

# *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária

*Una giornata particolare (1977): cinema, art and  
humor against totalitarian language*

*Una giornata particolare (1977): cine, arte y  
humor frente al lenguaje totalitario*

Volmir Cardoso Pereira

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

E-mail: volmircardosop@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7581-1890>

Keyla Andrea Santiago Oliveira

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

E-mail: keylaandrea@uems.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0805-106X>

## RESUMO:

Neste artigo, propõe-se a análise do filme *Una giornata particolare* (1977), dirigido por Ettore Scola, evidenciando elementos de sua construção estética relacionados ao momento histórico e político da Itália Fascista (1922-1943). Ao abordar no plano diegético este período, o filme destaca o dia 6 de maio de 1938, momento em que Hitler e Mussolini se encontram em Roma, mostrando como a cultura totalitária e seus símbolos penetram o cotidiano das personagens. Em geral, a obra aponta o papel fundamental da arte e do humor como possibilidades de resistência à linguagem totalitária. A partir de Arendt (2012), Adorno (2003; 2019), Faye (2009), dentre outros, discute-se conceitos como “personalidade totalitária” e “totalitarismo”, buscando o diálogo entre cinema, política e sociedade.

**Palavras-chave:** Totalitarismo; *Una giornata particolare*; Análise fílmica.

---

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

## ABSTRACT:

In this article, is proposed an analysis of the film *Una giornata particolare* (1977), directed by Ettore Scola, highlighting elements of its aesthetic construction related to the historical and political moment in Fascist Italy (1922-1943). By approaching this period in the diegetic plane, the film highlights May 6, 1938, when Hitler and Mussolini met in Rome, showing how totalitarian culture and its symbols penetrate the daily lives of the characters. In general, the work points to the fundamental role of art and humor as possibilities of resistance to totalitarian language. From Arendt (2012), Adorno (2003; 2019), Faye (2009), among others, concepts such as "totalitarian personality" and "totalitarianism" are discussed, seeking a dialogue between cinema, politics and society.

**Keywords:** *Totalitarianism. Una giornata particolare. Film analysis.*

## RESUMEN:

En este artículo se propone un análisis de la película *Una giornata particolare* (1977), de Ettore Scola, destacando su construcción estética, su relación con el momento histórico y político de la Italia fascista (1922-1943). Al abordar este período en el plano diegético, la película destaca el 6 de mayo de 1938, cuando Hitler y Mussolini se encontraron en Roma, mostrando cómo la cultura totalitaria, sus símbolos penetran en la vida cotidiana de los personajes. En general, la obra apunta al papel fundamental del arte y el humor como posibilidades de resistencia al lenguaje totalitario. A partir de Arendt (2012), Adorno (2003; 2019), Faye (2009), entre otros, se discuten conceptos como "personalidad totalitaria", "totalitarismo", buscando un diálogo entre cine, política y sociedad.

**Palavras chave:** *Totalitarismo. Uma giornata particolare. Análisis de películas.*

Artigo recebido em: 19/09/2021  
Artigo aprovado em: 22/02/2022

## Introdução

Neste trabalho, busca-se fazer uma análise e releitura crítica do filme italiano *Una giornata particolare*, dirigido por Ettore Scola e lançado em 1977,<sup>1</sup> observando quais recursos formais foram adotados para se discutir os temas do fascismo e da cultura totalitária, uma vez que o filme reporta, em seu plano diegético, ao dia 6 de maio de 1938, data em que Benito Mussolini e Adolf Hitler se encontraram na cidade de Roma, sendo acolhidos por uma multidão entusiasmada, às vésperas da

---

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

Segunda Grande Guerra. Incorporando algumas imagens documentais ao drama ficcional, o filme destaca a amizade fortuita entre Antonietta, uma dona de casa que vive em um condomínio popular, e Gabrielle, um radialista homossexual perseguido pelo regime fascista.

Como se sabe, *Una giornata particolare* é considerado um clássico do cinema italiano e europeu, com abundante fortuna crítica, o que coloca uma primeira questão: o que ainda se pode dizer sobre o filme? Todavia, o questionamento fica mais interessante se a busca pela resposta inverter a perspectiva: o que esta obra ainda pode dizer sobre os espectadores do presente, ou ainda, sobre o devir humano em tempos de revigoramento das ideologias totalitárias? Recuperando Italo Calvino, que aponta a relação entre os clássicos e o presente, cabe destacar que uma obra clássica é aquela que nunca terminou de dizer o que tinha para dizer (CALVINO, 1993). Nesse sentido, afirmar que um filme – assim como uma obra literária – se torna “clássico” (cuja etimologia latina, *classicus*, aponta para obras de primeira ordem, as mais “elevadas”), significa reconhecer nele o imperativo de continuar sendo apreciado e compreendido dentro de instâncias formais de aprendizagem e estudo (escolas, universidades, academias etc.), pois consiste em patrimônio cultural e histórico a ser preservado. Nesse sentido, colocar a obra em perspectiva histórica, confrontá-la com nosso presente, revela-se uma atividade crítica fundamental, na medida em que o ser humano, enquanto ser constituído historicamente, necessita compreender a si mesmo a partir da elaboração dialética do passado. Conforme Lukács (1978, p. 291), a obra ficcional possibilita que o ser humano “[...] experimente realidades que, de outro modo, na plenitude oferecida pela época, ser-lhe-iam inacessíveis; suas concepções sobre o homem, sobre suas possibilidades reais positivas ou negativas, ampliam-se em proporções inesperadas”.

Passados mais de quarenta anos do lançamento do filme de Scola, é interessante observar como as estratégias narrativas de seu “melodrama” pouco convencional, bem como sua articulação com um humor inesperado, podem ainda sensibilizar plateias contemporâneas. Nesses tempos em que o cinema comercial tem produzido filmes que são exuberantes espetáculos visuais e tecnológicos, mas com narrativas cada vez mais esvaziadas de experiência humana, assisti-lo novamente é um alento. Sua releitura, no atual momento histórico, inevitavelmente leva a pensar sobre o retorno do fascismo na cultura contemporânea, essa estrutura política – mas também psíquica –, que persiste disfarçada nas imagens *clean* da publicidade, nas “bolhas” geradas pelos algoritmos nas redes

sociais e na circulação do medo e do ódio como afetos políticos desencadeados pelo desamparo social e crises econômicas prolongadas (cf. SAFATLE, 2016). Assim, temos assistido ao que Franco Berardi tem chamado de “tecnofascismo”, uma convergência desastrosa entre a hiperconexão psíquica na infosfera, que objetiva extrair novas formas de lucro e mais-valia, com a degeneração do *welfare state* mundo afora, após décadas de políticas neoliberais e financeirização da economia em escala mundial. Segundo o autor:

A abstração vem ganhando espaço. A financeirização da economia é a prova mais evidente dessa expansão do domínio da abstração. Mas a submissão crescente da vida à abstração está agora provocando um efeito colateral: a vida está reagindo à abstração, e esse retorno à vitalidade tomou a forma de uma reafirmação agressiva da identidade – nacional, religiosa, racial. O retorno ao corpo – o corpo descerebrado que foi separado da razão universal e da compaixão corporal – está causando a emergência do fascismo pós-moderno por todo o mundo. (BERARDI, 2020, p 173)

Nesse sentido, intenta-se analisar *Una giornata particolare* não apenas para endossar seu lugar no cânone do cinema, mas antes para confrontá-lo com as inquietações do presente. Compreender o retorno da linguagem totalitária na política e na cultura contemporâneas não significa apenas voltar ao contexto de época do argumento fílmico – 1938, em Roma – e produzir analogias equivocadas sobre momentos históricos diferentes. O flerte com o totalitarismo no mundo contemporâneo certamente ainda requebra mecanismos do nazifascismo da primeira metade do século XX, seguindo o paradigma arendtiano.<sup>2</sup> No entanto, conforme se pretende mostrar aqui, novas questões sociais e culturais se colocam. Nesse sentido, as lições do filme de Scola não devem ser observadas apenas a partir do conteúdo fílmico e sua *mise-en-scène* aparentemente realista, mas também do engenho da forma do filme, do modo como a obra busca superar os limites rígidos (e autoritários?) da própria linguagem do cinema comercial, típica em seu contexto de produção, nos anos 1970.

## Questões políticas e estéticas no filme de Ettore Scola

Conforme aponta Fredric Jameson (1992), a melhor leitura de um objeto cultural é sempre uma leitura política. Ou seja, a pura observação imanente da forma e conteúdo da obra, ainda que feita com acuidade, não encerra a análise crítica, uma vez que todo o constructo estético, artefato de linguagem, aponta para uma moldura social, histórica e ideológica. Conforme o autor, “[...] o ato estético é em si mesmo ideológico, e a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como

---

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

um ato ideológico em si próprio, com a função de inventar ‘soluções’ imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis” (JAMESON, 1992, p. 72). Nessa perspectiva, busca-se fazer aqui algumas considerações sobre *Una giornata particolare*, ressaltando como suas escolhas formais, mais do que o conteúdo, produzem simbolicamente uma resposta política e utópica à ideologia totalitária, no contexto de crise social e econômica dos anos 1970, no qual o filme é produzido.

Primeiramente, pode-se dizer que o contexto histórico em que o filme é realizado, no ano de 1977, está marcado pela crise do modelo social-democrata que vigorou na Europa depois da Segunda Guerra Mundial. A situação italiana, especialmente, está marcada por grande convulsão social, os chamados “anos de chumbo”, que se estendem entre o final dos anos 1960 até a década de 1980.<sup>3</sup> Os atentados terroristas das Brigadas Vermelhas, as longas jornadas grevistas do operariado fabril, a insurreição estudantil e feminista, investem o momento histórico de radicalismo político, tanto da esquerda, quanto da direita, por meio da repressão violenta do Estado. Certamente, a crise social italiana do período foi muito bem compreendida por Scola, e os anos 1970 exibiam características autoritárias e repressivas suficientemente fortes para que um cineasta pudesse recontar a época de Mussolini sem deixar de ser contemporâneo. Nesse sentido, compreende-se que *Una giornata particolare* recupera o argumento histórico do encontro entre Mussolini e Hitler, em 1938, para reconstituir o funcionamento simbólico da linguagem totalitária no cotidiano, mas de maneira atenta ao seu próprio momento histórico e a seu contexto de produção. Assim, apresenta-se a hipótese de que a escolha pela forma melodramática na encenação passional desse cotidiano aponta para uma tentativa de conciliar os limites rígidos do cinema comercial massificado, com um viés humanista, visando alertar sobre a permanência dos discursos totalitários na vida social, inclusive nos meandros da própria produção fílmica.

Inicialmente, seguindo a esteira das reflexões deleuzianas sobre o cinema, pode-se dizer que a indústria cinematográfica, desde a época clássica *hollywoodiana*, configurou-se como uma linguagem padronizada, capaz de explorar, nos limites da *imagem-movimento*, uma representação indireta do tempo, submetendo-o ao esquematismo da ação dramática através dos cortes, planos e clichês da montagem clássica (cf. DELEUZE, 2007). Todavia, se a cultura norte-americana, hegemônica no pós-guerra, ditou as regras do cinema comercial mundo afora, em contraponto, a resistência ocorreu através de variações de um novo cinema europeu, a partir da *Nouvelle Vague* e de

---

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

cinemas novos que brotaram no final dos anos 1950 e vicejaram na década seguinte, também no mundo subdesenvolvido (cf. GEADA, 1977). Observar traços do neorealismo italiano e seu humanismo inerente, por exemplo, é um ponto importante para compreender a tradição estética em que o filme de Scola se insere. No entanto, *Una giornata particolare*, em boa medida, não abre mão de uma comunicação mais direta com o espectador, trazendo elementos da comédia e do melodrama, visando facilitar a identificação com o público.

A narrativa fílmica, como dito anteriormente, tem como núcleo dramático o encontro inusitado entre Antonietta e Gabriele, na Itália dos anos 1930. Ela, uma dona de casa que passa o dia a cuidar dos filhos e do marido. Ele, um radialista homossexual que fora demitido por não se ajustar aos padrões morais e políticos do fascismo italiano. Tendo como pano de fundo o dia 6 de maio de 1938, data em que Mussolini se encontra com Adolf Hitler em Roma, dá-se destaque ao condomínio popular – em que ambas as personagens vivem –, praticamente vazio, pois todos foram ver o momento “épico”, em que o *Duce* encontra o *Führer*. A câmera percorre janelas e corredores do prédio, ressaltando a geometria da arquitetura a partir de movimentos compassados. A harmonia da câmera, no entanto, não tranquiliza o espectador, pois há o incômodo de uma fotografia entre o cinza e o sépia, instalando um *pathos* na sequência das imagens, uma sensação de que algo funesto ali está instalado (fig. 1). Assim, a estabilidade dos planos, bem compostos também em virtuosos e suaves planos-sequência, entra em contradição com uma fotografia disfórica, em acordo com o estado de espírito das personagens centrais, como se irá descobrindo paulatinamente.



Fig. 1. Antonietta em seu apartamento (SCOLA, 1998, 00:21:22)

Importante destacar o fato de o filme iniciar com a apresentação documental, em preto e branco, de imagens do encontro entre os dois ditadores em Roma, em 1938. Assim, emula-se os cinejornais que, na Itália dos anos 1920 até os 1950, eram exibidos antes do filme principal e utilizados como veículo informativo e ideológico.<sup>4</sup> Do preto e branco, se vai ao sépia-acinzentado. Do registro épico-documental, se vai ao microcosmo dramático de um cotidiano ficcional, cuja estrutura não pode se descolar do clima social produzido pela disciplina totalitária. Mesmo com a encenação melodramática proposta pelo par Gabriele e Antonietta (interpretados pelos atores Mastroianni e Loren como imagens clichês de um par romântico querido pelo público, a partir de outros filmes anteriores),<sup>5</sup> com toques de humor, esse cotidiano representado não pode ganhar cores vibrantes. O passado, ainda que contenha algum resquício nostálgico na imagem, constitui-se como imaginário lúgubre. E é com essa perspectiva dialética que a narrativa fílmica gera ambiguidades que rompem as expectativas convencionais do público: o par romântico é inviabilizado pelo fato de Gabriele ser homossexual; já a heroína, Antonietta, revela-se alienada em sua condição de esposa e admiradora da “virilidade” do *Duce*. Nem o amor, nem a amizade, podem ser cultivados quando o totalitarismo corrói a privacidade e a individualidade, controlando a expressão subjetiva. Por isso, enquanto acompanhamos os diálogos e flertes tensos entre os protagonistas, o espaço privado é invadido pelos sons dos autofalantes, pela vizinha à espreita, pela marcha militar no desfile. A inti-

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

midade é devassada pelo poder totalitário, o qual exige que os próprios sujeitos vigiem a si mesmos e aos outros. Conforme destaca Hannah Arendt, a essência do poder totalitário consiste em romper as formas coletivas de organização e, em seguida, destruir também o refúgio da vida privada, que fora fundamental para definir a ideologia e o *modus vivendi* burguês nos séculos XVIII e XIX: “Sabemos que o cinturão de ferro do terror total elimina o espaço para essa vida privada, e que a autoc coerção da lógica totalitária destrói a capacidade humana de sentir e pensar tão seguramente como destrói a capacidade de agir” (ARENDR, 2012, p 527).

Assim, Gabriele e Antonietta, mesmo quando julgam estar avançando em uma relação interpessoal mais densa, se deparam com o poder panóptico que segue à espreita, induzindo não só Antonietta à autovigilância e Gabriele ao desejo suicida, mas também exercendo um modo de olhar disciplinador sobre a representação: o próprio espectador é confrontado com suas expectativas *voyeuristas*, por querer devassar a intimidade do par supostamente romântico.

Em geral, podemos dizer que muitos diretores de cinema nos anos 1970, dentre os quais se inclui Ettore Scola, buscaram fugir ao vanguardismo e experimentalismo do “cinema moderno” da década anterior, preferindo incorporar criticamente as formas reificadas do cinema comercial (melodrama, *thriller* de suspense, *noir*, *westerns*, etc.). A apropriação ambígua do melodrama, especialmente, foi feita com maestria por diretores como Rainer Fassbinder, Carlos Saura, Gutierrez Alea, Arnaldo Jabor e Pedro Almodóvar, sendo este último o remanescente mais conhecido de uma longa lista de cineastas que apostaram nesta proposta estética. Dentro do paradigma pós-moderno, essa posição marca uma perspectiva política distante do cinema de vanguarda, pois passa a discutir modos de criticar a forma reificada do produto cultural sem abrir mão de sua estrutura na composição.

## **Realce dos dispositivos estético-políticos do filme em dois momentos**

Duas sequências do filme merecem destaque na obra por suas qualidades estéticas inegáveis e por ilustrarem os aspectos temáticos e formais trazidos à superfície na reflexão feita acerca do fascismo.

Na primeira, tem-se Gabriele (interpretado por Marcello Mastroianni) indo ao apartamento da personagem Antonietta (Sophia Loren), levando consigo o exemplar de *Os Três Mosqueteiros*. Ao ser atendido, alega que a senhora havia esquecido de levar o livro por empréstimo, embora fosse

apenas artifício para se encontrarem novamente. Após uma fria recepção por parte de Antonietta, ele quase vai embora por duas vezes: na primeira, pede que ela lhe ofereça café, na segunda, quase é dispensado por ela, após interrupção da conversa causada pela zeladora bisbilhoteira. Todavia, Gabriele acaba ficando.

O diálogo transcorre, a princípio, com amenidades, mas, aos poucos, a partir dos planos conjuntos e médios, o espectador passa a notar a ambientação fascista que constitui o espaço daquele lar. Desde a estampa de Mussolini, os objetos decorativos, a vigilância constante da zeladora, até os olhos fascinados de Antonietta ao mencionar o *Duce*, recordando seu encontro com ele quatro anos antes, tudo aponta para o viés encantatório da ideologia fascista, penetrada no cotidiano e no imaginário daquela família. Algumas frases, umas irônicas por parte de Gabriele, outras prenes de chavões e incoerências ditas pela própria Antonietta e pela zeladora, vão preenchendo as lacunas do quebra-cabeça. Dele se ouve, em diferentes momentos dentro da cena, como a ecoar em contraponto: “A ordem é a virtude dos mediócras”; “Dizem que toda manhã arrebenta os rins de um cavalo e de noite os de uma mulher, pobres cavalos, e pobres mulheres”; “Acabamos sempre nos adaptando à mentalidade dos outros, mesmo quando estão errados”; “Um homem não é homem se não for marido, pai, soldado”; “Se disser que ama Mussolini, eu que sou esposo não fico ciumento”; “São os alpinistas que fazem os alpes e não os alpes que fazem os alpinistas”; “Inconciliável com a fisiologia e a psicologia feminina, o gênio é só masculino”. Muitas dessas frases são trechos de falas do próprio *Duce*. Por sua vez, as duas mulheres (Antonietta e a zeladora) vociferam: “Cozinha não é lugar para os homens”; “Antes só do que mal acompanhada”; “Quando as pessoas falam, é porque tem algo de verdadeiro”; “O fulano pode ser um patife, o que interessa? Mas é preciso ver se é fiel ao partido, é isso que conta, não acha?”. Assim, o contraste entre os clichês da linguagem fascista, expressos pela zeladora e Antonietta, e a ironia sagaz dos comentários de Gabriele, estimulam o espectador a uma compreensão crítica da linguagem totalitária, desconstruindo suas pretensas verdades morais por intermédio do humor. Nesse sentido, dá-se a possibilidade de o espectador rir, junto com Gabriele, da encenação solene da mitologia fascista e sua linguagem pouco racional. Cabe lembrar Bakhtin (1999, p. 81), quando diz que o riso liberta o sujeito “do *ensor interior*, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos”.

Por fim, Antonietta, a dona de casa, senhora do lar, residente em um condomínio repleto de bandeiras da Pátria e do partido, aquela que exibia o orgulho de ter um marido “viril” que lhe dera tantos filhos, ao final se mostra exasperada, confusa, perturbada pelas provocações do novo amigo, que acabam lhe despertando dúvidas que ela não quer enfrentar. Para ela, Gabriele passa a representar um grave risco para sua própria identidade de mulher leal à Itália Fascista, disposta a doar-se inteiramente à Pátria, dando à luz a muitas crianças, ajudando a cuidar e educar a nova geração do “*Stato Totalitario*”.<sup>6</sup> O papel bem definido para as mulheres, sob o fascismo, revelava uma hierarquia patriarcal e, ao mesmo tempo, respondia às demandas por emprego da classe trabalhadora masculina no período. Segundo Trento (1986, p. 51):

A outra face da obsessão demográfica era a desestimulação do trabalho feminino e a exaltação das virtudes da dona-de-casa, rainha e tutora do lar, exclusivamente mãe e esposa, imagem propagada não só pelos meios de comunicação como também pelos *fasci* femininos.

Assim, Antonietta começa, aos poucos, a pensar sobre o cárcere identitário em que se encontra. Gabriele segue questionando, propondo novas perspectivas, criando problemas para a vida conformada de Antonietta. Ruem-se passo a passo suas certezas, as pequenas gratificações às quais ela se aferra – um álbum de notícias recortadas e coladas, feito por ela mesma sobre Benito Mussolini, o conhecimento de pormenores da vida daquele homem, tal como o nome de seus três cavalos e um quadro que ela monta com botões, resultando no busto do “mito”. Migalhas que ela reúne como pequenos tesouros vão perdendo o sentido ao longo do encontro com Gabriele, atencioso aos detalhes, vivaz, bem-humorado e cativante. Entre a repulsa e a atração, a dona de casa tem diante de si novas emoções, uma nova postura diante da realidade, muito bem capturadas pela câmera em *closes* no rosto da atriz, capaz de transmitir pela expressão e pelos gestos o conflito psicológico da personagem.

A segunda sequência aqui destacada ocorre no topo do edifício. Em meio à ondulação das roupas brancas no varal, Gabriele e Antonietta se provocam e, ao mesmo tempo, sentem-se mais livres para descobrir a intimidade um do outro. Como se tivessem ascendido a um patamar superior ao cotidiano vulgar (metáfora óbvia, na medida em que estão no terraço do prédio), a câmera fecha em primeiro plano os rostos de Antonietta e Gabriele, reforçando a expectativa pelo beijo entre os supostos amantes. A trilha musical para o momento, no entanto, não é uma música romântica qual-

---

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

quer, mas sim o coro da multidão entoando um hino fascista. A ideologia totalitária, em sua lógica que supõe padrões e papéis definidos para a vida social, tais como homem (dominante, ativo) e mulher (dominada, passiva), combina-se com a expectativa do clichê cinematográfico, em que o homem toma a mulher em seus braços e a beija. Quando vemos Antonietta tomar a iniciativa do beijo e, em seguida, escutamos Gabriele revelar sua homossexualidade, o viés erótico conservador (fascista?) se desfaz (fig. 2). A peripécia denuncia a própria mirada ideológica do espectador, que por um momento pode ter confundido o coro fascista com uma canção de amor.



Fig. 2. Antonietta tenta beijar Gabriele. (SCOLA, 1998, 01:10:52)

Nesse sentido, Scola consegue produzir um efeito político a partir da subversão estética do melodrama: o potencial totalitário inerente à forma reificada e padronizada do cinema comercial revela-se no rompimento das expectativas do público, induzindo-o ao erro enquanto aguarda um clímax romântico. Essa quebra de expectativas, obviamente, é muito bem calculada. O branco da inocência (nos lençóis balançando ao vento), a elevação do amor *eros* a uma torre distanciada do mundo (o topo do prédio), o primeiro plano no rosto dos amantes, construído por *zooms* tensos e por campos/contracampo ágeis, são recursos melodramáticos bem acionados.

No melodrama convencional, o amor romântico aparece como redenção moral individualista diante dos infortúnios e mesquinhas da realidade social. Nele, a vida privada dos indivíduos consegue se sobrepôr às agruras do convívio público. Conforme aponta Ismail Xavier (1998, p. 85):

Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando esta parece ter perdido os seus alicerces. Prove a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos "naturais" do individual na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família.

Contudo, quando os sentimentos "naturais" são revelados em sua ideologia repressiva, a maquinaria melodramática emperra. Quando a ambiguidade e a ironia eivam as bases da forma reificada, o político pode emergir em sua potência transformadora. A sequência, por fim, ressalta a oposição temática sujeição *versus* autonomia a partir de vários elementos figurativos: a presença do vento, a possibilidade de ver o céu e a ausência de paredes indicam libertação. No entanto, é neste momento que as personagens se descobrem mais presas do que nunca às convenções sociais, aos padrões, aos preconceitos e ao controle sobre seus corpos e vidas. A câmera tensa reforça a sensação de vertigem, em alguns momentos. Pode-se despencar facilmente, caso a individualidade não se submeta às regras morais da sociedade. Arquiteta-se um verdadeiro balé entre os protagonistas, e em meio a lençóis e roupas no terraço da edificação, coloca-se em relevo uma sensibilidade marcada pela gestualidade, pela tangibilidade física.

Nem a cena de amor que protagonizam posteriormente, de volta ao apartamento, consegue alcançar a complexidade desta sequência no topo do edifício. Longe dos olhares, protegidos de certa maneira pelos tecidos que esvoaçam incessantemente, e apesar das pequenas interrupções feitas pela transmissão radiofônica, anunciando detalhadamente momentos da "Parada Militar" da visita do *Führer*, naquele instante, as personagens se despem completa e verdadeiramente em termos emocionais. Antonietta se mostra vítima das "segundas intenções" do radialista, julga o homem à sua frente como outro qualquer, mas também ri sem pudor de suas brincadeiras, dança com ele, se declara, confessa suas fraquezas e espera que seu desejo seja recíproco. Por fim, Scola consegue extrair da atmosfera melodramática a revelação do humano, frustrando as expectativas estereotipadas, ao mesmo tempo em que o humor e o estranhamento geram a possibilidade de crítica sobre as próprias crenças ideológicas do espectador.

## Considerações finais

*Una Giornata Particolare* acaba traduzindo ao espectador do filme as nuances do potencial totalitário que se escondem por detrás do discurso nacionalista que une as pessoas, imbricando não apenas pressupostos subjetivos, mas principalmente objetivos, em particular os de ordem econômica. Segundo Adorno (2003), a sobrevivência do fascismo se ancora na impotência geral que se apodera dos coletivos diante da ideia de um Estado forte que protege, capaz de prover e salvar aqueles que confiam cegamente em suas proposições. As assertivas do autor esmiúçam a necessidade de revisitar termos como *democracia*, *emancipação* e *personalidade totalitária*, pois seriam importantes para se compreender o fascismo como uma ameaça real e contemporânea, haja vista que a própria irracionalidade do modo de produção e das relações sociais fundadas na exploração econômica e no trabalho alienado, levariam inevitavelmente ao seu retorno. A propaganda fascista, “a manipulação racional do irracional” (ADORNO, 2003, p. 47), se mostra tão eficaz por eleger, na figura das personalidades totalitárias, modelos a serem seguidos, ideais de sucesso, prosperidade, virilidade e força. Para os homens, a ação violenta, máscula, subjugadora; para as mulheres, o porto seguro, a garantia de preservação dos valores morais e familiares, em sua configuração pretensamente conservadora. Nesse contexto, justifica-se o controle e a vigilância, a fim de que todos estejam “protegidos”, agindo da mesma forma. Na linguagem totalitária, há uma completa identificação entre Estado e sociedade, na medida em que os cidadãos deixam de se opor ao aparato estatal, por coerção ou convicção (FAYE, 2009). Não pode haver dissonância, as minorias são rechaçadas com violência, como se fossem uma doença ou uma ameaça ao corpo social “saudável”.

A família de Antonietta, em foco na trama do filme, representa a busca pela promoção de uma imagem que faça jus ao imaginário do “orgulho nacional”. É nítida, especialmente nas cenas iniciais da obra, a restrição econômica em que vivem, pois o condomínio se assemelha a um cortiço, há pouca comida, lençóis e roupas furadas, remendadas. Não há cama para todos. Seis filhos são criados em um espaço pequeno e, no entanto, o chefe da família crê que ostenta um cargo importante, pois é o “chefe da seção do serviço de oficiais de justiça, no Ministério da África Oriental”. Há uma exaltação eufórica do momento que vão vivenciar, presenciando tão importante encontro entre os líderes de Estado, Hitler e Mussolini. Ao final da película, Emanuele, o esposo de Antoni-

etta, reforça aos filhos a suposta grandiosidade daquele instante em suas vidas e em sua história, a honra de se ter estado presente em acontecimento de tamanha monta. Em suas palavras: “um dia fatídico, inesquecível”. O privilégio de viver concretamente uma ocasião a ser contada para futuras gerações.

Em última instância, entende-se que, em situações prolongadas de crise econômica e política, pode haver uma identificação por parte das pessoas comuns, espoliadas e violentadas em seus direitos sociais, com personalidades autoritárias como o *Duce* e o *Führer*, pois o poder “total” que eles almejam serviria como compensação pela impotência que vivenciam. O culto da violência, no fascismo, ancora-se nesta identificação entre sujeitos privados de dignidade com a demonstração de força do líder, exercida sem freios sobre os “inimigos da nação”. Para Adorno (2003, p. 37), a celebração da personalidade autoritária deriva da projeção catártica desses sujeitos impotentes e esvaziados de solidariedade, caracterizados por sua “incapacidade de reagir, comportamento convencional, conformismo, ausência de autorreflexão, enfim, ausência de aptidão à experiência”.

Na obra *Estudos sobre a Personalidade Autoritária* (2019), Adorno apresenta a persistência do fascismo (especialmente do preconceito e ódio direcionados aos judeus, mas também aos mexicanos, negros e homossexuais) em outro continente, na sociedade norte-americana pós-1945. Nesta sociedade, a indústria cultural passa a ocupar um papel determinante na organização hierárquica da sociedade, esvaziando os processos democráticos e controlando a política por meio da propaganda e dos produtos culturais reificados, veículos da ideologia dominante. Assim, o cinema clássico, por exemplo, seria uma maquinaria de ilusões, visando inculcar a mistificação ideológica necessária para o regramento da sociedade e, especialmente, a sujeição da classe trabalhadora ao sistema capitalista (cf. GEADA, 1977). Certamente, a história do cinema é marcada pela violência imperialista *hollywoodiana* e seu aparato econômico, mas a sétima arte soube também produzir e configurar movimentos de resistência à reificação cultural, como já assinalado anteriormente. No caso de *Una giornata particolare*, a resistência passa por um processo de incorporação e estranhamento, na medida em que o melodrama clássico é recuperado e desconstruído, como se buscou mostrar neste trabalho. Se o fascismo continua rondando as sociedades contemporâneas, tendo

em vista que as suas condições objetivas seguem plenamente dadas pelo sistema econômico dominante, a obra de Scola segue atual, pois carrega em sua forma e conteúdo estratégias para romper a linguagem totalitária. Ainda conforme Adorno:

Se há um aumento marcante de propaganda antidemocrática, devemos esperar que algumas pessoas a aceitem e a repitam imediatamente, que outras o façam quando parecer que “todo mundo acredita nela”, enquanto outros nunca a aceitarão. (ADORNO, 2019, p. 74).

A obra de Ettore Scola, em sua potência estético-política, destina-se aos que nunca aceitarão o “Estado Total”.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: **Educação e Emancipação**. 3. ed. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 29-50.
- ADORNO, Theodor W. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. Tradução de Virginia Helena Ferreira da Costa, Francisco Lopez Toledo Côrrea e Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BERARDI, Franco. **Asfixia**: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem. Tradução de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo**: Cinema II. Tradução de Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FAYE, Jean-Pierre. **Introdução às linguagens totalitárias**. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GEADA, Eduardo. **O imperialismo e o fascismo no cinema**. Lisboa: Moraes Editores. 1977.
- JAMESON, Fredric. **O Inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis e Maria Elisa. Cevasco. São Paulo: Ática, 1992.
- LUKÁCS, Gyorgy. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- NEGRI, Antonio. **Los libros de la autonomia obrera**. Tradução de Marta Malo de Molina Badelón e Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Autêntica, 2016.
- TRENTO, Angelo. **Fascismo Italiano**. São Paulo: Ática, 1986.
- UM DIA Muito Especial (*Una giornata particolare*). Direção: Ettore Scola. São Paulo: Versátio Home Video. 1998 [1977]. 1 DVD (110 min.), son., color. Idioma: Português/Italiano.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 8-9, 1998.

pós:

---

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

140

## NOTAS

---

1 No Brasil, o filme foi lançado com o título *Um dia muito especial*.

2 Referência mais específica à obra *As origens do totalitarismo* (2012), de Hannah Arendt, publicada pela primeira vez em 1947.

3 As informações aqui elencadas remetem à obra *Los libros de la autonomía obrera*, compilação realizada por Antonio Negri, destacando e comentando ensaios importantes de intelectuais do movimento operáista e autonomista na Itália, nas lutas políticas e sociais entre os anos 1960-1981 (cf. NEGRI, 2004).

4 Angelo Trento destaca que os cinejornais foram uma das principais ferramentas ideológicas do fascismo italiano: “o cinema não conheceu uma verdadeira fascistização, a não ser pela autocensura em alguns assuntos, mas foi, igualmente, instrumento eficaz de propaganda, através da obrigatoriedade de se projetarem nas salas, antes dos filmes, os chamados *cinejornais*” (1986, p 49).

5 *La fortuna di essere donna* (1956), *La moglie del prete* (1970), *I girasoli* (1970), *La pupa del gangster* (1975), são alguns dos filmes protagonizados pelo par de atores.

6 Segundo Faye (2009), o conceito surgiu a partir de um discurso improvisado de Mussolini em 1925, convertendo-se posteriormente em um conceito de filosofia política construído por Giovanni Gentile, na virada dos anos de 1920-1930. O Estado totalitário, então, seria definido como um modelo de sociedade em que “tudo está no Estado, e nada do humano ou do espiritual existe e, menos ainda tem valor, fora do Estado. Neste sentido, o fascismo é totalitário [*in tal senso il fascismo è totalitario*] e o Estado fascista, síntese e unidade de todo valor, interpreta, desenvolve e engrandece a vida do povo” (GENTILE, apud FAYE, 2009, p 56).