciacio no filme *San Giovanni decollato* (Amleto Palermi, 1940) em cena na qual canta e dança.



Fonte: ROMANO & ZAPPULLA, 2020.

⁸⁵ Segundo Fabio (2020), esta é a única aparição de pai e filha juntos, visto que Totò opunha-se à possibilidade de ela fazer parte ao mundo do cinema.

3.2 Totò e a *commedia all'italiana*: *Guardie e ladri*

No início da década de 1950 Totò dedicava-se exclusivamente ao cinema e este período será marcado por sua atuação em uma média de cinco filmes por ano. Tendo trabalhado com diferentes diretores, imprimia em cada personagem sua comicidade gestual e corporal desenvolvida nos palcos e enriquecia sua atuação com frases, máximas e canções representativas de seu contexto. Mas foi em sua parceria com o diretor Mario Monicelli que o ator encaminhou seu trabalho em direção a uma comédia que, baseada no cotidiano do cidadão italiano o qual tenta vivenciar inutilmente a teórica expansão econômica nacional, antecipa as bases da *commedia all'italiana*.

O primeiro trabalho com a parceria entre Totò e Monicelli aconteceu em 1949 no filme *Totò cerca casa* (Steno e Mario Monicelli), cujo tema da dificuldade de encontrar um local para morar na Roma destruída pela guerra aproxima-o da temática neorrealista representativa do período. Sobre este longa afirma Mario Monicelli (*apud* FALDINI; FOFL, p. 362):

A tradição cômica de Totò, no cinema e no teatro, antes e durante a guerra, era, como dissemos, de marionete e surrealista. Depois houve o advento do neorealismo e dos personagens ancorados à vida cotidiana, aqueles que representavam o italiano médio da época. Totò sofreu esta influência e precisou transformar o seu tipo de comicidade. O primeiro filme neorrealista como temática que ele fez foi o meu e de Steno, *Totò cerca casa*. Tratava-se precisamente, como diz o título, da crise de moradia. Totò precisava enfrentar um personagem que nunca tinha enfrentado antes⁸⁶ (...).

A adequação de Totò às novas temáticas, no entanto, não o fizeram abandonar seu olhar humorístico e sua representação cômica dos problemas sociais, evidenciando sua força interpretativa. Afirma Bisपुरi (*apud* ROMANO; ZAPPULLA, 2020):

No início do pós guerra, a crise da moradia era o problema de quase todos os italianos e este filme [*Totò cerca casa*] constitui, pela primeira vez, uma esplêndida união entre o realismo cru e a sátira mais livre,

⁸⁶ La tradizione comica di Totò, in cinema e in teatro, di prima e durante la guerra, era, come abbiamo detto, marionettistica e surrealistica. Poi ci fu l'avvento del neorealismo e dei personaggi ancorati alla vita quotidiana, quelli che rappresentavano l'italiano medio di allora. Totò ne ha subito l'influenza e ha dovuto trasformare il suo tipo di comicità. Il primo film neorrealista come tematica che egli fece fu quello mio e di Steno *Totò cerca casa*. Si trattava precisamente, come dice il titolo, della crisi degli alloggi. Totò doveva affrontare un personaggio che non aveva mai affrontato prima (...)

dando lugar a uma espécie de “neorrealismo cômico”, ao qual se prestava a extraordinária representação de Totò, que sabia adequar perfeitamente estes dois registros⁸⁷.

É, de fato, a relação entre o trágico, expresso pela visão crua do neorrealismo, e o cômico, o qual permite uma concepção risível da dura realidade apresentada, que abre as portas para o desenvolvimento da *commedia all’italiana*, visto que esta busca “anular sempre mais a distância entre cômico e trágico⁸⁸” (GIACOVELLI, 1995, P. 8).

Figura 14 – Alda Mangini e Totò em cena do filme *Totò cerca casa* (Steno e Monicelli, 1949)



Fonte: FARINA, 2017.

Como já apresentamos na introdução deste capítulo, o gênero cinematográfico denominado *commedia all’italiana* abrange filmes cômicos que abordam temas cotidianos e as produções que a representam estendem-se por cerca de duas décadas, entre o final dos anos de 1950 até meados dos anos de 1970. Seu surgimento está ligado ao pós guerra, como esclarece Celina Augusto (2014, p. 84):

Nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial a Itália encontrou na cinematografia nacional um instrumento poderoso para a reconstrução material e moral da sociedade civil. Pela primeira vez, o cinema assumiu tanto um papel reflexivo engajado – interrogando-se sobre a definição dos valores e das atitudes coletivas – quanto uma tarefa propositiva, constituindo uma conexão unitária entre as diferentes partes do país, tentando transferir a complexidade da realidade social para as telas: temos aí traçado o percurso da abordagem neorrealista. A

⁸⁷ Nel primo dopoguerra, la crisi degli alloggi era il problema di quasi tutti gli italiani e questo film costituisce, per la prima volta, uno splendido connubio tra il crudo realismo e la satira più libera, dando luogo ad una sorta di “neorealismo comico” cui ben si prestava la straordinaria recitazione di Totò, che sapeva adoperare perfettamente entrambi i registri.

⁸⁸ Annullare sempre più la distanza fra comico e tragico.

commedia all'italiana vai se delineando aos poucos e toma corpo através do neorrealismo rosa; em pouco tempo ela marca a vez do riso na cinematografia da península (...)

O “neorrealismo rosa” é considerado o momento anterior ao desenvolvimento da *commedia all'italiana* e é marcado por um conformismo e uma resignação ao contexto social italiano. Mariarosaria Fabris (2011a) confirma isso ao explicar que, com a reconstrução do país no pós-guerra e a retomada da economia, as disparidades entre Norte e Sul, entre áreas urbanas e rurais ainda persistiam, mas as mudanças pelas quais a Itália passou eram irreversíveis, e conduziam uma espécie de bem-estar que passou a ser incorporado pelos filmes do período. Desse modo, o panorama do cinema italiano assim se configurava em meados dos anos de 1950:

Ao lado daqueles filmes interessados em discutir questões sociais e apontar soluções coletivas, começou a surgir uma série de comédias, as quais, se, de um lado, constituíram uma espécie de grande afresco do dia a dia das camadas menos favorecidas, de outro, o fizeram com uma grande dose de sentimentalismo populista.

Como se valeram das mesmas características formais presentes nas obras de diretores como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Giuseppe de Santis, passaram a constituir o chamado “neorrealismo menor” ou neorrealismo rosa” ou “contrarrealismo”, pois nelas se observava a diluição da temática social focalizada pelas realizações neorrealistas, com a transferência dos mesmos conteúdos do registro dramático para o cômico (FABRIS, 2011a, p. 103).

É possível afirmar, ainda de acordo com Fabris (2011a), que essa vertente do “neorrealismo rosa” é uma retomada das comédias dos anos de 1930 e 1940, imbuídas do cotidiano italiano, e que estimularam o Neorrealismo. Conforme se percebe, o panorama das telas italianas nos anos de 1950 tem pontos de contato com muitas orientações.

Cronologicamente, o filme *Guardie e ladri* (Steno e Mario Monicelli, 1951) não faria parte da nascente *commedia all'italiana*, mas é certo que apresenta características que seriam encontradas nos filmes típicos desta corrente. Seu enredo é baseado nas vidas do ladrão Ferdinando Esposito (Totò) e do policial Lorenzo Bottoni (Aldo Fabrizi), cujas vidas encontram-se e se percebem semelhantes nas dificuldades cotidianas. Ferdinando e seu amigo Amilcare (Aldo Giuffré) enganam turistas para conseguirem dinheiro com o qual sustentam as famílias. Certo dia, vendem uma moeda antiga encontrada no Fórum Romano, supostamente valiosa, a um benfeitor norte americano o qual, no entanto, denuncia o crime e pede providências à polícia. Após uma longa perseguição, o policial

consegue capturá-lo, mas é enganado pelo ladrão que foge e desaparece da cidade por vários dias. O oficial, no entanto, é repreendido por ter deixado o malfeitor escapar e recebe, como punição, o dever de levá-lo à prisão em um período de três meses sob pena de perder sua colocação. Assim, Bottoni aproxima-se da família de Esposito, com falsas pretensões de amizade, oferecendo comida, roupa e estreitando uma amizade entre seus filhos. Quando retorna à casa, Ferdinando é informado por sua mulher Donata (Pina Piovani) da existência de um bom homem que tem ajudado a família e ela exige que o marido vá agradecer a gentileza recebida, o que ele faz, ignorando a verdadeira identidade do “amigo” e sua real intenção. Após várias reviravoltas, surge, então, um almoço envolvendo as duas famílias, ocasião na qual policial e ladrão finalmente encontram-se; o primeiro, após ouvir a história de sobrevivência do segundo, comove-se e lhe conta o seu problema: que perderá o emprego caso não o prenda. O ladrão mostra-se resignado e, ao final, deve insistir que seja preso para ajudar o novo amigo, o qual não demonstra mais uma clara vontade de levar o outro ao cárcere e só o faz após dizer que cuidará da família dele, encobrindo o fato com a história de uma viagem de negócios.

As cenas iniciais nos apresentam o ladrão em ação, enganando, junto a seu comparsa, um grupo de turistas aos quais vende uma moeda falsa. Em seguida, tentam tirar vantagem durante a entrega de doações às famílias: Ferdinando e Amilcare encontram algumas crianças e as convencem, em troca de alguns pacotes das doações, a fingirem-se seus filhos e todos entram na fila da distribuição. Desta forma, temos a primeira caracterização do personagem interpretado por Totò: é representado de forma negativa, como um enganador e aproveitador em busca de dinheiro e vantagens. E a caracterização do cidadão malfeitor é completada na cena seguinte, na qual o acusado foge da lei em uma longa cena de perseguição marcada pela comicidade e terminada após a exaustão de todos, com sua captura pelo policial.

Ao final da perseguição, há uma primeira cena na qual os personagens mostram humanidade. Ferdinando fala de um suposto problema no fígado e o policial mostra-se preocupado, aconselhando, inclusive, um tratamento. Na cena seguinte, os dois estão em um bar e começam uma breve reflexão sobre suas funções sociais. Bottoni, de fato, diz que ele é o policial e o outro o ladrão. Diante destas palavras, este último pensa e faz perceber que é apenas um enganador e que jamais prejudicara um italiano, apenas estrangeiros; acrescenta ainda que se encontra em tal situação porque não consegue achar trabalho e não pode contar com um salário mensal, como o oficial.

Depois da nova fuga do malfeitor e da repreensão feita pelo delegado, o policial começa uma investigação própria para recapturar Esposito e esta busca revela detalhes da vida do ladrão, de sua família, de suas dificuldades e das estratégias que encontra para cuidar da subsistência de todos. As cenas descrevem a situação de pobreza, fome e falta de emprego pela qual os italianos passam e cada percepção da injustiça social (as quais algumas o policial tenta remediar a fim de conseguir uma aproximação entre as famílias) apresenta-se como um fator de possível explicação para o “trabalho” realizado por Ferdinando. De qualquer forma, o principal objetivo de Bottoni é encontrá-lo para prendê-lo e recuperar seu posto.

A inicial figura negativa do ladrão, que até este ponto já perdia força, torna-se ainda menos marcada quando Ferdinando, diante da imagem de Santo Antônio, pede permissão para pegar dele algumas flores as quais, de outro modo, só conseguiria comprar se roubasse a fim de conseguir dinheiro. Estamos, pois, diante da humanização completa do personagem que deveria ser o vilão, o qual afirma descumprir a lei somente por necessidade. Ao contrário, a figura do policial é rebaixada quando ele é acusado de ter usado de estratégias ilícitas para adentrar a casa da família Esposito, com o único objetivo de capturá-lo, fingindo-se amigo. Com a inversão das pré-estabelecidas funções sociais, o oficial Bottoni reflete sobre seu comportamento e sobre toda a condição de vida do outro. Por fim, a figura do ladrão fica ligada à bondade de ter-se deixado prender a fim de conservar o trabalho do então novo amigo.

A inversão de valores é evidente, pois não se trata de um ladrão malvado que deve ser punido por um policial cumpridor da lei e de seus deveres. Ambos se reconhecem como humanos que precisam encontrar, cada um a seu modo, a melhor forma de inserir-se na sociedade que sofre as consequências da guerra. A propósito do filme, Giacobelli (1995, p. 39) afirma:

O policial e o ladrão que se perseguem durante todo o filme estão unidos na realidade dos mesmos problemas (a família, o futuro dos filhos, o dinheiro que nunca é suficiente, a Itália a ser reconstruída); e a solidariedade que se cria entre eles é uma implícita acusação a todos os que acreditam que as coisas estejam melhores, que não existam dificuldades e mundos melhores. (...) Da *commedia dell'arte* nós passamos à arte da comédia: Totò tirou a máscara de marionete, tornou-se homem. E se é também verdade que jamais abandonará

completamente a farsa pura, nestes anos outros filmes seus movem-se na mesma direção indicada por *Guardie e Ladri*⁸⁹.

Mario Monicelli, ao referir-se a esta produção, reconhece a assimilação de novas características representativas de Totò e afirma que

A passagem definitiva ao novo personagem foi portanto em *Guardie e ladri*, seja pela intervenção de Vitaliano Brancati, que fez o roteiro e lhe deu uma marca particularmente válida do ponto de vista psicológico e humano, realista e atualizado para aquela que era a Itália do período, seja pela experiência que todos tivemos. E sob este rastro moveram-se *Totò e Carolina*, *Totò e i re di Roma*. (...) *Guardie e ladri* teve um grandíssimo sucesso. Colocávamos quase no mesmo plano tanto o policial quanto o ladrão, com seus problemas, razão pela qual tivemos muitos problemas com a censura, porque parecia que isso era revolucionário⁹⁰ (FALDINI; FOFI, 2017, p. 363).

O sucesso foi comprovado pela recepção do público e da crítica e também pela premiação recebida: no Festival de Cannes levou o prêmio pelo roteiro para Piero Tellini e o Nastro d'Argento para Totò. Além disso, figura na lista intitulada “100 + 1 – Cem filmes e um país, a Itália”, lançada em 2006 por especialistas da sétima arte com a finalidade de evidenciar a qualidade do cinema produzido entre os anos de 1942 e 1978 na península, oferecendo-o às novas gerações (BORRIELLO, 2008).

Masolino D'Amico evidencia a peculiar amizade entre os protagonistas e percebe a particular visão humorística dada ao tema. Ele afirma:

Temos, em suma, a história da amizade não completamente improvável entre dois italianíssimos representantes de vítimas, uma ignorante (Fabrizi, progressivamente tomado pelas dúvidas sobre a essência da dignidade que usa como escudo), a outra quase alegremente resignada

⁸⁹ La guardia e il ladro che si inseguono per tutto il film sono uniti in realtà dagli stessi problemi (la famiglia, il futuro dei figli, i soldi che non bastano mai, l'Italia da ricostruire); e la solidarietà che si crea fra loro è un'implicita accusa a quanti credono che tutto vada nei migliori dei modi, che non esistano panni sporchi e mondi migliori. (...) Dalla *commedia dell'arte* siamo ormai passati all'arte della *commedia*: Totò ha deposto la maschera da burattino, è diventato uomo. E se è pur vero che non abbandonerà mai del tutto la farsa pura, in questi anni altri suoi film si muovono sulla strada indicata da *Guardie e ladri*.

⁹⁰ Il passaggio definitivo al nuovo personaggio fu dunque *Guardie e ladri* sia per l'intervento di Vitaliano Brancati, che fece la sceneggiatura e gli dette un'impronta particolarmente valida dal punto di vista psicologico e umano, realistica e aggiornata per quella che era l'Italia di allora, sia per l'esperienza che avevamo oramai dietro tutti quanti. E su questa scia si mossero *Totò e Carolina*, *Totò e i re di Roma*, e altri film. (...) *Guardie e ladri* ebbe un grossissimo successo. Vi si mettevano quasi sullo stesso piano sia la guardia che il ladro, coi loro problemi, ragione per cui avemmo parecchi guai con la censura, perché sembrava che questo fosse rivoluzionario.

a sobreviver com todos os meios disponíveis. Além de ser um dos melhores filmes da década, *Guardie e ladri* é também uma etapa fundamental da evolução do neorrealismo em sátira social sob a proteção da comicidade⁹¹. (D'AMICO, 2008, p. 84)

Figura 15 – Aldo Fabrizi e Totò em uma das cenas finais de *Guardie e ladri* (Steno e Monicelli, 1951)



Fonte: ROMANO; ZAPPULLA, 2020.

Em suma, foi possível observar no filme dirigido por Steno e Monicelli, *Gardie e ladri* (1951), como Totò e Fabrizi deram vida a personagens reais, inseridos em um contexto de dificuldades sociais e econômicas, retrato próprio do pensamento neorrealista presente na época, oferecendo deles uma visão cômica em uma realidade certamente trágica, a saber, aquela de ser necessário recorrer a todos os meios, inclusive ilícitos, para garantir a sobrevivência. Por esta temática, é possível, portanto, notar o tratamento que os futuros filmes pertencentes à *commedia all'italiana* retomarão. Também a identidade do ator Totò mostra-se influenciada pelo contexto e capaz de humanizar-se na representação de personagens com profundidade.

⁹¹ Abbiamo insomma la storia dell'amicizia non poi così improbabile tra due italianissimi personaggi di vittime, una ignara (Fabrizi, progressivamente colto dai dubbi sulla sostanza della dignità di cui si fa scudo), l'altra quasi allegramente rassegnata a cavarsela con ogni mezzo a disposizione. Oltre a essere uno dei migliori film del decennio, *Guardie e ladri* è anche una pietra miliare dell'evoluzione del neorealismo in satira sociale sotto il riparo della comicità.

3.3 Totò e Pasolini: os últimos trabalhos do ator

Na metade da década de 1960 Totò, que já havia passado dos sessenta e cinco anos de idade, dedicava-se exclusivamente ao cinema depois de ter abandonado os palcos em 1957 em decorrência da perda de visão. Ele já era um artista conhecido e consagrado, especialmente por sua comicidade em representações teatrais, e buscava por parcerias com diretores cinematográficos renomados que pudessem ajudá-lo, também, a deixar um legado reconhecido por sua qualidade na sétima arte. É neste contexto que Pier Paolo Pasolini entra em contato com o ator para propor-lhe de trabalharem juntos em *Uccellacci e Uccellini* (Gaviões e Passarinhos, Pier Paolo Pasolini, 1966).

Segundo Governi (2017), Totò aceitou a proposta do filme unicamente porque sabia que Pasolini era um diretor importante, ainda que não concordasse com o modo de vida, em sua opinião bastante libertino, que este imprimia às suas relações privadas. Por outro lado,

Pasolini, por sua vez, conhecia e adorava Totò. Tinha visto todos os seus filmes. Estudara o ator em suas técnicas de representação, compreendia suas origens oriundas do proletariado e subproletariado. Compreendia que Totò não provinha, como todos os outros atores cômicos italianos, da pequena e média burguesia, da qual eram ora os críticos, ora seus cantadores, mas da tradição popular que soubera enobrecer até torná-la surreal, abstrata⁹². (GOVERNI, 2017, p. 133)

Apesar da desconfiança inicial do ator, a parceria entre eles mostrou-se cada vez mais intensa, sendo que em pouco mais de um ano contam-se três produções: além do já citado *Uccellacci e Uccellini*, foram dois episódios inseridos em filmes coletivos: *La Terra vista dalla luna* (no longa *Le streghe*, 1967) e *Che cosa sono le nuvole?* (inserido em *Capriccio all'italiana*, filmado em 1967 e distribuído em 1968).

A propósito das escolhas feitas pelo diretor e da atuação de Totò, afirma Fabris (2011b, p. 87-88):

⁹² Pasolini, dal canto suo, conosceva e adorava Totò. Aveva visto tutti i suoi film. Lo aveva studiato nelle tecniche di recitazione, ne aveva compreso le origini proletarie e sottoproletarie. Aveva capito che Totò non proveniva, come tutti gli altri attori comici italiani, dalla piccola e media borghesia di cui erano ora i critici ora i giullari, bensì dalla tradizione popolare che aveva saputo nobilitare fino a renderla surreale, astratta.

Para Pasolini, os atores constituíam um material expressivo a ser moldado e assim, no primeiro filme, ele soube canalizar a veia cômica de Totò – de uma comicidade às vezes surreal – para compor um tipo novo, com traços emprestados do Carlitos de Chaplin e dos impassíveis mocinhos de Buster Keaton, um tipo com o qual o espectador não pode identificar-se de imediato, pois ficou surpreso com a *performance* inusitada do velho intérprete. Totò – embora pertencesse àquele grupo de comediantes (como Ettore Petrolini e Eduardo De Filippo) que, herdeiros da *commedia dell'arte*, no palco e na tela não interpretavam personagens, mas ofereciam ao público a própria máscara – conseguiu deixar de lado os cacos, a improvisação e inseriu-se tão bem no universo pasoliniano, que o cineasta o convidou a protagonizar os outros dois filmes, nos quais, mais uma vez, principalmente em *Capricho à italiana*, a memória histórica de um teatro popular se fazia presente.

O espectador tem diante de si a maturidade interpretativa de um ator cujo início de carreira cinematográfica em 1937 já trazia para o set de filmagem a máscara cômica tão viva nos palcos de teatro. Em 1967, esse recurso interpretativo chega à profundidade dos personagens, após uma parceria com vários atores e diretores durante o percurso no cinema, em papéis protagonistas ou coadjuvantes

Ao tratar o tema dos atores cômicos e de Totò, Pier Paolo Pasolini afirma (*apud* FALDINI; FOFI, 2017, p. 389):

Um cômico existe quando faz uma espécie de clichê de si mesmo, ele não pode sair de uma certa seleção de si a qual ele opera. No momento em que saísse não seria mais aquela figura, aquela silhueta que o público está habituado a amar e conhecer e com o qual tem uma relação feita de alusões e de referências. Também Totò fez o clichê do Totò que é um momento irrenunciável para um cômico existir. Dentro dos limites deste clichê, os polos nos quais um ator se move são muito próximos. Os polos de Totò são, por um lado, este seu fazer de Pulcinella, de “marionete desarticulada”; por outro, há um homem bom, um napolitano bom, – eu ia dizer neorrealístico – realístico, verdadeiro. Mas estes dois polos estão extremamente próximos, tão próximos que se unem continuamente. É impensável um Totò bom, doce, napolitano, indulgente, um pouco crepuscular, fora do seu ser marionete. É impensável um Totò marionete fora do seu ser como bom proletário napolitano⁹³.

⁹³ Un comico esiste in quanto fa una specie di cliché di se stesso, egli non può uscire da una certa selezione di sé che egli opera. Nel momento in cui ne uscisse non sarebbe più quella figura, quella silhouette che il pubblico è abituato ad amare e conoscere e con cui ha un rapporto fatto di allusione e di riferimenti. Anche Totò ha fatto il cliché di Totò, che è un momento inderogabile per un comico per esistere. Entro i limiti di questo cliché, i poli entro cui un attore si muove sono molto ravvicinati. I poli di Totò sono, da una parte, questo suo fare da Pulcinella, da “marionetta disarticolata”; dall'altra c'è un uomo buono, un napoletano buono – starei per dire neorealistico - realistico, vero. Ma questi due poli sono estremamente avvicinati, talmente avvicinati da fondersi continuamente. È impensabile un Totò buono, dolce, napoletano, bonario,

O que notamos no filme *Che cosa sono le nuvole?* é exatamente a proximidade destes polos: Totò representa uma marionete que, tendo seus movimentos manipulados por outra pessoa a quem está ligado por cordas, mostra-se insatisfeito por ter que dar vida a um personagem malvado e traidor, ao mesmo tempo em que, cerradas as cortinas, demonstra-se, ao contrário, bom, compreensivo e companheiro.

O personagem em questão é Iago e o espetáculo representado é *Otelo*. O curta-metragem repropõe a obra escrita por Shakespeare⁹⁴ por volta de 1603 ambientando-a em um pequeno palco de um teatro popular. A trama da obra original é repleta de traições e enganos. Otelo, um general mouro, é muito respeitado pelos governantes de Veneza e é solicitado para uma batalha contra os turcos na ilha de Chipre, para onde deve partir em companhia de seu amigo Cássio, a quem promovera a tenente. Em meio às preparações para a guerra, o jovem mouro envolve-se amorosamente com Desdêmona, filha do rico senador Brabâncio. Iago, por sua vez, sente-se traído por Otelo ter promovido outro, e não ele, e se aproveita do caso amoroso para buscar por vingança. Ele consegue fazer com que Cássio seja afastado de suas funções após tê-lo induzido a se embriagar e arrumar briga. Em continuidade ao seu plano, pede ajuda à sua esposa para roubar um lenço de Desdêmona e colocá-lo nos aposentos de Cássio, arquitetando o cenário que leva a uma possível traição de Cassio e Desdêmona contra Otelo. Este, sentindo-se traído, tem vontade de matar seu amigo, e acaba por asfixiar a mulher, acreditando na infidelidade dela. No entanto, a esposa de Iago conta a verdade sobre a manipulação feita por seu marido para conseguir vingança: ele é preso e mandado para julgamento. Otelo, arrependido e desesperado por ter descoberto que matara uma mulher inocente, apunhala-se e cai sobre o corpo de sua amada, enquanto Cassio passa a ocupar a antiga posição do mouro.

A releitura de Pasolini coloca no palco estes personagens, todos representados por marionetes manipuladas do alto por um senhor, o qual, em algumas ocasiões, chega a interagir com aqueles que manipula. A cena inicial mostra diversos fantoches enfileirados, aguardando o momento de entrar em cena, bem como a chegada de um novo

un po' crepuscolare, al di fuori del suo essere marionetta. È impensabile un Totò marionetta al di fuori del suo essere un buon sottoproletario napoletano.

⁹⁴ A obra de Shakespeare foi reproposta diversas vezes. Muito apreciadas são as óperas compostas por Gioacchino Rossini (1816) e Giuseppe Verdi (1887).

boneco. É também apresentada a figura do lixeiro (interpretado por Domenico Modugno⁹⁵), que diariamente leva consigo os objetos inúteis, cantando a mesma música⁹⁶. Na noite em questão, deve ser apresentada a peça *Otelo*, do qual fazem parte as seguintes marionetes: Otelo (Ninetto Davoli), Cássio (Franco Franchi), Iago (Totò), Desdêmona (Laura Betti), Roderigo (Ciccio Ingrassia) e Bianca (Adriana Asti)⁹⁷ sendo que a história é representada para um público popular que interage na peça a cada cena, demonstrando seus sentimentos. No entanto, o espetáculo não chega ao fim porque a plateia, contrariada e demonstrando reprovar os acontecimentos, invade o palco na cena em que Otelo tenta matar Desdêmona. As pessoas destroem as marionetes de Otelo e Iago, que são jogadas na lixeira. Por fim, o caminhão de lixo recolhe a sujeira e a despeja a céu aberto, onde os dois personagens olham o imenso azul e discutem o que sejam as nuvens enquanto contemplam a beleza da criação.

Ennio Bispuri (*apud* ROMANO; ZAPPULLA, 2020) ao analisar esta produção afirma que

Pasolini constrói uma obra de um virtuosismo poético excepcional, trazendo, plenamente, à luz o rosto de Totò: surreal, abstrato, mas sempre ligado a uma dimensão de profundo lirismo; melancólico, como aquele de todo grande clown aparentemente ridículo, mas, ao mesmo tempo, sempre profundamente triste. O apólogo desenvolve-se em uma moldura surreal e pirandelliana, com a esplêndida canção composta e musicada por Domenico Modugno que acompanha o destino das pobres marionetes humanas, até serem despejadas no aterro de lixos, como seres sem mais utilidade.

(...) Sobre o teatrinho absurdo no qual se está encenando Otelo, a vida se expressa e condiciona os atores-marionetes que, como os seis personagens pirandellianos, saem do texto para falarem deles mesmos até chegarem à frase que pareceria tudo explicar e recompor: “Estamos em um sonho dentro de um sonho” diante da pergunta “O que é a verdade?”⁹⁸ (...).

⁹⁵ Cantor e compositor italiano muito premiado, Domenico Modugno (1928-1994) foi também ator de teatro e cinema, dublador e deputado pelo Partido Radical. Tornou-se conhecido mundialmente em 1958 ao interpretar a música *Nel blu dipinto di blu* (mais conhecida como *Volare*).

⁹⁶ Trata-se da canção intitulada *Cosa sono le nuvole*, escrita por Pier Paolo Pasolini e musicada por Domenico Modugno.

⁹⁷ Do elenco vale destacar a dupla Franco e Ciccio (Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, ou Francesco Berenato e Francesco Ingrassia), atores cômicos sicilianos que, a partir do início no teatro popular nos anos de 1950 e do *avanspettacolo*, fizeram uma carreira profícua no cinema. A dupla protagonizou mais de cem filmes entre os anos de 1960 e 1970, muitos dos quais configurando paródias de histórias ou filmes clássicos. Adorados pelo público e menos reconhecidos pela crítica, Franco e Ciccio fizeram sua última atuação juntos em *Kaos* (Paolo e Vittorio Taviani, 1984), no episódio “La giara”.

⁹⁸ Pasolini costruisce un pezzo di virtuosismo poetico eccezionale, portando pienamente alla luce il volto di Totò: surreale, astratto, ma sempre legato ad una dimensione di profondo lirismo; melancolico, come

O filme afronta temas como a duração da vida, os papéis que representamos nela, o conceito de verdade e a real essência humana. Fora do teatro, há uma recepção positiva do novo fantoche que representa Otelo; mas na encenação, logo na primeira cena, ao serem abertas as cortinas, Iago demonstra seu ódio para aquele a quem deveria servir, bem como trama vingança com Roderigo. Fora de cena, a marionete do mouro escuta aquelas falas, incrédulo e triste. Ao se fecharem as cortinas da segunda cena, a marionete de Otelo, refletindo, diz à marionete de Iago que ele é muito malvado; afirma que quando chegara aquele o dera por bom e generoso, e lhe pergunta o motivo para agir de tal modo e sobre a necessidade de se viver de forma tão diferente daquilo que acreditam. A resposta que Iago dá, resignado, é que somos um sonho dentro de um sonho.

Tal conclusão repropõe a poderosa imagem do início do episódio dirigido por Pasolini, quando vemos o título e o nome do diretor ilustrando uma reprodução de *Las meninas* ou *La familia de Felipe IV* (1656), pintura de Diego Velázquez, hoje no Museu do Prado, em Madri⁹⁹. Ao se referir ao “sonho dentro do sonho”, a resposta de Iago-Totò descreve um enigma, remete às relações entre realidade e ilusão e, sobretudo, recria uma dubiedade do ponto de vista, assim como a pintura de Velázquez é capaz de configurar uma relação complexa entre espectador e figuras representadas no quadro famoso em que algumas pessoas olham para fora da pintura, em direção ao observador, enquanto outras interagem entre si, numa “cena” em que o próprio pintor se representa. Diante da tela, o observador é obrigado a se perguntar sobre quem de fato observa e quem é observado, assim como contemporaneamente somos levados a pensar que, embora a pintura

quello di tutti i grandi clown apparentemente ridicolo, ma insieme sempre profondamente triste. L'apologo si consuma nella cornice surreale e pirandelliana del racconto, con la splendida canzone composta e cantata da Domenico Modugno, che accompagna il destino delle povere marionette umane, fino a quando saranno rovesciate nella discarica dell'immondizia, come essere ormai non più utilizzati.

(...) Su quel teatrino assurdo dove si sta recitando l'Otello, la vita si esprime e condiziona gli attori-marionette, che, come i sei personaggi pirandelliani, escono dal testo per parlare di sé, fino alla frase che sembrerebbe tutto spiegare e ricomporre: “Siamo in un sogno dentro un sogno”, alla domanda “Che cos'è la verità?” (...).

⁹⁹ Vale lembrar que *As Meninas* é uma das obras mais analisadas da pintura ocidental, considerada uma das mais importantes de todos os tempos. O quadro mostra figuras da corte espanhola (do rei Filipe IV) do século XVII como se fosse em uma fotografia, que só seria inventada dois séculos depois. A infanta Margarida Teresa (irmã do futuro rei Carlos II, futura esposa do imperador Leopoldo I e Imperatriz Consorte Romano-Germânica de 1666 até à sua morte) é a figura central, com seu séquito de damas de companhia e um cachorro. O próprio Velázquez se retratou na cena, em segundo plano, pintando. O artista olha para fora do espaço pictórico, na direção do observador do quadro. Ao fundo da tela, vemos um espelho que reflete o rei Filipe e a rainha Mariana, como se estivessem fora do espaço pictórico, tão observadores quanto nós ou como reflexo do quadro em que o pintor está trabalhando.

parecesse antecipar a fotografia, o quadro de Velázquez vai além da arte fotográfica ao retratar numa cena planos diferentes e cenas espelhadas. Portanto, a referência direta ao quadro no início do filme sugere mais de uma chave de interpretação para além da relação entre o espectador, a peça de teatro e o cinema em seus espaços, personagens, posições e papéis.

Nas cenas seguintes à explicação de Iago transparece, cada vez mais, a maldade do personagem tramando traições e mentindo. O público que está assistindo ao espetáculo no pequeno teatro começa a demonstrar sua reprovação diante de tudo o que observa e, na cena entre Cássio e Iago, fala e assovia por causa das mentiras que este conta àquele para supor uma traição, sendo que Otelo, no canto do palco, escuta tudo e acredita na infidelidade da mulher. Em um segundo momento de reflexão com as cortinas fechadas, a marionete de Otelo começa a repetir que ele é um assassino, desaprovando a si mesmo, mostrando que aquilo não era de seu desejo. Ele pergunta o motivo de todos estes enganos ao marionetista (Francesco Leonetti) e este lhe faz acreditar que os fatos são assim porque assim devem ser, ao que Otelo coloca-se a pergunta do que seja a verdade e Iago lhe faz perceber como esta é sempre transitória

Após a cena da invasão do palco pelo público, que destrói Otelo e Iago e carrega Cássio como herói, as marionetes que já não servem para as representações são colocadas na lixeira diante do olhar comovido dos outros. Neste momento é o fantoche de Cássio a considerar que, um de cada vez, todos terão o mesmo fim. Tais falas são seguidas pela cantoria do lixeiro, o qual chega para recolher e levar para o descarte tudo o que não tem mais serventia, inclusive as duas marionetes que viajam apreensivas. Chegados ao destino, os dois colocam-se a perceber seu entorno e, olhando para o céu, falam sobre as nuvens, com a frase que dá título ao filme.

A respeito desta produção e da parceria entre Pasolini e Totò. Orio Caldiron (2001, p. 50) afirma que “o segundo curta-metragem prossegue sobre a mesma lírica cômica e picaresca até tornar-se, ainda nas formas da fábula, uma poética reflexiva sobre o sentido da existência, sobre a relação entre aparência e realidade, entre a ação e o pensamento,

entre a vida e a morte¹⁰⁰». Já Bispuri (*apud* ROMANO; ZAPPULLA, 2020) oferece uma visão sobre o filme ao colocá-lo em perspectiva diante de toda a vida de Totò, afirmando:

Incrível jogo do destino, o qual quis Totò em sua última interpretação no papel de uma marionete humanizada. Assim como tinha nascido no teatro, ele morre no cinema e não poderia ter deixado um “testamento” de maior valor poético. Este conto misterioso e fascinante de Pasolini, o qual conclui a trilogia com Totò, é de difícil interpretação, pela complexa rede de referências e de emaranhados poéticos e estilísticos. Poderia ser: um apólogo sobre a morte, sobre a vida, sobre o poder enganador da arte, sobre o direito dos cidadãos de não mais sofrer a hipnose do belo, que educa para a passividade; um diagnóstico sobre os danos devastadores provocados por uma revolução que pode destruir também os valores mais altos sobre os quais se funda a convivência civil; um alerta sobre os riscos da ignorância; um hino doloroso sobre a distração crescente que impede de ver a extraordinária beleza da natureza violentada pelo consumismo; um lamento triste sobre a desumanização do mundo, que reduz os homens a marionetes e as marionetes a homens; em suma, quanto mais se chega à profundidade da mensagem, mais compreende-se que cada sua interpretação é parcial e reducionista.

(...) Este espetáculo da vida e das paixões, exibido como se fosse uma encenação napolitana, bruscamente interrompido pelo público, tem o seu triste epílogo com as duas marionetes, aquela de Totò-Iago e aquela de Otelo-Ninnetto Davoli, então acomodados em semelhante fim, os quais, imersos no lixo, apesar de tão amargo destino, têm a coragem e a força de olhar para o alto, em direção ao céu¹⁰¹.

Desta forma, podemos perceber como a vida de Totò esteve sempre ligada aos palcos: nasceu no teatro popular da periferia de Nápoles, cresceu nos palcos de toda a

¹⁰⁰ Il secondo cortometraggio prosegue sulla stessa linea comica e picaresca fino a diventare, sia pure nelle forme della favola, una poetica riflessione sul senso dell'esistenza, sul rapporto tra apparenza e realtà, tra l'azione e il pensiero, tra la vita e la morte.

¹⁰¹ Incredibile gioco del caso, che ha voluto Totò nella sua ultima interpretazione nel ruolo di una marionetta umanizzata. Così come era dunque nato al teatro egli muore al cinema e non avrebbe potuto lasciare un “testamento” di più alto valore poetico. Questo racconto misterioso e affascinante di Pasolini, che conclude la trilogia con Totò è di difficile interpretazione, per la complessa rete di rimandi e di intrecci poetici e stilistici.

Potrebbe essere: un apologo sulla morte, sulla vita, sul potere ingannatore dell'arte. Sui diritti dei popoli a non più subire l'ipnosi del bello, che educa alla passività; una diagnosi sui danni devastanti provocati da una rivoluzione che può distruggere anche i valori più alti su cui si fonda la convivenza civile; un monito sui rischi dell'ignoranza; un inno straziante sulla distrazione dilagante, che impedisce di vedere la straordinaria bellezza della natura violentata dal consumismo; un lamento elegiaco sulla disumanizzazione del mondo, che riduce gli uomini a marionette e le marionette ad uomini; insomma, quanto più si coglie la profondità del messaggio, tanto più ci si accorge che ogni sua interpretazione è parziale e riduttiva.

(...) Questo spettacolo della vita e delle passioni, esibito come fosse una sceneggiata napoletana, bruscamente interrotto dal pubblico, ha il suo triste ed elegiaco epilogo con le due marionette, quella di Totò-Iago e quella di Otello-Ninnetto Davoli, ormai accomunati nella stessa fine, che, immersi nell'immondizia, nonostante il loro così amaro destino, hanno il coraggio e la forza di guardare in alto, verso il cielo.

Itália e no *avanspettacolo* até aproximar-se do cinema, arte na qual, passados trinta anos e noventa e sete filmes, encerrou sua carreira interpretando, como se fosse um reencontro, uma marionete cuja essência humana é sua característica principal. E, por fim, o filme coloca-o nivelado, ao lado de outra marionete, a contemplar a beleza do mundo quando se chega ao final da vida. O fechamento deste ciclo foi possível graças ao seu encontro com o cineasta Pasolini, que soube contemplar a interpretação do cômico, e ao fato de que, para este diretor, “cada filme seu é a invenção de um modo de narrar (montar) para produzir sentido, fazer um diagnóstico do presente, mesmo com aparência de falar do passado” (BETELLA, 2016, p. 185).

Quando o manipulador de marionetes apresenta o espetáculo, no início de *Che cosa sono le nuvole?* e diz não se tratar somente de uma comédia sobre o que se sabe – mas também sobre aquilo que não se sabe – dá continuidade ao caráter enigmático e, ao mesmo tempo, revelador da forma por meio da qual o filme se estrutura. Ao continuar a apresentação, o *burattinaio* afirma que não é apenas uma comédia de mentiras que se dizem – mas também de verdades que não se dizem – e assim define, por antecipação, o que Otello-Ninetto vai perceber com a ajuda de Iago-Totò: se ele não vive uma vida real, vive uma realidade construída por outros, a realidade das marionetes. E os espectadores, por sua vez, vão percebendo que essa é a condição humana, ainda que não consigam pensar como uma marionete. Se tudo é ficção, somente por meio dela é possível ver a verdade escondida, mesmo que esta também seja recriada. O “mundo real” que se apresenta para as marionetes, ao terminarem sua trajetória olhando para o céu, se mostra longínquo, inconstante e impalpável como as nuvens.

Figura 16 – Ninetto Davoli e Totò interpretando personagens marionetes no filme *Che cosa sono le nuvole?* (1968)



Fonte: FABIO, 2020.

Figura 17 - Totò e Ninetto Davoli na cena final do filme *Che cosa sono le nuvole?*



Fonte: ROMANI e ZAPPULLA, 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antonio de Curtis foi um artista plural, assim como múltipla foi sua representatividade: o príncipe da família e dos amigos íntimos; o napolitano bom e generoso diante das injustiças da vida, que soube perceber a existência de *uomini e caporali* e, com humanidade, defendeu homens e animais; o de Curtis da poesia e da música; o Totò cômico do teatro e do cinema. E ainda foi Agostino Miciacio (*San Giovanni decollato*, Amleto Palermi, 1940), Ferdinando Esposito (*Guardie e ladri*, Mario Monicelli, 1951), a marionete Iago (*Che cosa sono le nuvole?*, Pier Paolo Pasolini, 1968), Dante Cruciani (*I soliti ignoti*, Monicelli, 1958), Fra' Timoteo (*La mandragola*, Alberto Lattuada, 1965), entre tantos outros. A popularidade de Totò transcendeu o Rione Sanità e foi além do cinema italiano, colocando o artista como uma figura tão familiar ao ocidente quanto Buster Keaton, Charlie Chaplin, os irmãos Marx e, no contexto italiano, ao lado dos grandes Ettore Petrolini, Peppino e Eduardo De Filippo, Franco e Ciccio, Roberto Benigni, Maurizio Nichetti, Massimo Troisi e, por que não, como uma das bases do trabalho erudito do Prêmio Nobel Dario Fo.

Se pensássemos numa linha imaginária a sustentar ou conduzir esses preciosos nomes da península, ela seria tecida pelas características que fizeram dos italianos uma das culturas que tratou as formas do riso a partir das entranhas, tão intensamente a ponto de Giorgio Agamben afirmar que a cultura italiana tem como um dos traços mais tenazes a essencial relevância da esfera cômica e, conseqüentemente, a recusa da tragédia (AGAMBEN, 2010, p. 3). Na linha imaginária estariam as fibras do *vanto*, ou uma espécie própria de orgulho que o confunde com a capacidade de contar vantagem sobre si, misturadas com o caráter autoral e a arte do improvisado de indivíduos ou populações que, vivendo em condições-limite (ou crescidos à beira de um vulcão, como vários representantes do Sul), afastam os males (entre eles, a morte) com um humor desopilador. Ainda como contraste nessa mistura, encontraríamos um pouco de *nonsense* próprio para abrir os olhos de qualquer espectador para os absurdos reais da sociedade.

Em seu mundo privado, o “nobre” Totò era generoso e companheiro. Pasolini certa vez comentou, diante da gorjeta altíssima que o ator dera a um garçom, que, “se

Totò era príncipe, era então um príncipe muito estranho¹⁰², (apud FALDINI; FOFI, 2017, p. 389), nada avarento. Talvez este seu comportamento fosse um reflexo das (e uma defesa às) dificuldades que vivera e enfrentara durante sua infância e adolescência na periferia de Nápoles, período em que não contara com a companhia e o apoio de seu pai, o qual abandonara sua mãe antes que ele tivesse nascido. Sua família chegou a passar pelas experiências da fome e do desespero. Ele foi, mais tarde, reconhecido por seu pai que, então, passou a viver com a família; mas de Curtis sentiu-se satisfeito apenas depois de ter sido adotado por um nobre, conseguindo, desta forma, o título oficial de “príncipe”, o qual gostava de nominar sempre que possível.

No entanto, apesar dos nomes e títulos de nobreza, Totò encontrou dificuldades no início de sua vida e de sua carreira. Após sair de Nápoles, dirigiu-se com a família para Roma, onde não teve um imediato reconhecimento como ator: precisou trabalhar sem honorários e imitar cômicos já conhecidos até adquirir a própria autonomia de interpretação e ganhar os palcos da península. Apesar das dificuldades, o artista foi persistente, entrou em contato com as formas mais populares de representação na capital, desenvolvendo sua capacidade de improvisação com a qual já trabalhava na cidade natal até surgirem melhores oportunidades, como aquela no teatro Jovinelli, no início da década de 1920.

O sucesso chegara, mas o ator carregava consigo a memória do sofrimento que a vida lhe impusera até então. E tal sensação encontrava sempre meios de aumentar, como diante do suicídio de Liliana Castagnola em decorrência da separação do casal cujo amor, bem como o ciúme, era desmedido. De Curtis encontrava na literatura a vazão para expressar como se sentia: escreveu poemas e canções nos quais se referia à mulher, uma de suas maiores paixões, e ao amor compreendido como evasão da dor. Estes temas estão presentes em diversas obras e representam características do lirismo tipicamente napolitano. Sua canção mais conhecida, *Malafemmena*, por exemplo, escrita para sua ex-mulher, Diana, em ocasião de sua separação, apresenta o tema da mulher malvada que é um obstáculo para a consumação do amor pleno e feliz.

No entanto, suas obras escritas não abordam apenas o amor, a beleza da mulher e o sofrimento. Temas também caros às suas composições são a injustiça social, a diferença de classes e o nivelamento provocado pela morte, com a finalidade de demonstrar a

¹⁰² Se Totò era principe, era dunque un principe molto strano.

fugacidade da vida e a inutilidade de certas convenções humanas, características encontradas em seu poema *'A livella*, dentre outros. Importante ainda é o humorismo de certas obras as quais oportunizam o riso diante da observação da frágil condição humana, de seus vícios e suas vaidades. No entanto, a comicidade que estava presente em seus escritos era apenas uma pequena fração daquela que ele representava nos palcos e no cinema.

De fato, aquela do cômico, aqui também denominado “príncipe”, mas “da risada”, é a figura que mais fortemente se liga à sua imagem no que se refere às artes teatral e cinematográfica e que chega até nossos dias, passados mais de cinquenta anos de sua morte. O Totò do teatro era o ator completo: uma marionete desarticulada, capaz de movimentar-se de forma surreal desfrutando da incrível mobilidade de seu corpo, seu rosto e seus gestos com a finalidade de receber do público o retorno imediato à sua interpretação. Ele sempre deixou clara sua preferência por esta arte exatamente por ela lhe proporcionar um contato direto e este diálogo com os espectadores de sua representação viva.

No entanto, apesar da expressa preferência pelo teatro e da importante história marcada por seu nome dentro do universo teatral italiano, como por uma consequência natural de Curtis chegou ao mundo cinematográfico no final dos anos de 1930 o que nos permite, hoje, acessar sua genialidade presente em quase uma centena de filmes. Também na sétima arte o início de sua trajetória não foi fácil: os primeiros filmes representavam, via de regra, apenas uma transposição de ambientes, ou seja, o cômico teatral Totò agora estava na grande tela, mas era o mesmo personagem, a mesma marionete desarticulada, a mesma máscara dramática dos palcos. O processo de transformação da imagem do Totò-marionete para um ator autônomo, capaz de enfrentar representações complexas e profundas, ocorreu com o tempo e a parceria com diretores como Mario Monicelli, Alberto Lattuada e Pier Paolo Pasolini, entre outros.

Neste novo universo, Totò interpretou em companhia de atores como Peppino De Filippo. Alberto Sordi, Aldo Fabrizi e tantos outros grandes nomes ligados ao gênero cômico. Participou de diferentes propostas com características as mais diversificadas, inclusive neorrealistas no final da década de 1940 e início daquela de 1950. Neste contexto, e principalmente dirigido por Monicelli, deu vida a personagens inseridos em contextos trágicos, representativos da dificuldade da população italiana no pós guerra, traduzindo, de forma cômica, as tentativas de sobrevivência ou de inserção em uma

sociedade teoricamente em pleno desenvolvimento econômico. Deste tratamento cômico apresentado sobre o trágico contexto real, já reconhecível em 1951 no filme *Guardie e ladri* (Steno e Mario Monicelli), nasceram as bases da *commedia all'italiana*, gênero que produziria muitos filmes em um espaço de cerca de vinte anos, a partir de *I soliti ignoti* (Eternos desconhecidos, Mario Monicelli, 1958), ambos os filmes com a presença de Totò no elenco.

Característica também ligada a seus personagens do teatro e da televisão é a linguagem que apresentava. Enquanto em seus poemas há o uso tanto da língua italiana quanto do dialeto napolitano, em suas interpretações ele buscava um italiano desvinculado da forma dialetal sem, no entanto, perder a singularidade e a essência desta. E com a língua criava: inventava frases e máximas por meio da inversão de provérbios, da sonoridade das palavras ou de específicos vocábulos que adquiriam novos sentidos. E o fazia porque entendera “que tudo começa pela linguagem, tudo termina na linguagem, e a sua violência em relação às palavras é o maior enfrentamento contra [...] todas as linguagens da sociedade de massa com a sua falta de autenticidade, de inteligência, de espontaneidade¹⁰³” (GIACOVELLI, 1994, p. 19-20).

Ou seja, partindo de uma diversidade de temas como a pobreza, as dificuldades, a injustiça social, a divisão de classes, os vícios da sociedade, o amor (também como fonte de sofrimento), a beleza da mulher, de Curtis representou em diferentes meios e com diferentes linguagens a universalidade humana expressa por inúmeros fatos particulares, os quais colheira de sua própria experiência e de suas observações. Homens e mulheres de diferentes estratos sociais foram representados, enaltecidos, ridicularizados, examinados sob o crivo do humorismo e expostos a seus pares que se reconheciam, ou não, em uma espécie de catarse social.

Assim, percebemos que a cultura italiana possui um artista que não representa somente a específica singularidade local, mas que oferece uma visão global do ser humano adaptável a diversos contextos. Neste trabalho, nossa proposta foi, de fato, perceber, com nosso olhar brasileiro, como Totò compreendeu e representou, por meio de seu particular ponto de vista, uma sociedade da qual fez parte e a qual possuía desafios,

¹⁰³ (...) che tutto comincia dal linguaggio, che tutto finisce in linguaggio, e la sua violenza nei confronti della parola è l'affronto più grande contro [...] tutti i linguaggi della società di massa con la loro mancanza di autenticità, di intelligenza, di spontaneità.

problemas, inquietações e aspirações que não são muito diferentes do que temos hoje. A pluralidade de sua atuação, considerada em campos temáticos ou ferramentas, é a confirmação de sua importante representatividade popular a qual permite, como almejava Umberto Eco (2007), adentrar culturas alheias para, por meio dela, chegar a aprendizagens interessantes.

Em suma, poeta, ator, homem: artista. Antonio de Curtis, em arte Totò, partiu do ambiente da cultura popular da cidade onde nascera, interpretou por toda sua vida uma multiplicidade de personagens que representaram um leque de personalidades, reais ou surreais, demonstrando como a condição humana é universal, e a importância da arte é oferecer com cada singular ponto de vista a compreensão da grandeza do todo. E a pluralidade do artista em estudo concluiu, como em um ciclo que se fecha, a representação de sua vida: sua última obra no cinema (*Che cosa sono le nuvole?*, Pier Paolo Pasolini, 1968) retoma o início de sua carreira, mostrando-o como o artista-marionete que representa, sobre um palco simples, popular, a história de personagens amargurados entre a autenticidade de si mesmos e a necessidade da representação imposta pelos eventos sociais. A conclusão do dilema leva à uma proximidade com a essência da natureza e da contemplação da beleza do mundo. A respeito desta representatividade, afirma Giacobelli (1994, p. 20) que “por isso Totò não é somente eterno, mas também atual, uma resposta sempre válida à civilização do fingimento e do presunçoso¹⁰⁴”. Resposta esta que chega até nós, distantes dele no tempo e no espaço, devido à sua importância e singularidade.

¹⁰⁴ Per questo Totò non è soltanto eterno ma anche attuale, una risposta sempre valida alla civiltà del finto e del lezioso.

REFERÊNCIAS BIBLIORÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Categorie italiane**. Studi di poetica e di letteratura. Bari: Laterza, 2010.

ALICE, Catarina; BEIGUI, Alex. **A dualidade em YERMA**. Rio do Norte, 2009. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/84-Texto%20do%20artigo-161-1-10-20100504.pdf>>. Acesso em: 14 de maio de 2020.

ASSOCIAZIONE Antonio de Curtis in arte Totò. **Mondo Totò**, 2017. Disponível em: <<https://www.associazioneantoniodecurtisinartetoto.com>>. Acesso em: 08 de fev. de 2018.

AUGUSTO, Celina Vivian Lima. **O gênero cinematográfico commedia all'italiana: uma proposta de estudo**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi. Brasília: Hucitec-UnB, 1987.

_____. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BALBONI, Paolo E.; CARDONA, Mario (org.). **Storia e testi di letteratura italiana per stranieri**. Perugia: Guerra Edizioni, 2002.

BARNI, Roberta (Org). **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BETELLA, Gabriela Kvacek. O Decameron de Giovanni Boccaccio e o olhar transcriador de Pasolini. **Fronteiras**, São Paulo: PUC, n. 17, p. 170-187, dez. de 2016.

BISPURI, Ennio. **Totò príncipe clown**: tutti i film di Totò. Nápoles: Alfredo Guida Editore, 1997.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BONUGLIA, Roberto. **Elite e storia nella narrativa napolitana**. Cologno Monzese: Lampi di Stampa, 2018.

BORIN, Fabrizio; MELE, Carla. **Federico Fellini**. Roma: Gremese Editore, 1999.

BORRIELLO, Massimo. Cento film e un'Italia da non dimenticare. **Movieplauer.it**, 04 de mar. de 2008. Disponível em: < https://movieplayer.it/articoli/cento-film-e-un-italia-da-non-dimenticare_4261/>. Acesso em: 06 de nov. de 2020.

CALDIRON, Orio. **Totò**. Roma: Gremese Editore, 2001. *E-book*. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?id=up8mBeSO_HQC&printsec=frontcover&dq=orio+caldiron+tot%C3%B3&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwibloSj5IbrAhUIHbkGHbprAkMQ6AEwAXoECAQQA#v=onepage&q=orio%20caldiron%20tot%C3%B3&f=false>. Acesso em: 16 de out. de 2020.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CAPORALE. In: **Treccani vocabolario online**. Roma: Treccani. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/caporale/>. Acesso em: 28 de set. de 2020.

CARNEIRO, Alfredo. Ozymandias: um poema sobre o poder e o tempo. Poema traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos (1989). **Netmundi.org**, 2010. Disponível em: < <https://www.netmundi.org/home/2017/ozymandias-poema-sobre-tempo-e-poder/>>. Acesso em: 02 de out. de 2020.

CASAZZA, Sandro. Un'immagine inedita di Totò. Appesa la maschera diventava un poeta **La Stampa**, 11 fev 1978. Disponível em: <<http://www.tototruffa2002.it/documenti/le-poesie-di-toto-prefazione.html#la-poesia-quasi-una-necessita>>. Acesso em: 29 de abr. de 2020.

COMAND, Mariapia. **Commedia all'italiana**. Milano: Il Castoro, 2010.

CONVERSO, Claudia. **Napoli e dintorni: civiltà, arte e storia**. Marano Vicentino: Kina Italia, [200-?].

CORVINO, Francesco. Eduardo De Filippo: biografia di uno dei simboli della città. **Napoli Fans**, 24 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.napolifans.it/cultura/eduardo-de-filippo/>>. Acesso em 06 de jun. de 2020.

CUOMO, Vincenzo. Il Regno di Napoli ed il Rissorgimento italiano. **La rassegna di Ischia**, 1990. Disponível em: <<https://www.ischialarassegna.com/rassegna/Rassegna1990/rass05-990/regno-risorgimento.pdf>>. Acesso em 27 de jun. de 2020.

D'AMICO, Masolino. **La commedia all'italiana**: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975. Milão: Il Saggiatore, 2008.

DE CURTIS, Antonio. **'A livella**. Napoli: Gremese Editore, 1997.

_____. **Dedicate all'amore**. Napoli: Colonnese Editore, 1977.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal**: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

È TOTÒ il più popolare comico italiano di sempre. **Qui News**, 2009. Disponível em: <<https://www.quinews.it/2009/03/03/e-toto-il-piu-popolare-comico-italiano-di-sempre/>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

ECO, Umberto. Ma che capirà il cinese? **L'espresso**, 09 de nov. de 2007. Disponível em: <<https://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2007/11/09/news/ma-che-capira-il-cinese-1.5989>>. Acesso em: 26 de jun. de 2020.

ENGLUND, Steven. **Napoleão**: uma biografia política. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

FABIO, Domenico de. **Omaggio a Antonio de Curtis in arte Totò**. Disponível em: <<http://www.antoniodecurtis.com/index.html>>. Acesso em: 16 de out. de 2020.

FABRIS, Mariarosaria. Considerações sobre um neorrealismo cinematográfico brasileiro. **Revista do Recine** 8: Brasil e Itália em tempos de cinema. Rio de Janeiro: 2011a, pp. 100-107.

_____. **O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. O riso farto da alegria? In: FONSECA, Raphael (org.). **Commedia all'italiana**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011b.

_____. Percursos pasolinianos. **Diálogos Mediterrânicos** 9, Curitiba, p. 14-34, dez 2015.

FALDINI, Franca; FOFI, Goffredo. **Totò, l'uomo e la maschera**. Roma: Edizioni Minimum Fax, 2017.

FARINA, Gabriele. Totò cerca casa al museo del cinema per i 50 anni dalla morte. Quotidiano piemontese, 11 de set. de 2017. Disponível em: < <http://web.quotidianopiemontese.it/cabiria/2017/09/11/toto-cerca-casa-al-museo-del-cinema-50-anni-dalla-morte/#.X7HLI95KjX4>>; Acesso em: 03 de nov. de 2020.

FREUD, Sigmund. O humor. In: **Obras completas**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 322-330, v. 17.

_____. Os chistes e a sua relação com o inconsciente. In: **Obras completas**. Trad. Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, v. 7.

GIACOVELLI, Enrico. **La commedia all'italiana**. Roma: Gremese Editore, 1995.

_____. **Poi dice che uno si butta a sinistra!** Roma: Gremese Editore, 1994.

GOVERNI, Giancarlo. **Totò. Vita, opere e miracoli**. Roma: Fazi Editore, 2017.

GRANDE, Maurizio. **La commedia all'italiana**. Roma: Bulzoni, 2002.

LA BARCA, Pedro Calderón de. O grande teatro do mundo. Disponível em: <<http://www.teatrodomundo.com.br/o-grande-teatro-do-mundo/>>. Acesso em 02 de out. de 2020.

LONOBILE, Eloise. Letteratura e... morte. **Letteratour**, 2001. Disponível em: <https://www.letteratour.it/altro/A01_letteratura_e_morte.asp>. Acesso em 30 de set. de 2020.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (orgs.). **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MANZONI, Franco. Esplorando il pianeta Totò. Le diverse face dell'attore che fu poeta e autore di canzoni. **La Stampa**, 08 jun 1990. Disponível em: <<http://www.tototruffa2002.it/documenti/le-poesie-di-toto-prefazione.html#la-poesia-quasi-una-necessita>>. Acesso em: 26 de abr. de 2020.

MARQUES, Francisco Claudio Alves. **Escritos e ditos. Poéticas e arquétipos da literatura de folhetos Itália/Brasil**. São Paulo: Humanitas, FAPESP, 2018.

MEO, Simone di. La canzone napolitana: storia, origini e aneddoti. **Stylo24**, 31 de maio de 2018. Disponível em: <<https://www.stylo24.it/canzone-napoletana-storia-origini-aneddoti/>>; Acesso em 27 de jun. de 2020.

MONICELLI, Mario. **L'arte della commedia**. Bari: Dedalo, 1986.

MURAD, Pedro Carvalho. **Humor, horror e cidade: comédia pirandelliana e contemporaneidade**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

PATELANI, Federico. Fotografia Totò: Rivista Bada che ti mangio. **Regione Lombardia**, 2012. Disponível em: <<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g050-0000603/>>. Acesso em: 19 de out. de 2020.

PAVAM, Rosane Barguil. **Retratos do épico cômico: De Sica, Totò e a commedia all'italiana**. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

PIRANDELLO, Luigi. **L'umorismo**. Milano: Oscar Mondadori, 1986.

PIZZO, Daniele. Le fasi della storia di Napoli. **Napoli on line**, 16 de jan. de 2003. Disponível em <<http://www.danpiz.net/napoli/storia/FasiStoria.htm>>. Acesso em 20 de jun. de 2020.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Ática, 1992.

RIVISTA. **Dizionario online La Repubblica**. Disponível em: <<https://dizionari.repubblica.it/Italiano/R/rivista.html>>. Acesso em: 5 de out. de 2019.

ROMANO, Rosario; ZAPPULLA, Giusy. Totò visto da Anna Magnani. **Il pianeta Totò**. Disponível em: <<http://www.antoniodecurtis.org/>> Acesso em: 28 de ago. de 2020.

ROMEO, Giuseppe; PALMESI, Daniele; CLEMENTE, Federico. **Tototruffa2002**, 2002. Disponível em: <<http://www.tototruffa2002.it/>>. Acesso em 18 de abr. de 2020.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SETTUARIO, Adriana. **L'espressione triste che fa ridere: Totò e Monicelli**. Centro Sperimentale di Cinematografia; Graus, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**, tragédia em cinco atos. Tradução de Bulhão Pato. Lisboa: Tipografia da Academial Real das Sciencias, 1879. E-book. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=eojKg4Tc6dUC&printsec=frontcover&dq=hamlet&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi99sG0mPjsAhUKIrkGHWGKCIUQuwUwAHoECAIQBw#v=onepage&q=hamlet&f=false>>. Acesso em: 16 de set. de 2020.

_____. **Macbeth**: ato V, cena V. Disponível em: <<https://williamshakespearewilliam.blogspot.com/2009/05/ato-v-cena-v.html>>. Acesso em 27 de set. de 2020.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TORGA, Vânia Lúcia Menezes. Aludir é melhor que nomear: a leitura e a alusão no texto literário. **A Cor das Letras** – UEFS, n. 8, p. 193-204. 2007.

TOTÒ partenopeo e parte italiano. **Internet culturale**, 2017. Disponível em: <<http://www.internetculturale.it/it/210/tot-partenopeo-e-parte-napoletano-tot-poeta-tot-e-la-tradizione-teatrale-napoletana>>, Acesso em: 22 de out. de 2020.

TOTÒ l'immortale: il principe della risata resta sempre lui. **Globalist Syndication**, 15 de fev. de 2019. Disponível em: <<https://www.globalist.it/culture/2017/04/15/toto-l-immortale-il-principe-della-risata-resta-sempre-lui-214566.html>>. Acesso em 21 de set. de 2020.

UNA rassegna su Totò: i film ma anche le poesie e le canzoni. La figli: “Svelavano il suo lato più intimo”. **Corriere della Sera**, 29 de dez. de 2000. Disponível em <<http://www.tototruffa2002.it/documenti/le-poesie-di-toto-prefazione.html#la-poesia-quasi-una-necessita>>. Acesso em: 26 de abr. de 2020.

VARIETÀ. **Dizionario online La Repubblica**. Disponível em: <<https://dizionari.repubblica.it/Italiano/V/varieta.html>>. Acesso em: 5 de out. de 2019.

ZABAGLI, Franco; SITI, Walter. **Pier Paolo Pasolini Per il Cinema**. Milano: Mondadori, 2 vol., 2001. Vol. II.