



Diálogos com

Fellini

Cássia Lopes
Paulo Henrique Alcântara

Organizadores



Diálogos com Fellini

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Cássia Lopes
Paulo Henrique Alcântara
(Organizadores)

Diálogos com Fellini

Salvador
Edufba
2020

2020, Autores.
Direitos dessa edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua
Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e Projeto Gráfico
Rodrigo Oyarzábal Schlabit

Ilustração de Capa
Túlio Carapiá

Revisão
Cristovão Mascarenhas

Normalização
Kátia de Oliveira Rodrigues

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

Diálogos com Fellini / Cássia Lopes, Paulo Henrique Alcântara (organizadores). -
Salvador : EDUFBA, 2020.
202 p.

Esta publicação foi precedida do Seminário Diálogos com Fellini, Palacete das
Artes, Salvador, BA, agosto 2019.
ISBN: 978-85-232-1992-5

1. Fellini, Federico, 1920-1993 - Crítica e interpretação. 2. Diretores e produtores
de cinema - Itália. I. Lopes, Cássia. II. Alcântara, Paulo Henrique.

CDD - 791.4309450

Elaborada por Evandro Ramos dos Santos CRB-5/1205

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – Campus de Ondina
40170-115 – Salvador – Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164
www.edufba.ufba.br / edufba@ufba.br

Ainda acho que se houver um pouco mais de silêncio, se todos fizermos um pouco de silêncio, talvez possamos entender algo.
(*A Voz da Lua*, 1990)

Sumário

- 9 **APRESENTAÇÃO**
- 17 **O FILME *LA STRADA* DE FEDERICO FELLINI: DO
NEORREALISMO AO “REALISMO VISIONÁRIO”**
Antonella Rita Roscilli
- 35 **O QUE RESTA DE CABÍRIA?**
Cássia Costa Lopes
- 51 **FELLINI E O NEORREALISMO**
Euclides Santos Mendes
- 73 **CASANOVA E A FANTASIA ARTIFICIAL**
Gil Vicente Tavares
- 91 ***ROMA DE FELLINI: PALIMPSESTOS, VEREDAS E DESVIOS***
João Sanches
- 107 **A MORTE DO PALHAÇO: *OS PALHAÇOS,*
DE FEDERICO FELLINI**
Mario Fernando Bolognesi
- 123 ***AMARCORD: MÁGICAS LEMBRANÇAS DE
UM GRANDE MENTIROSO***
Mauro Porru

- 141 **MULTITONALIDADES COMO PRINCÍPIO CRIADOR EM
*A DOCE VIDA***
Midian Angélica Monteiro Garcia
- 153 **GUIDO E AS IMAGENS DELIRANTES: MEMÓRIAS,
SONHOS E CRIAÇÃO EM *OITO E MEIO***
Paulo Henrique Alcântara
- 167 ***A ESTRADA DA VIDA: INOCÊNCIA, BRUTALIDADE,
MELANCOLIA***
Raimundo Matos de Leão
- 181 **O QUE PODE A MÚSICA? ARTE E TRABALHO EM
*ENSAIO DE ORQUESTRA***
Sandro Ornellas
- 197 **SOBRE OS AUTORES**

Apresentação

Certa vez, o escritor Ítalo Calvino declarou que Federico Fellini possuía “a devoção artesã ao ofício, sem a qual nenhuma ideia pode virar uma obra de arte”. Um dos nomes mais representativos do cinema mundial, o cineasta saiu de Rimini, cidade no interior da Itália, para deixar sua marca devotada e singular em filmes lembrados por cenas e personagens impregnados no imaginário dos cinéfilos, como a Cabíria de *Noites de Cabíria* (1957) e o Marcello de *A Doce Vida* (1960). Além de um diretor importante, Fellini tornou-se um adjetivo. O termo “felliniano” se impôs a partir de uma filmografia composta por personagens que saltaram dos seus desenhos, dos seus sonhos e ganharam contornos únicos na tela.

Nascido em 1920, o menino Federico fugiu do internato aos sete anos de idade para se juntar ao circo, expressão artística que continuaria presente em toda sua carreira. Na adolescência, elaborou os primeiros desenhos e as primeiras caricaturas. Após uma incursão no rádio, iniciou sua trajetória no cinema como roteirista, tendo participado da criação do roteiro de *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, de quem foi assistente de direção em *Paisà* (1946).

Seus primeiros filmes filiam-se à corrente neorrealista, depois rompem com a narrativa linear, tornando-se mais introspectivos e reveladores de imagens exuberantes e poéticas. Desde o primeiro trabalho, *Mulheres e Luzes* (1950), cuja direção dividiu com Alberto Lattuada, até os últimos, Fellini esteve próximo da mágica e do sonho, a transbordar da tela e produzir cenas que, geradas nos lendários estúdios Cinecittà, em Roma, ficaram eternizadas na memória do cinema do século XX.

Na década de 1950, sua produção foi alavancada de forma intensa. *A estrada da vida* (1954) e *Noites de Cabíria* (1957) estão entre os lançamentos iniciais, premiados em festivais internacionais e protagonizados pela atriz Giulietta Masina, sua esposa e atriz símbolo. Na fértil década de 1960, o diretor apresentou dois trabalhos que se tornaram referências na história do cinema: *A Doce Vida* (1960) e *Oito e Meio* (1963), filmes icônicos protagonizados pelo ator mais querido por Fellini: Marcello Mastroianni.

Contemporâneo de outros nomes importantes do cinema italiano, como Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Ettore Scola, Fellini imprimiu sua assinatura toda particular, fixada em personagens que revelam facetas extravagantes e melancólicas, a nos despertar riso e fascínio. Cinema feito de encantamento, fantasias, memórias e metalinguagem.

Fellini estava consagrado no mundo do cinema no final da década de 1960, com seu estilo inconfundível e as marcas de sua poética fixadas no público, os quais o credenciaram a selar o prestígio do seu nome em seus títulos, como vemos em: *Fellini Satyricon* (1969) e *O Casanova de Fellini* (1976). A década de 1970 também marcou o lançamento de um dos filmes mais reveladores quando se pensa na obra do diretor: *Amarcord* (1973). A década seguinte nos trouxe os exuberantes *A cidade das mulheres* (1980) e *E la nave va* (1983), seguidos do melancólico *Ginger e Fred* (1986), antes de se despedir do cinema com *A voz da lua* (1990) e da vida em 1994.

O livro *Diálogos com Fellini* reúne 11 artigos que refletem sobre alguns desses filmes, expressões da rica trajetória do criador. A publicação foi precedida de um seminário de mesmo nome, realizado em agosto de 2019, no Palacete das Artes, em Salvador, organizado pelos professores Cássia Lopes e Paulo Henrique Alcântara, docentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Durante dois dias, o encontro reuniu professores em torno de reflexões a partir da obra de Fellini. Retomando o clima clássico do Cine Clube, foram exibidos *Noites de Cabíria* e *Oito e Meio*. Após as sessões, o público ouviu as leituras acerca desses dois exemplares

do universo felliniano, bem como de outros dois títulos: *Ensaio de Orquestra* e *Os Palhaços*. Assim como os professores presentes no seminário, outros pesquisadores convocados se voltaram para a tela e, a partir dela, produziram seus textos, numa mirada diversa sobre o cinema de Fellini e o que ele pode evocar.

A presente publicação reflete o olhar do grupo de pesquisa Dramatis direcionado para a poética felliniana, de onde se captura a força das imagens, das histórias e dos signos impressos na tela. Desde que foi rompido o elo exclusivo entre o drama e o palco, meios como o rádio, o cinema e a televisão, entre outros, foram tomados pela força da dramaturgia. Múltiplas molduras, diferentes formatos passaram a ampliar as vozes do dramático, reverberadas nessas outras linguagens, a multiplicar tramas e personagens.

O leitor encontrará, neste livro, o artigo de Antonella Rita Roscilli, “O filme *La Strada* de Federico Fellini: do Neorrealismo ao ‘Realismo visionário’”, no qual a autora observa como o cineasta, a partir do filme *La Strada* (*A estrada da vida*), entrelaça a dimensão poética ao modo de representação realista. Em seu ensaio “O que resta de Cabíria?”, Cássia Lopes segue os passos da personagem-título de *As Noites de Cabíria*, acompanhando-a em suas travessias, na sucessão de enganos e de descertos amorosos. Depois de todas as perdas da personagem, reflete-se sobre “o resto” e o “apesar de tudo”, como categorias estéticas e filosóficas, sugeridas por Fellini, em seu filme. A proposta de Euclides Santos Mendes aponta seu interesse em “Fellini e o Neorrealismo” para a investigação da relação do diretor com o neorrealismo italiano, que está na base da sua formação.

Gil Vicente Tavares elegeu *O Casanova de Fellini* para refletir sobre como o diretor mirou na lendária figura do título para recriá-lo em seu filme. É o que lemos em “Casanova e a fantasia artificial”. Em “Roma de Fellini: palimpsestos, veredas e desvios”, João Sanches investiga as estratégias dramaturgias presentes no filme *Roma*, reconhecendo a ousadia e a liberdade com que a dramaturgia foi concebida. Com *A morte do palhaço: Os Palhaços de Federico Fellini*, Mario Fernando Bolognesi voltou sua atenção para o filme *Os Palhaços*, convidando o leitor a adentrar

o universo do circo, uma referência fundamental para se entender a obra felliniana.

O filme *Amarcord* é o tema do texto de Mauro Porru: “*Amarcord*: mágicas lembranças de um grande mentiroso”. Nesse ensaio, o autor oferece várias possibilidades de análise dessa película feita de encantamento, poesia, humor, memória e invenção. Para somar à policromia felliniana, Midian Angélica Monteiro Garcia comparece com o texto “Multitonalidades como princípio criador em *A Doce Vida*”, no qual examina as diversas camadas de sentidos que a câmera de Fellini captura. Em “Guido e as imagens delirantes: memórias, sonhos e criação em *Oito e Meio*”, Paulo Henrique Alcântara enquadra o cineasta Guido Anselmi, protagonista de *Oito e Meio*, e o traz para o centro de seu artigo, enfocando as influências absorvidas pelo personagem ao criar um novo filme.

Raimundo Matos de Leão assina “*A Estrada da Vida*: inocência, brutalidade, melancolia” e encontra, no referido filme, diversos elementos para tratar da complexa dinâmica das relações entre os personagens, imersos numa gama de situações e sentimentos. Já Sandro Ornellas foi ao encontro de *Ensaio de Orquestra* e, a partir dele, aborda sobre arte, sociedade e o mundo do trabalho, o que resulta no ensaio “O que pode a música? Arte e trabalho em *Ensaio de Orquestra*”.

Entre as formas de arte, talvez o cinema seja aquela a afirmar mais seus encontros com outras linguagens artísticas: a fotografia, a música, a dramaturgia, a tecnologia da iluminação, dos figurinos; enfim, muitos aparatos para produzir os efeitos desejados pelos cineastas e por sua equipe. Dessa maneira, conhece-se a importância de uma arte não só pela riqueza de seus materiais e de temas suscitados em suas escolhas, mas pelo engenho artístico capaz de afetar seus leitores e espectadores no decorrer dos anos. O cinema de Federico Fellini torna-se inesquecível e atual pela maneira singular como constrói suas narrativas, seus personagens, as tomadas de cena e sua leitura da sociedade, da vida que se ergue em cada gesto humano. Não será exagero dizer que o labor felliniano, na história do cinema, é marcante para todos da sua geração e abriu caminhos para o futuro da arte cinematográfica, oferecendo

caudaloso objeto para análise. Em face da importância desse cineasta, que completa 100 anos de nascimento em 2020, nascem as reflexões dessa coletânea que estreita ainda mais o diálogo entre o grupo de pesquisa Dramatis e o cinema, numa homenagem ao diretor italiano por meio dos ensaios aqui apresentados.

Cássia Lopes e Paulo Henrique Alcântara

O filme *La strada* de Federico Fellini: do neorealismo ao “realismo visionário”

Antonella Rita Roscilli

Federico Fellini é um dos maiores diretores italianos da história do cinema mundial e, a partir da década de 1950, percorreu a segunda metade do século XX com filmes de sucesso e reconhecimentos nacionais e internacionais. GANHOU espectadores e admiradores no mundo inteiro, graças à sua criatividade e idéias que expressou através da câmera, desenvolvendo um estilo original que sempre foi objeto de controvérsias entre pesquisadores e críticos de cinema. Um dos motivos dessas controvérsias pode ser encontrado na tentativa de enquadrar o cinema de Fellini em esquemas ou movimentos preestabelecidos. Tendo em consideração elementos do contexto cultural social e histórico, relevantes para a análise, buscaremos compreender a formação do estilo “felliniano”. Buscaremos compreender como, desde o seu pertencimento ao neorealismo cinematográfico italiano, Fellini chegou a desenvolver no filme *La strada*, objeto da nossa análise, uma estética, que, conforme muitos críticos, estaria apoiada em elementos, reais e imaginados, críticos e humorísticos, autobiográficos e históricos.

Saindo da segunda Guerra Mundial, de que fora palco entre setembro de 1943 e abril de 1945, no final da década de 1940, a Itália passava por rápidas mudanças sociais e iniciou sua recuperação frente ao projeto de reconstrução. O país precisava partir da realidade, reconhecer seu povo, o ser humano, para redefinir os símbolos de identidade da nação, e encontrar assim a força de se olhar no espelho, para levantar a cabeça depois de tanto sofrimento, perdas e ruínas, mas também de orgulho, devido aos esforços da luta da resistência que a população

manifestou durante o longo conflito. Foi dessa forma que o neorealismo italiano se constituiu como um movimento cultural, cujas maiores expressões ocorreram na literatura e no cinema. Portanto, a indústria cinematográfica entrou para o plano de reconstrução de um país que se configurou como cenografia, tendo os indivíduos como protagonistas de suas próprias vidas. Um dos principais teóricos e personagens-chave do neorealismo foi Cesare Zavattini, roteirista, jornalista, comediógrafo, escritor, poeta e pintor italiano, que já em 1940 publicou uma espécie de manifesto teórico na revista *Cinema*. A concepção do neorealismo italiano encontra a razão de sua existência principalmente na teoria “zavattiniana” do “Pedinamento”, que consistia na gravação do cotidiano seguindo personagens do povo, escolhidos para mostrar casos que possam ser aulas de vida e exemplo de valores. É assim que a câmera se volta ao serviço do real, filmando a realidade, e, com isso, os eventos diários se transformam em história.

Ao contrário do cinema tradicional de ficção, o neorealismo busca representar a realidade social e econômica numa peça de ficção, aproximando-se, até certo ponto, em algumas cenas, das características do filme documentário. Entre os maiores expoentes do neorealismo italiano estiveram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis e Luchino Visconti, todos fortemente influenciados pelos filmes da escola do realismo poético francês, mas que depois inventaram uma poética fortemente italiana. O marco inicial do movimento foi o lançamento do filme de Roberto Rossellini, *Roma, città aperta* (1945). No roteiro desse filme, em Cinecittà, colaborou também um jovem italiano de 24 anos chamado Federico Fellini. Foi nessa época que Fellini passou definitivamente do jornalismo para o cinema, como roteirista, depois de ter se mudado de sua cidade natal, e ter já colaborado em Roma com o teatro de revista, tornando-se amigo do ator Aldo Fabrizi, e escrevendo para ele diálogos e piadas, em colaboração com Piero Tellini, para os filmes *Campo de Fiori*, *Avanti c'è posto* e *L'ultima carrozzella*. Nascido em Rimini, em 20 de janeiro de 1920, Fellini era um menino inteligente e imaginativo, inquieto e amante de quadrinhos e romances de Emilio Salgari. Ainda muito jovem, decidiu ganhar a vida sozinho e, depois de

colaborar como caricaturista e cartunista para alguns jornais, em 1939, mudou-se para Roma. Aqui ele entrou em contato com outros humoristas e designers, incluindo Ruggero Maccari e Marcello Marchesi, escreveu pequenas histórias e desenhou vinhetas para o semanário satírico "Marc'Aurelio". Mas realmente, na capital italiana, sua atividade artística deu um novo passo em 1941, quando começou a colaborar com o rádio público Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR) em que, por dois anos, foi autor radiofônico de cerca 90 obras entre comédias, programas e dramas. Alguns de seus dramas foram interpretados por Giulietta Masina, jovem atriz italiana com quem ele se casou em 1943, e que se tornaria sua companheira para toda a vida, e inspiração para muitos de seus filmes, como *La strada*, *Il bidone*, *Le notti di Cabiria*, *Giulietta degli spiriti*, *Ginger e Fred*. Em pouco tempo, o cinema tornou-se sua profissão, sua paixão, sua vocação artística. Muitos anos depois durante uma entrevista Fellini dirá:

O cinema é uma imagem e a imagem é desenvolvida usando a luz, porque é a luz que cria a imagem. Nesse sentido, acho que o cinema realmente tem uma conexão próxima com a pintura e, portanto, também com a luz. [...] Ainda me lembro da primeira vez que cheguei, de bonde, de um pequeno bonde saindo da estação de trem, deixando a cidade para trás e atravessando quilômetros e quilômetros de campo entre as ruínas de um aqueduto romano. Eventualmente, esse tipo de construção parecia que realmente se parecia com um hospital ou uma cidade universitária e, em vez disso, tinha aquele nome mágico: Cinecittà. (GILI, 2014, tradução nossa)

Começou assim um percurso artístico com um estilo que se desenvolveu agregando muitos elementos, que irão influenciar a sua própria visão de mundo. Fellini foi membro ativo do grupo de neorealistas italianos que inaugurou a nova estética cinematográfica italiana e certamente foi influenciado pela perspectiva estética do neorealismo. Seu terceiro filme, o que irá lhe oferecer um sucesso internacional será

La strada – que no Brasil saiu também com título *A Estrada da vida* –, com que ele dará também uma contribuição muito grande ao cinema italiano. A história do filme é tão picaresca quanto o enredo. Quando Luigi Rovere, produtor de Fellini para o filme *Lo sceicco bianco* (1952), leu o roteiro de *La strada*, começou a chorar. Fellini perguntou: “Você gostou?” e Rovere respondeu: “Um filme como este não fará ganhar um centavo. Não é cinema. É literatura.” (LA STRADA..., 2014) Fellini, então, contatou o produtor Lorenzo Pegoraro que se disponibilizou, mas não concordou com o fato que Giulietta Masina fosse a protagonista do filme. Portanto, Fellini deixou o projeto de lado, filmou *I Vitelloni* (1953), que foi um sucesso comercial.

Depois, finalmente, conseguiu o financiamento para *La strada*, através dos produtores Carlo Ponti e Dino De Laurentis. Este último queria lançar sua esposa, a bela atriz Silvana Mangano, mas o ator Anthony Quinn – que estava trabalhando com Giulietta Masina em *Mulheres Proibidas* – se apaixonou pelo roteiro e escolheu ela como sua parceira. As filmagens começaram em outubro de 1953, pararam várias vezes, e foram concluídas em maio de 1954. O filme foi lançado em 22 de setembro de 1954, com um elenco composto por Giulietta Masina, Anthony Queen, Richard Basehart, Aldo Silvani, Lidia Venturini, Marcella Rovere. Fotografia de Otello Martelli e produção de Carlo Ponti e Dino De Laurentis. Tullio Pinelli e Ennio Flaiano colaboram no roteiro, mas o tema principal pertence ao diretor, e é sublimado pela música nostálgica da trilha sonora de Nino Rota, grande músico e compositor entre os mais amados na história do cinema italiano.

Precisa-se destacar que com esse filme começou-se uma parceria artística que consagrou também um laço essencial de amizade e cumplicidade entre Rota e Fellini. A melodia do trompete de Gelsomina, aliás Giulietta Masina, com seu olhar limpo e sonhador, marcaria para sempre a história do cinema italiano e mundial. *La strada* marcou o sucesso de Federico Fellini como diretor, conseguindo, entre outros, prestigiosos prêmios, como: o Leone d’Argento, em Veneza; o Nastro d’Argento, em 1955, para melhor filme; National Board of Review Awards, em 1956, como melhor filme estrangeiro; New York Film Critics Awards, em

1956, como melhor filme estrangeiro; o Prêmio Bodil, em 1956, como melhor filme europeu. Mas, sobretudo, em 1957, recebeu o Oscar de melhor filme estrangeiro, na décima edição, na qual essa categoria de prêmio foi estabelecida. O filme foi mais tarde selecionado dentre os 100 filmes italianos a serem salvos. Os protagonistas Anthony Quinn e Giulietta Masina interpretam um dos filmes mais ternos e poéticos do cineasta italiano, caracterizando de forma sublime os personagens interpretados.

Giulietta Masina é a doce e ingênua Gelsomina que um dia, devido à grande pobreza da família, é vendida por sua mãe a um cigano chamado Zampanò (Anthony Quinn) em troca de 10 mil liras. O homem é um artista ambulante que, nas praças de pequenas cidades e vilarejos do interior da Itália, entretém o público mostrando sua força, capaz de quebrar as correntes, ou apresentando breves espetáculos cômicos. Gelsomina vira a gentil e apaixonada assistente dele, mas o homem, bruto e grosseiro, a trata como um animal, chicoteando-a quando ela não pronuncia bem seu nome, e dando ordens secas, ensinando como tocar um tambor e anunciá-lo para a platéia. Gelsomina tenta mudar Zampanò, mas não consegue, pois a natureza dele é a do homem de rua violento, que fica bêbado e frequenta prostitutas. Faz parte também de um circo itinerante onde trabalha o Matto (Richard Basehart), um acrobata de circo, um bizarro equilibrista que fala com um sotaque da Toscana, que leva, às vezes, um par de asas de papel, e provoca Zampanò. Brinca e tira sarro de todos, mesmo que o alvo favorito continue sempre sendo Zampanò. Será graças ao Matto (Louco) que Gelsomina descobrirá a importância de existir. Apesar que muitos outros tentassem mostrar como era dolorida sua vida com Zampanò, ela descobre a importância de ficar ao lado dele: afinal, se não for ela, quem ficaria ao lado daquele homem bêbado, truculento e impassível? Gelsomina está convencida de que Zampanò poderia amá-la um pouco, mesmo que ele pareça incapaz de sentir, ou talvez não possa expressá-lo. Em sua tentativa de redenção de Zampanò, começa a sentir um sentimento em relação ao artista andarilho, até que ele, com ciúme e enraivado, acidentalmente matará o Matto.

Essa morte levará Gelsomina à loucura, pois a sua ingenuidade não resistirá à dura realidade de ter assistido ao homicídio. Por isso, Zampanò, pouco tempo depois, preocupado, abandonará Gelsomina ao longo de uma estrada, deixando-lhe dois cobertores e o trompete. Ele continuará sua vida de andarilho juntando-se a um outro circo, até que um dia, voltando na aldeia onde abandonou Gelsomina, descobre por acaso que Gelsomina morreu. Ficarà sem palavras. Será lá, na beira do mar, à noite, que Zampanò, pela primeira vez, se entregará ao pranto, a um grito libertador na areia. O homem bruto vai explodir em lágrimas entendendo que perdeu a única pessoa importante da sua vida. A câmera emoldura um rosto cheio de lágrimas e as mãos que se empurram na praia para apertar grãos de areia que escorregam entre os dedos. O final é dramático e comovente, mas acima de tudo, mergulha em uma poesia profunda que representa, na minha opinião, um dos elementos mais belos do estilo felliniano.

Finalmente, o que podemos encontrar nessa obra prima de Fellini? Realismo, sonho, metáfora, imaginação, fabula, conto? Em 1954, críticas e resenhas sobre o filme foram publicadas em muitas revistas especializadas italianas, como *Bianco e Nero*, *Cinema Nuovo*, *Rivista del Cinematografo*. Algumas resenhas elogiavam o jovem diretor, outras nem sempre eram positivas, pois acusavam Fellini de fazer cinema utilizando uma poética patética, outras ainda o acusavam de irracionalismo. Por exemplo, o professor e crítico cinematográfico Guido Aristarco (1954, p. 210, tradução nossa) escreveu:

O fenômeno de Fellini deve ser reconectado com todo um modo de conceber e compreender a arte, de assumir para ela e para a vida uma atitude semelhante à da nossa literatura pré-guerra, e também, em parte e de certa forma, à da arte contemporânea. Nesse sentido, Fellini aparece como um diretor anacrônico, enredado como ele está em problemas e dimensões humanas em grande parte ultrapassadas.¹

1 “Il fenomeno Fellini va ricollegato con tutto un modo di concepire e intendere l’arte, di assumere verso di essa e la vita un atteggiamento simile a quello della nostra

E ainda, em 7 de outubro de 1954, em *Il Tempo*, um dos maiores jornais italianos, o roteirista e crítico cinematográfico Vittorio Bonicelli (1954 apud FAVA; VIGANO, 1995, p. 74-75, tradução nossa) escreveu: "Acho injusto dizer que Fellini construiu um filme que escapa da realidade. Poderíamos discutir sobre a natureza do homem de Fellini, sua inclinação muito real para uma criatura excepcionalmente 'inocente' no sentido dostojewskiano".²

Na realidade, o enredo do filme é muito original e, analisando os personagens, podemos descobrir densas metáforas e os símbolos que eles encarnam. Gelsomina é sim uma menina ingênua, desesperada e, às vezes, muito triste, mas ao mesmo tempo ela é sonhadora e cheia de luz, logo que se apresente uma situação positiva no dia a dia. Gelsomina é em si o símbolo da esperança, da paciência e da bondade, ela é desesperadamente e felizmente ligada ao sentimento e à vida. Uma jovem pobre, mas corajosa e, mesmo que submissa a Zampanò, trabalha para ajudar a mãe, para mandar dinheiro à família. Quando o dia termina bem e ela recebe um prato de comida, seu olhar se ilumina. Esse pouco lhe basta para estar bem, para deixar de lado o sofrimento e abraçar o sorriso. Mas a essência de todo o filme, e um dos momentos mais altos, talvez esteja nas palavras com as quais a consola o Matto. Acontece um dia em que ela se sente inútil e seus olhos assustados encontram o esperto e divertido olhar do Matto que assim diz:

Você não vai acreditar, mas tudo o que há neste mundo é útil. Pegue essa pedrinha, por exemplo. Também serve para alguma coisa. E para que serve? É Deus que sabe tudo: quando você

letteratura d'anteguerra, e anche in parte e per molti versi, di quella contemporanea. In questo senso Fellini appare come un regista anacronistico, irretito com'è in problemi e dimensioni umane largamente superate." (ARISTARCO, 1954, p. 210)

- 2 "Penso sia ingiusto dire che Fellini ha costruito un film di evasione dalla realtà. Si potrà se mai discutere la natura dell'uomo Fellini, quella sua ben reale inclinazione alla creatura eccezionalmente 'innocente', nel senso dostojewskiano". (BONICELLI, 1954 apud FAVA; VIGANO, 1995, p. 74-75)

nasce, quando você morre. E quem sabe? Não, eu não sei para que serve esta pedrinha, mas para algo deve servir. Porque se fosse inútil, então tudo é inútil: até as estrelas. E você também serve para alguma coisa, cabeça de alcachofra. (LA STRADA, 1954, tradução nossa)

A fantasia de Gelsomina encontra a loucura do Matto que a empurra a não deixar Zampanò, porque sob sua casca áspera poderia bater um coração capaz de sentimentos. “Talvez ele te ame. E então se você não ficar com ele quem é vai ficar? Tudo o que existe neste mundo tem significado e é para algo [...]” dirá o Matto. O amor empurra Gelsomina a resistir, quase como se fosse uma missão de vida. Por outro lado, Zampanò é uma rocha, de uma força física e sentimental ao mesmo tempo, mas não sabe lidar com o que sente por Gelsomina, preso na sua própria ignorância e grosseria. Somente diante da morte de Gelsomina, Zampanò entenderá o significado que teve aquela menina “cabeça de alcachofre” para ele: é naquele momento que o ser bruto se conscientizará e se transformará em ser humano. Um elemento interessante e simbólico é a cena inicial como também aquela final, pois o filme abre-se com a cena do mar de dia, quando Gelsomina está ainda livre antes de ser vendida, e se conclui com o mar de noite, quando Gelsomina já morreu voltando a ser livre. Essas águas simbólicas marcam dois momentos essenciais do filme e parecem constituir o movimento do tempo da vida, desde o surgir do sol até o por do sol.

Mas Fellini parte do neorealismo, e o filme *La strada* contém muitos elementos da realidade. A história nos oferece imagens de uma Itália recém-saída da guerra com suas cidadezinhas do interior, edifícios modestos, pessoas simples, onde a soberba fotografia nos aproxima de lugares secos, parados, onde até a natureza parece ser imóvel. Fellini descreve a Itália pobre, cruel e precária dos anos 1950. O filme é construído tendo o pano de fundo da periferia romana, da orla de Ostia, da praia, mas também da neve dos montes Appennini, e de duas cidades do interior da região Lazio: Civita di Bagnoregio e Bagnoregio. Tudo parte de uma realidade pobre, de lugares periféricos onde a estrada vira

a "grande madre", onde tudo anda e se modifica, sendo testemunho e fator de transformação; lugares periféricos onde moram personagens andarilhos e periféricos que no filme se tornam centrais, protagonistas. Gelsomina, vendida pela própria mãe, nos remete a uma problemática grave, presente na península itálica já antes da unificação do país em 1861, ou seja, a venda de crianças por parte de pais que não podiam dar um futuro para os filhos. Precisavam sustentar outros filhos pequenos, precisavam comer, então vender os filhos era a única solução, diante de políticas públicas inexistentes. Vendiam seus filhos para circos, para ambulantes, tocadores e artistas de rua, emigrantes que viajavam e propunham seus espetáculos de rua até nas praças da Inglaterra e da França. Muitas vezes, as crianças eram perseguidas e exploradas até morrer. Esse problema, depois do fim da II Guerra Mundial, ainda existia em alguns vilarejos. Mas é a partir daqui, desse começo realista quase gritante e que nos convoca para refletir, que Fellini começa seu voo. Ele voa para outra dimensão, parece estar dizendo que o renascimento, a reconstrução, não podem senão partir da recuperação da possibilidade da maravilha, diante da importância de toda pedrinha, do companheirismo, do amor gratuito, de um desejo de sorriso que seja superior a qualquer tipo de ódio.

Não é por acaso que o filme foi filmado em parte no famoso Circo Saltanò, com atores e pessoas desse circo, tanto que Fellini mudou o nome de Anthony Quinn de Saltanò para Zampanò, misturando-o com o Zamperla – sobrenome de outra famosa família circense. E nesse circo, símbolo da vida humana, assistimos a uma belíssima lembrança do circo antigo, representada pelo número de Gelsomina com o trompete em companhia do Matto. Vale destacar que é nesse filme que Fellini coloca em cena, pela primeira vez, a figura do palhaço, que tanto utilizaria durante toda a década. Gelsomina acaba virando uma palhaça, com traços propositalmente inspirados na figura do personagem criado por Charles Chaplin, desde o chapéu coco, à calça e o casaco largo, até os sapatos maiores que os pés. Precisa lembrar aqui que o palhaço é também um personagem ancestral e encontra o seu lugar na mitologia de todo povo, reivindicando a descendência daquele "Briccone divino", uma

espécie de “Trickster”, um “Patife divino” que, conforme os antropólogos Radin e Jung e Kerényi, pertence às mais antigas formas de expressão da humanidade. Ele não faz distinção entre o bem e o mal, e suas ações irregulares são marcadas pela risada e pela ironia. Não é difícil, portanto, traçar uma certa afinidade com o bufão medieval e o palhaço moderno. Ele era frequentemente anão ou deformado, um louco ou um demente, era uma pessoa à margem da sociedade, porque não pertencia a nenhuma das classes da época: camponeses, padres, monges, guerreiros. E precisamente por essa razão ele estava livre para se vestir, e dizer o que queria, atraindo a ira dos teólogos, por falar de sexo sem tabus, e porque a risada parecia distanciar os seres humanos da busca de Deus. Lembre-se, por exemplo, a obra *O nome da rosa*, de Umberto Eco, na qual a história gira em torno de um monge beneditino que queria esconder um manuscrito, do livro *Poética* de Aristóteles, dedicado à comédia. Era um manuscrito perigoso porque teria legitimado a risada. No entanto, já naquela época, havia um religioso que decididamente se opunha a tudo isso: São Francisco de Assis. Ele se autoproclamou “o brincalhão de Deus” (FRUGONI, 2014, p. 1-35, tradução nossa), precisamente, para enfatizar sua vontade de renunciar a valores mundanos, para poder desfrutar de uma alegria completa e leve, e com isso agradecer e ajudar aos outros.

“A risada é uma das formas mais importantes usadas para expressar a verdade sobre o mundo, sobre a história, sobre o homem: é um ponto de vista particular e universal. Somente através da risada é permitido acessar aspectos extremamente importantes da realidade”. (BACHTIN, 1995, p. 157, tradução nossa) O que seria o Matto senão uma espécie de *trikster*, um brincalhão de asas de papel, que inspira Gelsomina e dá para ela aulas de sabedoria? Além disso, os elementos que compõem essa personagem – o discurso sobre a pedrinha, o trabalho de equilibrista, sua veia estranha e divertida, acima de tudo a sua morte inocente naquela grama sob o céu – são todos matéria de poesia. Nisso tudo há poesia, é uma poética profunda e simples, que transporta Gelsomina no sorriso da vida, assim como em outros momentos, quando, por exemplo, brinca encontrando com as crianças, ou toca o trompete, ou quando janta com Zampanò. O efeito poético em Fellini é também

muito frequente na fotogenia dos planos, o que o leva a produzir cenas inesquecíveis. Sobretudo, Gelsomina e o Matto são imagens carregadas de uma intensa força poética que provém também do gesto, do movimento. O silêncio da personagem Gelsomina exige que o corpo expresse o que as palavras não podem dizer: temos, assim, olhares, movimentos, sacudir de ombros, maneira de andar. Conforme Maria Esther Maciel (2004, p. 71) o poético se manifestaria, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo um fato em seus elementos fotogênicos, se libertaria da lógica da sequencialidade do relato e, através dos recursos técnicos de que se constitui, revelaria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento. Essa é a magia e o encanto do cinema de Fellini

onde é o lado de fora que invade a tela, a escuridão da sala que se transforma no cone de luz. [...] O filme de Fellini é um cinema invertido, uma máquina de projeção que engole o público e um ponto que está de costas para o set [...] O cinema de distância que nutriu nossa juventude está de cabeça para baixo no cinema de absoluta proximidade. [...] O filme de que tivemos a ilusão de ser apenas espectador é a história da nossa vida. (CALVINO, 1974, p. xxi, tradução nossa)³

Dessa forma, Federico Fellini, no seu discurso cinematográfico, articula a poesia ao modo de representação realista, mas o grande marco transformador é o elemento poético. Essa consciência tira o filme da contingência histórica do período do pós-guerra, tornando-o uma verdadeira metáfora da vida humana e da redenção. Assim como acontece em *Zampanò*, homem bruto, frio, que somente quando acorda e

3 "dove è il fuori che invade lo schermo, il buio della sala che si rovescia nel cono di luce. [...] Il film di Fellini è cinema rovesciato, macchina da proiezione che ingoia la platea e macchia da presa che volta le spalle al set [...] Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. [...] Il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita". (CALVINO, 1974, p. xxi)

se dá conta da importância que tinha Gelsomina, chora, diante desse mar-vida já escuro. Dar valor às pessoas quando elas estão em vida, isso parece nos ensinar o pranto de Zampanò, dar valor aos sentimentos e ao sentido humano. O ser bruto, violento, reencontra seu sentido humano somente através do pranto libertador diante de uma perda. Quase a querer afirmar que, no circo da vida, os sentimentos são os únicos que valem. Assim, podemos afirmar que as personagens são simbólicas: Gelsomina encarna a ternura, a ingenuidade, o sentimento de amor; o Matto é a loucura que se transforma em sabedoria; Zampanò é a força bruta, a violência, a bestialidade que, através do sentimento de amor, pode se resgatar. Esse de Federico Fellini virou o filme preferido do Papa Francisco que, em 2016, durante uma audiência com alguns circenses, participantes do Giubileo dello Spettacolo Viaggiante, os definiu “artesãos da beleza” e, na conclusão de seu discurso, lembrou do filme *La strada* sublinhando a ternura do caráter de Gelsomina que, com sua simplicidade, consegue derreter o coração do áspero Zampanò:

Pensei naquela menina que, com sua humildade, seu trabalho de beleza itinerante, conseguiu abrandar o coração duro de um homem que havia esquecido de chorar. E ela não sabia, mas semeou! Semeiem esta semente: sementes que fazem tanto bem a tantas pessoas que vocês, talvez, nunca saberão [...]. (PERAZZOLO, 2016, tradução nossa)

La strada é uma aventura espiritual, é um filme que “lida com o sagrado, com aquela necessidade primitiva e específica do homem que nos leva a ir além. Parece que Federico Fellini sabia perfeitamente que esse instinto está na origem das religiões e da arte”, escreveu Dominique Aubier (1955, p. 4) em *Cahiers du Cinéma*, a mais prestigiada revista francesa de cinema. *La strada* se constitui como um ponto de virada que define as características essenciais da inteira poética de Fellini, e que poderíamos, portanto, chamar de “realismo visionário”, pois trata-se de uma profunda reflexão filosófica sobre a condição humana. No filme, a lírica felliniana segue um percurso que, partindo do

humanismo neorrealista, passando pela abordagem do desejo e do sonho, chega a construir uma própria maneira de representação que discute as relações de poder, os valores éticos, morais e ideológicos, mas tudo através de uma perspectiva e um olhar poéticos. Talvez *La strada* seja, nesse sentido, a obra mais completa do mundo criativo de Federico Fellini, tanto que, mesmo sendo dos anos 1950, esse filme continua de uma atualidade surpreendente, mostrando valores que atravessam qualquer tipo de cultura e fronteira.

REFERÊNCIAS

- ARISTARCO, G. *Sciolti dal giuramento: il dibattito critico ideologico sul cinema degli anni cinquanta*. Bari: Edizioni Dedalo, 1981.
- ARISTARCO, G. *La strada*. *Cinema Nuovo*, Bari, ano III, n. 46, p. 200-220, 10 nov. 1954.
- AUBIER, D. Mythologie de la strada. *Cahiers du Cinéma*, France, n. 49, p. 3-9, juil. 1955.
- BACHTIN, M. M. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Turim: Einaudi, 1995.
- BARONCIA, S. *Il Papa e la strada felliniana da seguire*. [S. l.], 25 giugno 2016. Disponível em: <http://www.korazym.org/25030/il-papa-e-la-strada-felliniana-da-seguire/>. Acesso em: 5 ago. 2019.
- BOSI, A. Imagem-discurso. In: BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 13-36.
- BRUNETTA, G. P. *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Laterza, 2000.
- BRUNETTA, G. P. (org.). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.
- CALVINO, I. *Autobiografia di uno spettatore*. In: FELLINI, F. *Quattro film: I vitelloni, La dolce vita, 8 1/2, Giulietta degli spiriti*. Turim : Einaudi, 1974. p. vii-xxii.
- FAVA, C. G.; VIGANO, A. *I films di Federico Fellini*. Roma: Gremese, 1995.
- FELLINI, F. *Fare un film: com l'autobiografia di uno spettatore di Italo Calvino*. Turim: Einaudi, 1983.

FELLINI, F. *Quattro film*: I vitelloni, La dolce vita, 8 1/2, Giulietta degli spiriti. Turim : Einaudi, 1974.

FRUGONI, C. *Vita di un uomo*: Francesco d'Assisi. Torino: Einaudi, 2014.

GILL, J. A. Fellini: quando presi il primo tram per Cinecittà. *L'Espresso*, Italia, 30 dic. 2014. Disponível em: http://www.repubblica.it/cultura/2014/12/30/news/federico_fellini_quando_presi_il_primo_tram_per_cinecitt-103990720/?refresh_ce. Acesso em: 5 ago. 2019.

GIMMELLI, G. Fellini, antropologo e profeta. *Doppiozero*, [S. l.], 2 nov. 2018. Disponível em: <https://www.doppiozero.com/materiali/fellini-antropologo-e-profeta>. Acesso em: 3 ago. 2019.

GINSBORG, P. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Turim: Einaudi, 2000.

KEZICH, T. *Federico Fellini, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli, 2007.

MACIEL, M. E. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MICCICHÈ, L. (org.). *Il neorealismo cinematografico italiano*. Veneza: Marsilio Editori, 1999.

MORREALE, E. Fellini político. *Le parole e le cose*, [S. l., 201-]. Disponível em: <http://www.leparoleelecose.it/?p=6806>. Acesso em: 3 ago. 2019.

PASOLINI, P. P. Cinema di poesia. In: PASOLINI, P. P. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972. p. 167-187.

PERAZZOLO, P. *La strada, Il film di Fellini che piace a Francesco*. 2016. Disponível em: <https://www.famigliacristiana.it/articolo/la-strada-il-film-di-fellini-che-piace-a-francesco.aspx>. Acesso em: 15 jul. 2019.

RADIN, P.; JUNG, C. G.; KERÉNYI, K. *Il briccone divino*. Milano: Bompiani, 1979.

ROSCILLI, A. R. Quando emigravano i bambini italiani. *Patria Indipendente*, Roma, 30 febr. 2019. Disponível em: <http://www.patriaindipendente.it/persona-e-luoghi/servizi/quando-emigravano-i-bambini-italiani/>. Acesso em: 2 jul. 2019.

LA STRADA. Direção: Federico Fellini. Intérpretes: Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart *et al.* Itália: [s. n.], 1954. (108 min), son.

LA STRADA, il film di Federico Fellini che sorpassa il neo-realismo. 2014. Disponível em: <https://www.mauxa.com/news/la-strada-il-film-di-federico-fellini-che-sorpassa-il-neo-realismo>. Acesso em: 4 ago. 2019.

TINAZZI, G.; ZANCAN, M. (org.). *Cinema e letteratura del Neorealismo*. Venezia: Marsilio Editori, 1990.

ZAVATTINI, C. I sogni migliori. *Cinema*, [S. l.], n. 92, p. 252-253. 25 apr. 1940.

O que resta de Cabíria?

Cássia Costa Lopes

Federico Fellini (1920-1993) não apenas deixou filmes inesquecíveis; sobretudo, transmitiu o sabor de libertação da potência que nasce do resto de existências humanas, diante das ruínas do nosso tempo. A afirmativa parece vaga, se não contextualizarmos os motivos que fermentam tal constatação, norteadores da escrita deste ensaio. Para tanto, vamos escolher a protagonista feminina do filme *Noites de Cabíria*, de 1957, cuja intérprete é Giulietta Masina, esposa do cineasta italiano. Esse filme lhe rendeu a Palma de Ouro de melhor atriz em Cannes e conquistou o Oscar de melhor filme estrangeiro.

Ao discorrer sobre a impossibilidade de classificar os grandes criadores, Federico Fellini revela a si mesmo: “Mas é um absurdo querer diferenciá-los entre cômicos e filósofos, atores e autores, palhaços e poetas, pintores e cineastas”. (FELLINI, 1983, p. 53) Em meio a essa reflexão, quando o critério classificatório mostra-se redutor, ele se lembra de Toulouse Lautrec como um amigo, como exemplo ilustrativo de sua declaração: “[...] porque previu as imagens do cinema antes dos irmãos Lumière inventarem o cinematógrafo, talvez porque se sentisse continuamente atraído pelos deserdados e desafortunados, aqueles a quem as pessoas ‘respeitáveis’ consideram depravados”. (FELLINI, 1983, p. 53-54) A simpatia do cineasta italiano pelo pintor francês pode ser entendida pela escolha de Fellini quanto ao destino e as desventuras da personagem Cabíria.

Embora retrate a Itália devastada pela Segunda Guerra, após 12 anos, *Noites de Cabíria* expõe a atmosfera de desamparo numa perspectiva que ultrapassa a dimensão apenas territorial, com os ecos dos

horrores praticados por Mussolini e seus asseclas fascistas. Observam-se outras formas de abandono explicitadas pela personagem central, peregrina de outras fronteiras de linguagem, em diálogo com o cenário contemporâneo, para além do cinema neorrealista italiano. Trata-se de uma prostituta, habitante da periferia de Roma, uma região inóspita, cuja materialidade do cenário já retrata o cotidiano da personagem: a casa adquirida com muito esforço e longas noites de lida se restringe a uma construção com um único cômodo, uma caixa de cimento no meio de uma terra árida, imagem síntese do mundo de Cabíria e de suas vizinhas, paisagem desprovida de ilusões e de fantasias.

OS ENGANOS DE CABÍRIA

Apesar de se perceber certa curva dramática no roteiro do filme, seu caráter aproxima-se do episódico. A narrativa de Cabíria poderia ser resumida numa sucessão de enganos, de desacertos amorosos, numa simplificação econômica de dados biográficos, talvez por isso mesmo problemática para situar a complexidade da personagem. Na primeira cena do filme, descortina-se a troca de beijos entre os amantes, mas o ambiente romântico dissipa-se, quando a personagem é lançada pelo seu namorado em um rio. Ela foi literalmente arrebatada pela correnteza das águas. Poderia ter morrido, não fosse a ação generosa de algumas crianças que a salvaram do afogamento. Mergulhada em agonia e desencanto, a personagem custou a acreditar no gesto vindo daquele homem por quem julgava ser amada. No entanto, constatou a razão do ocorrido: o interesse pela sua bolsa, onde se encontravam 40 mil libras. Por mais que Cabíria tentasse se segurar nas promessas do amor, ela parecia sempre destinada ao fracasso amoroso e a caminhar pelas esquinas e noites de Roma.

A partir dessa cena inicial, são vários os episódios apresentados sobre o modo como Cabíria vive seu cotidiano de meretriz, com seu caráter sempre aberto e inacabado. Cada homem com que ela se deita traz, para a personagem, a insegurança máxima dos dias, a incerteza como a única certeza, mas nos revela um ser que não está fechado sobre si

mesmo, guardado no em si, inacessivelmente. O seu ofício exige que esteja aberta ao acaso, ao acontecimento, quando alguém poderá chegar, inesperadamente, para solicitar os seus serviços. Se a noite não lhe traz o esquecimento dos dias no sono das madrugadas, vemos que, na troca entre prazer e dinheiro, na relação com o corpo da meretriz, transparecem múltiplas facetas humanas, seus planos psicológicos e sociais, os ecos dos pesadelos e sonhos de muitas mulheres.

Levada pela neblina de sua rotina, a personagem vislumbra a luz indecisa de uma boate elegante, lugar direcionado ao entretenimento dos mais abastados financeiramente. Defronta-se com o olhar de soslaio do segurança da casa noturna, como a dizer-lhe quão estranha é naquele mundo, cuja senha de entrada não foi dada a conhecer. Em meio a esse quadro embaraçoso, acaba assistindo a um conflito entre um homem e uma mulher: o ator famoso Alberto Lazzari, interpretado por Amedeo Nazzari, e a namorada Jessy, interpretada por Dorian Gray. É inacreditável a cena vista, principalmente porque o ator convida Cabíria para adentrar um carro de luxo e a leva para sua mansão, espaço avesso ao seu *habitat*, com um aparato decorativo marcado por alto grau de sofisticação, impossível para o mundo povoado pela meretriz. É um choque de classes, de modos de existência, mas isso não foi o obstáculo para o encontro afirmado pelo acaso, não fosse a chegada inesperada da namorada Jessy, que leva Cabíria a se esconder no banheiro da alcova e passar a noite ao lado do cachorro de estimação da casa. O sonho se desfez e trouxe a manhã despossuída de encantos. Mais uma vez, a personagem encontra-se em meio à sua solidão e ao desamparo.

Em contraste, em outro episódio, mostra-se a prostituta a entrar em um caminhão, dirigido por um homem qualquer, cliente desprovido de recursos econômicos, sem saber qual estrada a esperava. Após o encontro, acabou sendo deixada em um terreno baldio, com gente abandonada, mendigos escondidos em buracos, pequenas cavernas, onde se protegiam do frio e do olhar alheio. Na cena, a personagem viu um homem a distribuir alimentos, uma pessoa dita caridosa, cuja prática parecia ser reconhecida por aqueles necessitados de ajuda, mas também por Fellini e sua visão do cristianismo:

Cristão, o que quer dizer isso? Se, por cristão, se compreende uma atitude de amor pelo próximo, parece que... sim, todos os meus filmes têm como eixo essa ideia. Há uma tentativa de contar um mundo sem amor, personagens cheios de egoísmo, pessoas que exploram os outros e, nesse panorama tão 'beluário', há sempre, e especialmente nos filmes com Giulietta, um pequeno ser que quer dar amor e que vive pelo amor. (FELLINI, 1983, p. 54)

Embora o cineasta ressalte esse aspecto cristão de seu personagem, inscrito em *Noites de Cabíria*, há, em Fellini, uma vocação para pensar o cristianismo para além dos dogmas. Existe a presença do cristianismo numa prática religiosa que excede os aspectos dogmáticos, pois a heresia parece nortear os seus filmes: "Acredito em Jesus: que ele é não apenas o maior personagem da humanidade, mas que continua a sobreviver no ser que se sacrifica por seu próximo. Sou ignorante a respeito dos dogmas católicos. Talvez seja herético." (FELLINI, 1983, p. 55) Dentro dessa moldura de crenças, vemos Cabíria seguir uma procissão por Roma e pedir à Virgem Santíssima a mudança do rumo dos seus dias. A cena da prostituta, realizando suas preces aos pés da Santa, enfatiza o abandono da personagem, suas angústias, em gesto denunciador de seus desejos mais íntimos. Quanto a esse tema, o cineasta comenta: "Meu cristianismo é bruto. Não pratico os sacramentos, mas penso que a prece poderia ser considerada como uma ginástica que nos levaria cada vez mais perto do sobrenatural". (FELLINI, 1983, p. 55)

O próximo episódio do filme, no entanto, desmonta toda a ideia de salvação. Após a prece destinada à Virgem Maria, defrontamo-nos com a personagem, interpretada por Giulietta Masina, numa cena emocionante: ela entra em um teatro de variedades e se encontra com um mágico que exercita, no palco, a hipnose como uma de suas atividades lúdicas. Ela sobe no palco, a convite do profissional, e se deixa hipnotizar. Com esse gesto, exhibe suas fantasias amorosas e seu enorme desejo de ser amada. Toda sua inocência fica exposta para a plateia, onde se encontra Oscar, um oportunista que vê, na moça, presa fácil para um

golpe em face dos sonhos românticos: o da promessa do casamento e do grande amor. Ele se aproxima de Cabíria e constrói toda uma narrativa que a seduz a partir das projeções assistidas no palco.

E no desejo, ainda sustentado pela fantasia de ser amada, ela se deixa enganar mais uma vez, e a cena se repete. Ela vende a casa onde guardava sua memória, o espelho onde se mirava em cada manhã. Põe as roupas em malas e segue ao encontro do amado, com todo o dinheiro arrecadado com as vendas dos seus pertences. Em um restaurante, vestido da máscara de cavaleiro, Oscar não a deixa pagar a conta da refeição, e a convida para dar um passeio por um bosque. Ela confia, deixa suas malas no local e segue esse caminho que desemboca, literalmente, em um abismo, no qual ele pretende empurrá-la. Somente na beira desse despenhadeiro, ela pressente a vontade do namorado de matá-la: aos berros, pede para que ele dê fim à existência dela, mas sente que ele só deseja o dinheiro. E se repete a mesma cena inicial do filme. Uma repetição, com uma diferença significativa: mais uma vez, um homem tenta matá-la, passando-se por um enamorado e foge com sua bolsa, mas este último não a empurra desfiladeiro abaixo. Ele foge com todas as economias de Cabíria, resultantes de anos de trabalho. Estupefata diante do ocorrido, ela permanece viva, aberta a um caminho desconhecido, sem nenhum tipo de expectativa. Quanto a esse final, o cineasta comenta:

Meus filmes, ao contrário, dão ao espectador uma responsabilidade muito específica. Eles terão, por exemplo, que decidir qual será o fim de Cabíria. A sorte de Cabíria está nas mãos de cada um de nós. Se o filme nos emocionou, nos perturbou, devemos imediatamente, desde o primeiro encontro com os amigos, ou com nossa mulher (porque qualquer um pode ser Cabíria, isto é, uma vítima), devemos começar a manter relações novas com o nosso próximo. Se filmes como *I Vitelloni*, *La Strada*, *Il Bidone*, deixam no espectador esta emoção misturada com um leve mal-estar, penso que atingiram seu objetivo. Sinto e posso mesmo afirmar hoje, sem hesitação, que todas as

histórias que imagino são para representar uma inquietação, um desconforto, um estado de fricção nas relações que deveriam ser normais entre as pessoas. Definitivamente, não quero dizer, com meus filmes, nada a não ser que, com maior ou menor obstinação, deve haver uma maneira de melhorar as relações entre os homens. (FELLINI, 1983, p. 131)

O SORRISO DE CABÍRIA

Mas o que resta de Cabíria, depois de tudo? A última cena, após esse episódio, é crucial para a construção deste ensaio. Quando o mundo parece desabar, quando seu projeto mostra-se arruinado, a personagem revela-se condenada a ser um resto humano, sem absolutamente nada nas mãos. Atordoada, sem nenhum adjetivo possível de qualificar sua existência, ela se encontra com a própria vida nua, com o resto de si. Regressa pelo bosque, entre rumores de árvores e ventos, até chegar a uma estrada onde se encontra, inesperadamente, com crianças e suas vozes a entoarem uma música, que leva Cabíria a movimentar o corpo, num impulso único de vida. Segundo o próprio Fellini, “Cabíria, minha última figura, ainda frágil, desditosa e terna, depois de tantas desventuras e do fracasso de seu ingênuo amor, continua a crer no amor e na vida.” (FELLINI, 1983, p. 62) Nasce o esboço do sorriso no rosto dessa mulher, entre ruínas de si mesma. A personagem, envolvida em ritmos, produz o riso no rosto, mas o que significa esse gesto de Cabíria? Sua tez ensolarada em meio a tudo?

Não há, no entanto, uma salvação transcendental para a personagem Cabíria. Também esse riso não seria sinônimo de esperança, pois esta ainda se apoia em uma ideia de tempo futuro, quando o que notamos é mais a afirmação do presente, devir-eu no instante, não nos dias vindouros. O filme de Fellini não é uma apologia débil da esperança. Se a personagem não desiste da vida, é pela própria vida que resta, que a impulsiona. Só sobra o amor a nascer do próprio resto, não é um amor por alguém: Cabíria não tem ninguém a quem amar; é órfã, não possui

filhos, parentes, ideais consagrados, ninguém em especial, a não ser a colega de prostituição, de quem se despediu sem nenhuma dor. Enfim, o que resta a Cabíria é uma força a movê-la, presente na sua vida desqualificada, mas pulsante na música tocada pelas crianças na estrada.

Nessa cena extrema, se o elemento musical traduz a presença de Dioniso, seu princípio de dissociação do eu, também assume função importantíssima para o desfecho ou abertura da narrativa de Cabíria. Aqui, a vida é só voz; ela não é fala em nome de alguém específico, entra em outros jogos de solidariedade, não restritos aos humanos, são os rumores do bosque, inseparáveis da música e das vozes das crianças. Cantando e dançando como parte de uma comunidade, “[...] o subjetivo se esvanece em auto-esquecimento”. (NIETZSCHE, 1998, p. 30) O homem é também obra de arte coletiva, quando emerge o esquecimento de uma subjetividade centralizadora, carregada de individualização. Este era o papel dos coros báquicos e das festas orgiásticas: produzir o laço com a natureza, com as crianças e com os seres humanos. Quanto a essa cena, Federico Fellini esclarece: “Uma explosão lírica em música, uma canção cantada no bosque, encerra o filme tão trágico porque, apesar de tudo, Cabíria leva no coração o segredo de uma graça descoberta. E não se trata de buscar definir a natureza dessa graça”. (FELLINI, 1983, p. 131) Bem, nossa questão é exatamente pensar esse “apesar de tudo”, como categoria estética e filosófica, sugerida por Fellini, em seu filme.

A narrativa trágica de Cabíria parece trazer, em suas entranhas, a problemática existencial básica: a maneira como o homem responde ao sofrimento, à dor, com toda crítica ao pensamento ascético. Se, com Nietzsche, pensamos o motivo pelo qual os gregos produziram os deuses olímpicos ou a tragédia, se foi para tornar a vida possível ou desejável e para oferecer ao mundo uma superabundância de vida, o que faz Fellini em seu filme? Sua arte é um modo de reagir ao pensamento pessimista puro que aniquila e paralisa a vida e, para isso, assimila o trágico? As passagens fellinianas instauram um pessimismo para além do bem e do mal, contra a significação moral da existência, construindo uma reflexão sobre o valor da vida mesma, numa crítica à moldagem ressentida da praxe humana.

Com a cena final do filme, ocorre a valoração artística da vida, refratária à concepção moral da existência, aos paradigmas modulados pelo certo/errado; erro, acerto. A vida justifica-se como fenômeno estético: a vida como obra de arte, mas a estética não é subjugada pela razão. Com a arte musical de Dioniso, aprendemos com Nietzsche que existe o perigo em ficar à beira do abismo, do precipício, mas a criança aceita ficar por prazer, ela brinca com o precipício porque sobra jovialidade, sobra força. Se o puro Dionísio é um veneno, uma vez que pode acarretar o aniquilamento da vida; a arte surge como força que transfigura o veneno em remédio. A nossa questão é exatamente essa: como transformar a vida nua, o resto de uma vida, como converter o veneno em antídoto, em remédio. O filme nos incita a pensar, em uma leitura mais rápida, que Cabíria é apenas uma sobrevivente, pois emerge como sujeito residual, trapo humano, entregue à vida nua. No entanto, o filme aponta para outro aspecto: quando a vida nua traz, em si mesma, o antídoto contra a nadificação, ciente de que: “A nossa política não conhece hoje outro valor (e, conseqüentemente, outro desvalor) que a vida”. (AGAMBEN, 2014, p. 17)

Assim, o resto de Cabíria é o que está por toda parte do corpo biopolítico, um corpo que existe em espaço subjetivo inseparável de um espaço político, um ponto no qual a servidão voluntária, diante dos homens e dos deuses, comunica-se com o que há de mais solto e vazio da vida nua, na crítica a todo regime totalitarista. O trabalho de Cabíria é com o corpo, e é exatamente aí que se dá o investimento de controle e exploração. Alargando esse enfoque, sobre as ruínas da história de cada um e do mundo, Giorgio Agamben traz contribuição fecunda sobre esse tema da vida e sua nudez, em seu livro *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, importante para a leitura do filme escolhido para análise.

Segundo o filósofo italiano, os gregos não usavam um único termo para significar a vida, mas costumavam diferenciá-la entre *zoé*: que expressa o “[...] simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou os deuses) e a *bios*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo”. (AGAMBEN, 2014,

p. 9, grifo do autor) Se para os gregos pensar a *zoé* política seria impossível, o mesmo não ocorre na contemporaneidade: uma simples vida, ou vida natural, pode trazer um elemento forte de resistência e de transformação política, é o que declara Agamben quando explicita a lucidez de Aristóteles: “[...] é evidente que a maior parte dos homens suporta muitos sofrimentos e suporta a vida (*zoé*), como se nela houvesse uma serenidade (*eueméria*, belo dia) e uma doçura natural”. (AGAMBEN, 2014, p. 10, grifo do autor)

Se a simples vida natural, o corpo com suas forças, é recalcada no mundo clássico, por processo de polarizações e dicotomias, o cinema felliniano nos oferece a oportunidade de rever esses termos. A chave é ler a graça, vivida por Cabíria, ao fim de tudo e de todas as suas perdas, em um trânsito, numa zona límbica, entre a vida nua, desqualificada, no seu mais intenso resto, e a vida qualificada (*bios*), politizada. O que resta em Cabíria, paradoxalmente, é o caráter indestrutível depois de toda destruição, é a ruína de si que resiste a toda exploração, uso, abuso das pessoas e dos homens, a toda manipulação social. Nota-se outra forma de definir a resistência fora do jogo opositivo: resistir não é opor-se a um sistema, a alguém específico, mas a resistência é potência de vida; é como Nietzsche aprendeu com o mundo helênico: é criação, é arte. A natureza expressa-se por uma via simbólica. Um simbolismo corporal em movimentos rítmicos; exterioriza-se na vertente lírica, de uma voz sem dono.

Isso é o que nos revela o filme de Fellini. O que resta é exatamente o que ninguém poderá destruir, a força disseminada na música tocada pelas crianças, uma vida intensificada que nos impõe uma suspensão no tempo presente, longe dos dispositivos de poder inscritos no futuro. Nesse caso, o porvir põe a vida como enorme pesadelo, sob as ameaças da morte e do infortúnio. Com Nietzsche, passamos a pensar a tragédia a partir do espírito da música, de acordo com os rituais de Dioniso. Assim, através do coro: “[...]a vida, no fundo de todas as coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria”. (NIETZSCHE, 1998, p. 55) Em referência a isso, Fellini traz a música e seu poder de suspensão lírica, que livra o

homem das amarras teleológicas e faz com que se deixe levar pela estrada do presente. Quanto a esse enfoque, cito o próprio Fellini:

Quando, nas fitas, a carga lírica de inspiração, que sempre é um ato de amor, me permite esboçar um sorriso ante um rosto em lágrimas, estender a mão a quem está à beira de se perder, indicar um caminho ao que se perdeu, oferecer um ideal a quem apenas sonhou com fantasmas, quando consigo separar as aventuras da vida e seus enganos, fico com a impressão de não ter traído ninguém, de ter feito o bem, a mim primeiro que aos outros. Meus filmes não se orientam pela lógica do roteiro, mas numa dimensão do amor. (FELLINI, 1983, p. 62)

Plasmada na cena lírica, a música traduz o inominável, depois de tantas perdas, depois de tanta dor! A liberdade diante do que resta afirma-se na voz lírica, pois a dimensão do tempo muda: não há mais o futuro como um dispositivo de controle, com suas perspectivas e ameaças de conflito e de perdas. O que resta da noite é, portanto, Cabíria. É uma espécie de nome próprio dado à vida nua, como pura potência de reinvenção para outro caminho que não é narrável, biografável, não pode ser contada em episódios, porque ultrapassa o dizível. Há poesia, apesar do sofrimento. Não pela dor, mas, apesar da dor. Não é porque sofre, mas, apesar de sofrer todas as perdas, que ela não desiste de si mesma. Com Cabíria, também a vida é válida em si mesma e o homem deverá aprender a rir. Como Nietzsche afirmou: “O riso eu declarei santo: vós, homens superiores, aprendei – a rir”. (NIETZSCHE, 1998, p. 23) E Cabíria lança um poderoso “sim”!

Depois da dissolução do mundo da personagem felliniana, em que nada permaneceu intacto, resta pensar o que ficou das noites da meretriz? Pensá-la apenas como sobrevivente, pode empurrá-la novamente para uma vida matável, não como resto, rebeldia da vida nua, enquanto potência lírica. Esse é o recurso usado por Fellini para tratar desse tema no final do filme: foi o lirismo, a poesia a germinar no resto, como pura potência de criação, que fez a personagem Cabíria ser habitante

de uma zona de possibilidade. Ela perdeu toda a dignidade. Tiraram-lhe tudo, menos a vida! Não eram só os homens que penetravam no corpo de Cabíria, mas o próprio poder, em sua forma de vida desqualificada. Mas não lhe tiraram o lirismo após a perda de tudo, a poesia da estrada. Se a animalização é um recurso utilizado, pelos aparatos de poder, para despotencializar a vida humana, a questão é capturar a *zoé*, a potência animal existente no humano. Eis a força do cinema felliniano! Chega-se ao limiar de nadificação humana para, diante desse enorme vazio, encontrar uma força capaz de afirmação da existência. A poesia deflagra-se nas ruínas de Cabíria. A poesia que resta, depois de uma Itália devastada pela guerra:

Na minha opinião, a decadência é a condição indispensável do renascimento. Já disse que amava os naufrágios. Sinto-me, portanto, feliz em viver numa época em que tudo naufraga. É uma época maravilhosa, porque é o naufrágio de uma série de ideologias, de conceitos e de convenções. O homem foi à lua, não é? Então, falar de bandeiras, de fronteiras e moedas diferentes é totalmente absurdo. É preciso modificar por completo tudo isso.

Acredito que o processo de dissolução será completamente natural. Não vejo nisso o signo da morte da civilização, mas, ao contrário, (signo) de sua vida. É o fim de certa fase da humanidade. (FELLINI, 1983, p. 136)

A cena final do filme não significa o ocaso de Cabíria. Ao matarem os sonhos, ao retirarem todas as ilusões da personagem, ao lhe roubarem todo o dinheiro economizado por dias e noites de trabalho como meretriz, ao perder a casa, seus hábitos e seus pertences, a convenção afirma: Cabíria foi reduzida a uma ruína humana. Porém, é nesse momento que ela adquire a sua potência, não um poder equiparável ao construído pelos aparatos do Estado e da manobra da justiça, mas ao resto como possibilidade de vida, do vir a ser. Se os aparatos de poder se interessam pela *zoé*, vida nua, como forma de controlá-la, tal como ocorreu com a sexualidade descrita por Michel Foucault, cabe pensar

uma arte que mostra como a vida nua torna-se política quando se revolve em resto, em um jogo complexo entre veneno e remédio. Se Cabíria representa exatamente a vida nua, que pode ser matável, aniquilada, é nessa mesma vida nua que ela encontra certa liberdade, uma força sobre a qual ninguém porá as mãos, um gesto sem dono, à margem. Uma força que não é narrável, o inominável diante do recurso biográfico, pois não se sujeita a um tipo de lógica da vida convencional.

Embora Fellini não defina seu filme como "engajado" e menospreze até esse termo, o que se nota é uma sensibilidade para pensar o desamparo humano e as ruínas da história de cada ser vivente, sem negligenciar as forças do corpo, numa espécie de ética do resto, ética desvinculada de uma moral ideológica e teleológica, de cunho salvacionista. É fora de uma consciência moral que a vida resiste e se liberta, é muito mais do que um aparato logocêntrico, pois envolve o movimento do corpo, o lirismo da arte de quem se deixa embalar por ventos, por música e por risos de crianças. É a eficácia de uma arte que potencializa a vida, enquanto agente de criação e reinvenção de si mesmo:

Com boas intenções, com bons sentimentos, com uma fé apaixonada nos próprios ideais, sem dúvida, pode-se fazer uma bela política, uma fecunda obra social – coisas talvez mais úteis que o cinema – mas não necessariamente bons filmes. E, no fundo, não há nada mais feio, e penoso, principalmente por ser inútil e ineficaz do que um filme político de má qualidade. O engajamento, na minha opinião, impede o desenvolvimento do indivíduo. Meu antifascismo é de ordem biológica. (FELLINI, 1983, p. 131)

A propósito, em disco dedicado a Fellini, Caetano Veloso nos apresenta a canção *Giulietta Masina*, fechamento de portas para esse ensaio. Nos versos, o cantor baiano declara: “Giulietta Masina/ Ah, puta de outra esquina/Ah, minha vida sozinha/ Ah, tela de luz puríssima/ Existirmos, a que será que se destina”. (OMAGGIO..., 1999) Nos versos destacados, nota-se a nítida alusão à personagem Cabíria, como se

ela estivesse em todos nós. Há um pouco de Cabíria em cada um que se sente desamparado, a vida nua sem adorno. Como diz o poeta, “são pálpebras de neblina, pele d’alma” onde nos perdemos, onde nos colocamos em questão. Como ruínas de valores numa pergunta que não se cala: O que resta de humano, de cada um de nós depois das guerras, das perdas e das ruínas do tempo? Para que existirmos, a que se destina? A resposta vem no esboço do sorriso de Cabíria e de outras Cabírias. Nada muito explícito, nem claro. A vida é sempre um esboço, de acordo com o próprio Fellini.

Não creio que um artista tenha ou necessite ter ideias precisas. O que diz fora de seu trabalho não significa nada. É um conjunto de tolices. Não quero ter uma ideia fixa sobre a vida. A única coisa que quero saber é: ‘Por que estou aqui? O que é a minha vida?’ Afora meu trabalho, não estou seguro de nada. Quanto mais velho me torno, menos sei. Não sigo um método determinado de trabalho. Ou de vida. Simplesmente vivo. Simplesmente faço coisas. (FELLINI, 1983, p. 56)

Mas o poeta termina a canção com o seguinte verso: “Giulietta Masina/ aquela cara é o coração de Jesus”. (OMAGGIO..., 1999) Evidentemente, não se trata de reivindicar o aspecto puramente religioso, laudatório nos filmes de Fellini, mas se vê que Caetano percebe certo traço cristão expresso nos filmes fellinianos, com tudo que carrega de herético e político: o sagrado estaria expresso, em sua mais alta potência, no corpo de uma prostituta, de uma mulher abandonada por suas fantasias, mas que dança entre crianças. A divisão clara entre religião, política e arte se esgarça tanto em Fellini, como em Caetano, com certo olhar iconoclasta. As reflexões e os saberes dos dois artistas se conectam com os mais diferentes campos do conhecimento; extrapolam o sentido filosófico. Ocorre o jogo labiríntico entre categorias de cunho político e de ordem histórica, como também aspectos presentes em textos de perfil religioso, criando zonas de tensão e de convergência, a dissiparem as fronteiras claras entre um discurso e outro; neblina das

verdades. Assim, podemos finalizar este ensaio declarando: Cabária ainda existe e resiste em muitas mulheres, apesar de tudo!

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FELLINI, F. *Fellini por Fellini*. Tradução de José Antônio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: LP&M, 1983.

FELLINI, F. *Noites de Cabária*. São Paulo: Publifolha, 2018. (Coleção Folha Grandes Diretores do Cinema, 5). Acompanhado de um DVD com o filme.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OMAGGIO a Federico e Giulietta. Intérprete: Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Universal Music, 1999.

Fellini e o neorealismo

Euclides Santos Mendes

Roma, verão de 1944. A capital italiana, recém-liberada da ocupação nazifascista com a chegada de tropas aliadas vindas do sul da Itália, ainda vivia as trágicas consequências de tempos sombrios.

Com o impacto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), os estúdios de Cinecittà estavam paralisados. O desenhista e roteirista Federico Fellini, então com 24 anos, estava sem trabalho no meio cinematográfico, como tantos outros profissionais do cinema italiano. Federico então sobrevivia trabalhando como desenhista.

Certo dia, o cineasta Roberto Rossellini parou diante de uma loja romana chamada The Fanny Face Shop, onde Federico desenhava caricaturas, principalmente para soldados norte-americanos em passagem pela cidade. A amizade e a colaboração profissional de Federico com o popular ator cômico Aldo Fabrizi, para quem escrevia cenas e diálogos, era uma das razões da visita repentina de Rossellini. O cineasta foi pedir ajuda a Federico para convencer Fabrizi a aceitar um cachê mais modesto para interpretar um papel dramático – o de um padre assassinado por nazifascistas – num filme provisoriamente intitulado *Storie de ieri – Histórias de ontem* –, inspirado na morte brutal de D. Giuseppe Morosini, pároco do bairro romano de Santa Melania, fuzilado em 4 de abril de 1944 por lutar contra a ocupação nazifascista.

Há, todavia, algo mais potente no encontro entre Rossellini e Federico: o nascimento de uma amizade colaborativa relevante para o desenvolvimento do neorealismo. Além de pedir a Federico ajuda na mediação com Fabrizi, Rossellini o convidou a colaborar no roteiro de

Storie de ieri, dando origem a *Roma, città aperta – Roma, cidade aberta*, 1945. Em parceria com Rossellini e o roteirista Sergio Amidei, Federico começou a trabalhar no roteiro do filme. Ele já vinha de uma experiência como *gagman* em roteiros de comédias italianas desde 1939, quando, ainda recém-chegado a Roma, começou a colaborar anonimamente no cinema – em parceria com colegas de redação do periódico humorístico romano *Marc’Aurèlio*, como Ruggero Maccari, Vittorio Metz, Marcello Marchesi e Stefano Vanzina (Steno) –, em filmes dirigidos por Mario Mattoli e protagonizados pelo ator cômico Erminio Macario: *Imputato, alzatevi* (1939); *Lo vedi come sei... Lo vedi come sei?!* (1939); *Il pirata sono io* (1940); e *Non me lo dire* (1940).

A experiência de Federico como roteirista se ampliou ao longo da parceria com Fabrizi, para quem escrevia cenas e diálogos seja para o teatro de variedades, seja para o cinema, em filmes como *Avanti, c’è posto...* (1942), no qual apareceu, pela primeira vez, o nome de Federico na tela cinematográfica como um dos autores do roteiro, *Campo de’ Fiori* (1943), ambos dirigidos por Mario Bonnard, e *L’ultima carrozzella* (1943), dirigido por Mario Matolli. Federico também teria colaborado anonimamente no roteiro do filme *Quattro passi fra le nuvole* (1942), criado a partir de um argumento de Cesare Zavattini e Piero Tellini e dirigido por Alessandro Blasetti. *Quattro passi fra le nuvole* figura, ao lado de *Ossessione* (1943), de Luchino Visconti, como um dos filmes pré-neorrealistas realizados na Itália durante a guerra.

O APRENDIZADO NEORREALISTA DO JOVEM FEDERICO FELLINI

Federico manteve uma interlocução com o grupo que girava em torno do escritor, roteirista e pensador neorrealista Cesare Zavattini. Segundo o biógrafo Tullio Kezich, Federico estreou como “escritor fantasma” e “colaborador oculto” de Zavattini – que, com sua sensibilidade para os fenômenos sociais, tornou-se um dos principais roteiristas do cinema neorrealista italiano. “É preciso fazer a poesia a partir da realidade: para exercitar as próprias habilidades poéticas *in loco* é preciso abandonar o

gabinete e ir fisicamente em direção aos outros para vê-los e entendê-los”. (ZAVATTINI, 2019, p. 319) O aprendizado com Zavattini marcou a geração neorrealista.

A formação cinematográfica de Federico se deu entre pelos menos dois campos estético-formais, conforme argumenta Luiz Renato Martins (1993, p. 126): "o que privilegia a caricatura e o grotesco, por um lado; o que busca a autenticidade e a universalidade, por outro". De certo modo, a caricatura e o grotesco no trabalho de Federico são anteriores à sua iniciação no cinema, remontando à atividade como desenhista e ao período em que trabalhou em periódicos como *Marc'Aurelio*. A autenticidade e a universalidade resultam, em alguma medida, do aprendizado neorrealista de Federico, sobretudo a partir da colaboração com Rossellini. Ao colaborar na realização do roteiro de *Roma, cidade aberta* e ter acompanhado algumas filmagens do longa-metragem, Federico “ficou impressionado com o gênio criativo e a técnica de Rossellini”. (KEZICH, 1992, p. 107) Para Federico, Rossellini não é um diretor ditatorial, pois “não grita nem dá ordens, no *set* exhibe uma atitude extremamente pacata; e, sempre tentando explicar o que pretende com palavras simples, tem a sensibilidade de se referir aos eventos e aos sofrimentos recentes como a um patrimônio comum”. (KEZICH, 1992, p. 107) Rossellini tornou-se, então, uma figura-chave no aprendizado cinematográfico de Federico, sobretudo durante a realização de *Paisà* (1946), segundo filme da trilogia neorrealista rosselliniana – a trilogia é também composta por *Roma, cidade aberta* e *Alemanha, ano zero* –: “Rossellini foi uma espécie de guarda que me ajudou a atravessar a rua”. (FELLINI, 2004, p. 77) Com sua maneira descontraída de dirigir um *set* de filmagem, Rossellini desmistificou para Federico a práxis da direção cinematográfica.

Sinto-me mais à vontade nos filmes rodados em externas, ao ar livre. Nisso Rossellini foi um precursor. A experiência com ele, a viagem de *Paisà*, para mim representou a descoberta da Itália. Até aquele momento eu não tinha visto muitas coisas: Rimini, Florença, Roma e algumas cidades do sul, quando estava em turnê com espetáculos de variedades, aldeias e cidadezinhas fechadas

numa noite medieval, com dialetos diferentes, como as que conheci quando menino. Gostei do modo como ele fazia do cinema uma viagem agradável, uma excursão de amigos. Acho que aquela foi a semente boa. (FELLINI, 2004, p. 75, grifo do autor)

A visão do cinema como “uma viagem agradável” requer otimismo, sobretudo diante de condições de produção por vezes precárias, devido ao caos social, econômico e político decorrente da guerra. Segundo o crítico Fabio Carpi (1958, p. 23), “mais do que uma escola ou técnica cinematográfica, inicialmente o neorealismo foi um ato de otimismo coletivo e revolucionário; tanto isso é verdade que não atingia somente o mundo do cinema, mas quase toda a cultura italiana do pós-guerra”. Com algumas cenas criadas e improvisadas no *set*, os filmes de Rossellini valorizam o ritmo da narrativa e a liberdade criativa. Nesse sentido, segundo o crítico Adriano Aprà (1995), o estilo rosselliniano é caracterizado principalmente pelos seguintes aspectos:

1. A narrativa da guerra: Rossellini era obcecado pelo tema da guerra. Não por acaso, seus primeiros longas-metragens foram ambientados durante a Segunda Guerra, período que simboliza, para Rossellini, “algo além de um evento histórico: é um conflito moral, uma ferida física e espiritual, para não dizer metafísica, infligida à humanidade”. (APRÀ, 1995, p. 11)
2. Um cinema moderno: Rossellini faz uso do plano-sequência com força ainda inédita no cinema, como uma superação do uso já clássico do campo/contracampo.
3. Um novo realismo: o cinema rosselliniano caracteriza-se pelo jogo ambíguo entre ficção e realidade, em que o realismo é evocado, por exemplo, nas filmagens externas.

A viagem de descoberta da Itália com a equipe de *Paisà* foi reveladora para Federico, permitindo-lhe vivenciar a experiência criadora

de um filme sobre a liberação italiana da ocupação nazifascista. “A desenvoltura com a qual Rossellini trata a matéria narrativa em *Paisà* será a maior lição que Fellini trará para o seu cinema futuro”. (BISPURI, 2003, p. 251, grifo do autor) A postura ética de Rossellini e sua equipe diante de uma realidade social devastada pela guerra gerou uma estética humanista própria, atenta ao modo de ser de pessoas reais, com seus dialetos e hábitos, histórias e memórias. Desse modo, o processo criativo do neorealismo rosselliniano despertou em Federico uma intuição criadora para o cinema e o desejo de se tornar diretor, deixando nele as marcas de uma verdadeira vocação cinematográfica.

O olhar “quase distraído e suave” de Rossellini observava e recriava a realidade por meio de uma narração cinematográfica com personagens que ainda conservavam incontaminada a força da vida e dos fatos históricos. “Seu abandono nos confrontos da realidade, sempre atento, límpido, fervoroso [...], permitia-lhe capturar, fixar a realidade em todos os espaços [...], desvendar o que a vida tem de inalcançável, de misterioso, de mágico. [...] Por acaso o neorealismo não é isso?”. (FELLINI, 2004, p. 76)

As filmagens de *Paisà* tiveram início em janeiro de 1946, prosseguindo até junho daquele ano, com posteriores filmagens adicionais em agosto. Federico assumiu a função de roteirista e assistente de direção do filme, acompanhando Rossellini numa viagem de quase seis meses pela Itália. *Paisà* é um ponto de convergência a partir do qual Federico se deparou com a Itália e com o cinema de maneira mais aberta e transformadora. No *set*, ele conheceu o diretor de fotografia Otello Martelli, com quem dialogava sobre técnicas de realização cinematográfica. Na colaboração direta com Rossellini, Federico sugeria mudanças ocasionais em alguns dos seis episódios que constituem *Paisà*, além de dirigir algumas filmagens em Florença.

Seguindo Rossellini enquanto filmava *Paisà*, tudo me pareceu claro de repente, uma feliz revelação, a de que se podia fazer cinema com a mesma liberdade, a mesma leveza com a qual se desenha e se escreve, era possível realizar um filme se

divertindo e sofrendo dia após dia, hora após hora, sem muita angústia em relação ao resultado final, a mesma relação secreta, ansiosa e exaltadora que se tem com as próprias neuroses; e a de que os impedimentos, as dúvidas, as mudanças de ideia, os dramas, os cansaços não eram muito diferentes dos sofridos pelo pintor, quando procura uma cor na tela, e pelo escritor, que apaga e reescreve, corrige e recomeça, à procura de um modo expressivo que, impalpável e fugaz, vive escondido entre mil possibilidades. Rossellini procurava, seguia o filme no meio da estrada, com os tanques dos Aliados que passavam a um metro de nós, gente que gritava e cantava nas janelas, centenas de pessoas em volta, que tentavam nos vender ou roubar alguma coisa, naquela confusão incandescente, naquele povoado lazarento que era Nápoles, e depois em Florença e em Roma, e nos confins aguacentos do rio Pó, com toda espécie de problemas, autorizações revogadas no último momento, programas não cumpridos, misteriosos desaparecimentos de dinheiro, na ciranda rumorosa de produtores improvisados sempre ávidos, infantis, mentirosos, aventureiros. (FELLINI, 2004, p. 75-76, grifo do autor)

Federico colaborou com Rossellini também em outros filmes: no média-metragem *O milagre – Il miracolo* –, que integra o filme *O amor – L'amore* (1948) –, em que, além de argumentista e roteirista, Fellini contracenava com Anna Magnani; em *Francisco, arauto de Deus – Francesco, giullare di Dio* (1950) –, como argumentista e corroteirista; e possivelmente em *Europa'51* (1952) e *Dov'è la libertà?* (1953), em colaboração anônima.

A ele reconheço, em meu interior, uma paternidade com a de Adão: uma espécie de progenitor do qual todos somos descendentes. Listar com exatidão o que herdei dele não é fácil. Rossellini auxiliou na passagem de um período nebuloso, abúlico, circular, para o estágio do cinema. Foi um encontro importante, foram importantes os filmes que fiz com ele, mas como coisas do destino, sem que de minha parte houvesse vontade ou

lucidez. Eu estava disponível para qualquer empreendimento, e ele estava ali. Se depois tive dúvidas, problemas para aceitar a direção do primeiro filme, foi àquelas lembranças que me agarrei para criar coragem. (FELLINI, 2004, p. 77-78)

Além do aprendizado cinematográfico com Rossellini, Federico também colaborou como roteirista em filmes de outros diretores italianos ligados ao neorealismo, como Pietro Germi e Alberto Lattuada. Da colaboração com Germi surgiram quatro filmes: *Em nome da lei – In nome della legge* (1948) –; *O caminho da esperança – Il cammino della speranza* (1950) –; *A cidade se defende – La città si difende* (1951), Leão de Ouro no Festival de Veneza – e *Il brigante di Tacca di Lupo* (1951). Da colaboração com Lattuada surgiram outros quatro filmes: *O delitto de Giovanni Episcopo – Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947) –; *O moinho do Pó – Il mulino del Po* (1948) –; *Sem piedade – Senza pietà* (1948) –; e *Mulheres e luzes – Luci del varietà* (1950), filme de estreia de Federico como codiretor.

Em *Sem piedade*, Federico foi corroteirista e assistente de direção, numa experiência similar àquela de *Paisà*. Ambientado no imediato pós-guerra, *Sem piedade* recria o caos econômico e social italiano. “No set de *Sem piedade*, a atmosfera está sempre carregada e Fellini, um assistente de direção especial, aprende a enfrentar os imprevistos de qualquer trabalho cinematográfico futuro”. (KEZICH, 1992, p. 132) Em 1950, o desafio de conduzir a realização de um longa-metragem se impôs de modo mais efetivo: coube a Lattuada o convite a Federico para codirigir uma comédia dramática sobre o teatro de variedades, então muito popular na Itália. Assim, surgiu o “meio filme felliniano” *Mulheres e luzes*.

FELLINI, CINEASTA NEORREALISTA?

A estreia de Fellini na direção cinematográfica se deu, sobretudo, graças à rede de relações, profissionais e pessoais, que estabeleceu com diretores do cinema italiano dos anos 1940, sobretudo os neorealistas. Após ter colaborado em diversos roteiros cinematográficos e ter sido assistente de direção de Rossellini em *Paisà* e de Lattuada em *Sem piedade*,

Fellini iniciou sua trajetória como diretor, lançando-se na criação da *mise en scène* – expressão que designa “um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador”. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 8) O diretor – *metteur en scène* – no cinema é quem organiza, para a câmera cinematográfica, a construção da materialidade dramática da cena que será filmada.

Mesmo iniciando uma nova etapa na sua trajetória cinematográfica, como codiretor de *Mulheres e luzes*, Fellini manteve sua atividade como roteirista em parceria com colaboradores e amigos. Filme sobre o teatro de variedades – que Fellini conhecia de perto devido à parceria com Fabrizi, com quem percorreu a Itália em turnê numa companhia de teatro de revista –, *Mulheres e luzes* surgiu, sobretudo, da memória e do processo criativo de Fellini, cabendo a Lattuada a organização técnica da direção do filme.

Pensei e senti *Mulheres e luzes* como um filme meu, nele havia recordações, algumas verdadeiras, outras inventadas, de quando viajava pela Itália com uma companhia furreca de teatro de revista. [...] Éramos dois diretores, Lattuada e eu. Lattuada tinha a capacidade de decidir, a segurança profissional da experiência, o apito, o chapéu de diretor; era ele quem dizia: ‘Luz, câmera, ação, corta, todo mundo fora! Silêncio!’. Eu ficava ao seu lado, numa situação bastante cômoda de irresponsabilidade. (FELLINI, 2004, p. 79-80, grifo do autor)

No filme, uma companhia de teatro de variedades perambula pela Itália sob a liderança do *capocomico* Checco Dalmonte (Peppino De Filippo). O grupo é o retrato de uma “humanidade marginalizada, mas nunca triste”, conforme observa Bispuri (2003, p. 73), pois os artistas, sob a batuta de Checco, “estão convencidos de que antes ou depois chegará o momento do sucesso e do triunfo”. (BISPURI, 2003, p. 73) Fellini criou o desenho cênico das personagens e sua caracterização com traços de comicidade burlesca e deformações patéticas, ou até mesmo grotescas, entre o drama e a comédia. Lattuada dirigiu as filmagens,

com a segurança de sua experiência como diretor. A fotografia do filme foi dirigida por Otello Martelli, com quem Fellini já havia trabalhado em *Paisà*.

Após a parceria com Lattuada, Fellini foi convidado pelo produtor Luigi Rovere a dirigir *Abismo de um sonho – Lo sceicco bianco* (1952) –, filme sobre fotonovelas inspirado no curta-metragem *L'amorosa menzogna* (1949), de Michelangelo Antonioni. No começo, Fellini se sentia pouco à vontade no set de *Abismo de um sonho*:

O primeiro dia de trabalho de *Abismo de um sonho* começou mal, muito mal. [...] Eu, ex-assistente de direção, ex-codiretor, que nunca havia olhado pela câmera, naquele primeiro dia deveria rodar uma sequência que teria preocupado até Kurosawa: uma gravação no mar. [...] Tentava me lembrar de como faziam os diretores com os quais havia trabalhado como roteirista. Mas me vinha em mente quase sempre Rossellini, o inimitável, o imprevisível. Como Roberto teria feito?. (FELLINI, 2004, p. 82-83, grifo do autor)

Para Fellini, a memória da experiência criadora e colaborativa com Rossellini evocava não apenas um modo de fazer cinema, mas uma maneira de ver o mundo. A partir da experiência direta com o neorealismo, Fellini tornou-se um criador de personagens e situações nascidas da observação atenta e sensível dos fenômenos sociais.

Mesmo diante do fracasso de público de *Abismo de um sonho*, Fellini conseguiu um produtor para seu novo filme, *Os boas-vidas – I vitelloni* (1953) –, uma comédia escrita em parceria com Tullio Pinelli e Ennio Flaiano. O filme remetia a lembranças de Fellini sobre Rimini, cidade na costa do mar Adriático onde nascera em 1920 – no final do filme, quando Moraldo está de partida da sua cidade natal num trem e se despede do amigo Guido, a voz de Fellini surge na dublagem do filme e diz: “Addio, Guido”.

Fellini convidou o ator e diretor neorrealista Vittorio De Sica para interpretar o papel de um velho ator homossexual em *Os boas-vidas*. De Sica filmava *Quando a mulher erra – Stazione Termini* (1953) – e recusou

o papel, interpretado por Achille Majeroni, ator de teatro. *Os boas-vidas* foi filmado ao longo de quatro meses, enquanto a equipe de produção acompanhava as viagens, pela Itália, da turnê teatral do ator Alberto Sordi, que interpreta um dos *vitelloni*. A sequência do Carnaval foi filmada num teatro de Florença; as cenas na praia foram realizadas em Ostia; algumas cenas externas foram rodadas em Viterbo. Há uma presença da paisagem italiana no filme, que se configura, na fotografia neorrealista de Otello Martelli, como uma descrição da vida provinciana, narrada a partir da história de cinco amigos fanfarrões que vivem numa pequena cidade do litoral italiano. Primeiro filme de Fellini a obter sucesso de público e de crítica, *Os boas-vidas* foi premiado no Festival de Veneza com o Leão de Prata.

Em meio às suas primeiras experiências na direção cinematográfica, Fellini foi convidado por Zavattini a propor e dirigir um episódio para um filme-reportagem elaborado à maneira de uma revista cinematográfica: *O amor na cidade – L'amore in città* (1953). Além de Fellini, *O amor na cidade* teve episódios dirigidos por Alberto Lattuada, Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Dino Risi, Francesco Maselli e Zavattini, que solicitou aos cineastas que narrassem, cada um a seu modo, uma história ambientada em Roma. “O neorrealismo é, hoje, como um exército pronto a colocar-se em marcha: os soldados, portanto, existem. Estão atrás de Rossellini, De Sica, Visconti”. (ZAVATTINI, 2019, p. 307) Zavattini pretendia aproveitar como argumentos para os episódios histórias reais como a de Caterina Rigoglioso – protagonista do episódio *História de Caterina*, dirigido por Maselli e Zavattini –, criando, assim, um filme esteticamente vinculado ao neorrealismo.

Para *O amor na cidade*, Fellini concebeu, em parceria com Pinelli, o roteiro do curta-metragem *Agência matrimonial (Agenzia matrimoniale)*, em que um jornalista (Antonio Cifariello) investiga como funciona na prática uma agência de casamentos. Desse modo, segundo Luiz Renato Martins (1993, p. 92), Fellini fez do neorrealismo o alvo de uma paródia ao inventar o episódio e apresentá-lo como uma história verídica, conforme atesta o próprio Fellini:

Foi Cesare Zavattini quem me ofereceu participar, com um episódio, no filme que devia ter o caráter de uma reportagem, no estilo do cinema americano. [...] Inventei uma agência matrimonial, escondida no sótão de um palacete [...]; e a estória da moça, que, conquanto se casasse, aceitava se unir em matrimônio a um licantropo. Jurei que era tudo verdade e, quando mostrei a primeira montagem do meu episódio, os autores do filme-reportagem viraram-se para mim, muito satisfeitos: ‘Você viu, caro Fellini, que a realidade é sempre mais fantástica do que a fantasia, a mais desenfreada?’. (MARTINS, 1993, p. 82)

O filme seguinte de Fellini, *A estrada da vida – La strada* (1954) –, despertou a desconfiança da crítica italiana de esquerda, defensora do neorealismo, em relação ao cineasta. No Festival de Veneza, o realismo subjetivo de *A estrada da vida* se contrapôs ao materialismo histórico de *Sedução da carne – Senso* (1954) –, de Luchino Visconti. Nas páginas dos periódicos *Cinema nuovo* e *Il contemporaneo* houve uma polêmica envolvendo *A estrada da vida*, com Fellini sendo acusado de trair o neorealismo. Para Zavattini, *A estrada da vida*, mesmo sendo um bom filme, era contra o neorealismo, pois não evidencia uma consciência histórica ou social, nem referências geográficas ou políticas. Vale dizer que, nesse período, o neorealismo era alvo de críticas de autoridades do governo italiano que acusavam os filmes neorealistas de criarem uma imagem negativa da Itália.

Mesmo num contexto adverso, Fellini considera-se herdeiro do neorealismo: “Em definitivo, se por neorealismo nós entendemos uma postura sincera com os temas propostos ou com os personagens dos quais se queira narrar a história, eu me considero um diretor neorealista”. (APRÀ, 1995, p. 113) Alguns aspectos formais do neorealismo estão presentes nos primeiros filmes dirigidos por Fellini, como a perambulação de personagens, os espaços quaisquer, a descoberta da paisagem italiana e as filmagens em ambientes naturais, o gosto pela crônica do cotidiano e pela vida das classes sociais mais pobres, o uso de dialetos e a presença de um italiano regional.

Após a polêmica envolvendo *A estrada da vida*, Fellini realizou um dos seus filmes mais vinculados ao neorrealismo: *A trapaça – Il bidone* (1955) –, uma resposta cinematográfica de Fellini aos seus críticos após o lançamento de *A estrada da vida*. *A trapaça* é um filme que busca registrar o ambiente de miséria nas classes mais populares da Itália do pós-guerra, evocando, assim, a estética neorrealista. O filme surgiu de um argumento de Fellini sobre três vigaristas que, juntos, enganam famílias pobres do campo e da periferia urbana. O ambiente da trama é Roma e a província italiana, por onde transitam trapaceiros, prostitutas e miseráveis, personagens inspirados nos “tipos encontrados nos anos difíceis da Segunda Guerra e do pós-guerra, quando, com o mercado negro e dificuldades várias, todos, mais ou menos tarde, tinham de aprender a arte de se arranjar”. (KEZICH, 1992, p. 208)

A trapaça evidencia as contradições da recuperação econômica italiana no pós-guerra, cujos benefícios não alcançavam parte da população, que vivia com baixos salários e de forma precária. É na perambulação por espaços quaisquer que os trapaceiros Augusto (Broderick Crawford), Picasso (Richard Basehart) e Roberto (Franco Fabrizi) exploram essa geografia da miséria. Além da temática de fundo social, o filme investiga dilemas morais humanos. Há uma atmosfera de desencanto no filme, ressaltada pela trajetória de Augusto, um homem de quase 50 anos em crise de consciência moral.

Com fotografia de Otello Martelli e montagem de Mario Serandrei – a quem se atribui a invocação pioneira do termo neorrealismo na Itália ao se referir ao filme *Ossessione*, de Visconti –, *A trapaça* inicia-se com um plano-sequência, instrumento da linguagem cinematográfica que registra a duração do movimento sem sua fragmentação, reforçando o aspecto realista da imagem. Em *A trapaça*, o plano-sequência inicial acompanha um homem sentado à beira de uma estrada à espera de alguém. Da profundidade de campo criada dentro do plano-sequência surge um carro, que segue pela estrada, dobra uma curva e para. O homem segue em direção ao carro, de onde saem Augusto, Picasso e Roberto, que se disfarçam de emissários da Igreja Católica. Os três trapaceiros escutam as orientações de Vargas (Giacomo Gabrielli),

o homem que os esperava à beira da estrada, sobre o golpe que vão aplicar a uma família camponesa, ofertando-lhes um falso tesouro encontrado ao lado de um cadáver enterrado no terreno da família, em troca do pagamento pela celebração de 500 missas em intenção do morto. Em outro golpe, os três trapaceiros chegam a um bairro pobre da periferia de Roma como funcionários do programa social da casa própria.

No arco dramático do filme, Augusto tem a consciência moral despertada por uma crise subjetiva que, no final, o leva à imobilidade sensorio-motora, quando então se pergunta sobre o sentido da vida e intui o tempo puro. Nesse sentido, o neorealismo manifesta-se quando o personagem tem a revelação de algo intolerável, que, segundo Gilles Deleuze (2007), excede a capacidade sensorio-motora e cria uma imagem do tempo.

Durante a realização do filme, Fellini buscou um impulso criador humanista a partir da observação direta de uma realidade social periférica e marginal:

[...] enquanto filmava *A trapaça*, entre as velhas muralhas do antigo aqueduto romano, na aldeia de San Felice, percebi, isolada dos outros casebres, uma minúscula barraca daquelas que, mais miserável e pobre, só se podia imaginar nos desenhos animados. Uma espécie de canil feito com pedaços de latão e velhas caixas de frutas. Aproximei-me incrédulo, empurrei a porta que estava semiaberta e enfiei a cabeça dentro. Por mais absurda que fosse como habitação, dentro ela era de um angustiante esmero: cortinas floridas nas janelas (janelas?), panelas e frigideiras amassadas mas brilhantes, penduradas nas paredes em ordem de tamanho, e uma mesinha de ferro com tampo de mármore, como as mesas dos cafés, com um centro bordado e um vasinho de margaridas no meio. No chão, sobre um colchão infantil, havia uma mulher sentada, a dona. Só vi que usava um roupão florido e, notei ao se virar, vários rolos e grampos na cabeça, e que tinha dois olhos irados que me fitavam espantados com minha falta de pudor. (FELLINI, 2004, p. 97, grifo do autor)

A descrição dessa observação direta da realidade social inspirou Fellini a desenvolver a personagem Cabíria, uma romântica e sonhadora prostituta que surgiu em cena pela primeira vez em *Abismo de um sonho*, na única sequência do filme que, segundo o crítico Paulo Emílio Sales Gomes (1981, p. 435), leva a um aprofundamento humano da trama, graças, em parte, ao perfil da mulher ingênua, fantasiosa e boa que é Cabíria (Giulietta Masina).

Para desenvolver a personagem, Fellini começou a trabalhar no roteiro de *Noites de Cabíria – Le notti di Cabiria* (1957). “De fato, Cabíria começou a me fazer companhia, pensava muito nela. Para deixá-la tranquila, prometia-lhe um filme só para ela”. (FELLINI, 2004, p. 97) Seguindo intuitivamente os passos de Rossellini, Fellini partia “para encontros ocasionais com prostitutas nos locais de filmagens noturnas” (GOMES, 1981, p. 436), método de concepção do argumento e do roteiro em que teve a colaboração de Pier Paolo Pasolini, autor do romance *Ragazzi di vita*. Pasolini era “um profundo conhecedor do ventre de Roma”, indicando “lugares e figuras com a precisão de um guia” e traduzindo “para o romanesco moderno os diálogos” elaborados no roteiro, escrito em parceria com Fellini, Pinelli e Flaiano (KEZICH, 1992, p. 218). Além disso, Pasolini concebeu o personagem do tio paralítico e colaborou na criação das cenas com prostitutas e cafetões, bem como da sequência da romaria ao Santuário de Nossa Senhora do Divino Amor.

Segundo André Bazin (1991), *Noites de Cabíria* possui a tensão e o rigor de uma tragédia, em que os personagens são percebidos “não mais entre os objetos, mas por transparência, através deles”. (BAZIN, 1991, p. 304) Com *Noites de Cabíria*, Fellini reorganiza poeticamente o mundo, concluindo, podemos assim dizer, uma trilogia iniciada com *A estrada da vida* e *A trapaça*, filmes que fazem um mergulho dramático-realista na subjetividade de personagens marginalizados. Para investigar a realidade da alma humana, Fellini intuiu uma realidade material e metafísica que se manifesta na própria configuração plástica da imagem. A fotografia de *Noites de Cabíria* cria uma dimensão temporal na plasticidade da imagem, sobretudo na sequência

final entre Cabíria e Oscar, numa composição estética da imagem através de certos contrastes luminosos em preto e branco que evidenciam a coexistência de presente e passado, atual e virtual. “O que não estou longe de pensar é que Fellini é o realizador que vai mais longe, hoje, na estética do neorealismo”. (BAZIN, 1991, p. 303) Fellini criou, assim, situações óticas e sonoras capazes de revelar a duração e a memória, dando continuidade a uma evolução criadora da linguagem cinematográfica neorealista. “O que define o neorealismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neorealismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo”. (DELEUZE, 2007, p. 11) Ao criar situações puramente óticas e sonoras, Fellini desencadeia um processo de vida nos personagens, numa decorrência direta da subjetividade vivida como processo fenomenológico. Esse movimento do cinema de Fellini em direção ao aprofundamento da imagem-tempo permitiu-lhe estabelecer uma autonomia criadora.

Enquanto a influência neorealista se exercia sobre Fellini, através dos seus vínculos de amizade e de trabalho com figuras exponenciais do neorealismo, tais como Rossellini, Fabrizi, Anna Magnani e outros, e pelo alto prestígio do movimento, sua obra já se destacaria nitidamente, oferecendo, desde o começo, no seu vezo satírico pronunciado, uma leitura crítica do processo cinematográfico. Suspendendo, nesse sentido, a crença na transparência dos signos, pressuposta pela estética neorealista – preocupada, antes de tudo, com a práxis humana e a totalidade do mundo –, para, em troca, conquistando um ganho crítico, delimitar o processo cênico ou a situação de estúdio como campo de imanência. (MARTINS, 1993, p. 18)

A partir da realização de *A doce vida – La dolce vita* (1960) –, Fellini passou a figurar um cinema cada vez menos neorealista, na sua aderência a uma imagem imanente da realidade social, e cada vez mais

fabulador, na composição de uma *mise en scène* que mimetiza e falseia deliberadamente a realidade para percebê-la criticamente. Elaborado como um filme episódico centrado nas aventuras e desventuras do jornalista Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) por Roma, o filme organiza-se em blocos autônomos, como crônicas da vida romana. Em uma curiosa cena de *A doce vida*, um repórter pergunta à estrela Sylvia (Anita Ekberg) se ela acredita que o neorealismo italiano esteja vivo ou morto. A pergunta revela uma camada reflexiva do filme sobre a permanência ou não do neorealismo no cinema italiano e também em Fellini. Enquanto os filmes neorealistas criam imagens do povo, *A doce vida* cria imagens de classes abastadas, que se sentiram ofendidas com a sua representação cinematográfica no filme de Fellini. Isso gerou um escândalo moral na Itália, motivado pelas classes conservadoras – o que, ambigualmente, ajudou a divulgar o filme, levando multidões ao cinema.

Em seus filmes vinculados direta ou indiretamente ao neorealismo, Fellini criou uma mitologia da vida romana, com artistas do teatro de variedades e do circo, ladrões, prostitutas e miseráveis. Em *A doce vida*, surgem também personagens midiáticos, espetaculares e aristocráticos. O filme estrutura-se como a perambulação de um homem ao longo de dias e noites vividos de maneira espetacular e frenética numa Roma fotografada e recriada em estúdio. Marcello é o personagem que reúne elementos-chave do filme: a perambulação, a denúncia dos clichês, a vidência.

Com *A doce vida* e, posteriormente, *Oito e meio – Otto e mezzo* (1963) –, Fellini transformou seu aprendizado e sua experiência neorealistas numa reelaboração realístico-subjetiva moldada como artifício da sua própria expressão artística e cinematográfica. Para Fellini, o artista é um transgressor. Como artista, Fellini transgrediu o modo criador que aprendera com o neorealismo, para assim poder ultrapassá-lo e conquistar sua própria autonomia criativa.

O neorealismo gerou uma abertura extraordinária para um novo cinema no ambiente do pós-guerra, liberando novas forças criadoras e potencializando a imagem-tempo como expressão da memória e do pensamento. Além de uma postura ético-estética diante da realidade

imane, o neorrealismo é uma expressão do pensamento cinematográfico. Segundo Deleuze, com o acesso direto ao pensamento, o neorrealismo marca a substituição do cinema de ação por um cinema de *voyance*, de vidência, em que o tempo se revela na composição plástica da imagem.

Por meio do neorrealismo, Fellini levou a imagem puramente ótica e sonora para além do neorrealismo, moldando-a, segundo Deleuze, como um cristal de tempo capaz de evocar realidades coexistentes no presente e no passado, na atualidade do que passa e na memória do que permanece. Em sua experiência neorrealista, Fellini também tornou-se artífice de um cinema do tempo. “O que Fellini diz é bergsoniano: ‘Somos construídos como memória, somos ‘a um só tempo’ a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade’”. (DELEUZE, 2007, p. 122) Narrar o real é também narrar o tempo puro: na suspensão do movimento, revela-se uma imagem direta do tempo, atual e virtual, que representa o presente e evoca o passado. Essa imagem-tempo é um aspecto fundamental da experiência neorrealista de Fellini.

Em sua capacidade de evocar a realidade como espetáculo, Fellini criou – desde seus primeiros filmes, de perambulação e fuga – espelhamentos entre a atualidade material do presente e a virtualidade temporal do passado, em que “não é apenas o espetáculo que tende a extravasar sobre o real, é o cotidiano que sempre se organiza como espetáculo ambulante, e os encadeamentos sensório-motores dão lugar a uma sucessão de ‘variedades’, submetidas a suas próprias leis de passagem”. (DELEUZE, 2007, p. 15-16) Em sua mitologia do espetáculo –teatral, circense, midiático, cinematográfico –, Fellini é o criador de imagens potentes colhidas na realidade social e na realidade subjetiva, na consciência e no sonho, no presente e no passado. O neorrealismo em Fellini não se reduz a uma atitude de humildade diante da realidade dilacerante e crua da vida; é também fruto da observação atenta da realidade para nela colher a fabulação. Para olhar a realidade profunda da vida, Fellini fez, por meio do cinema, um mergulho no tempo e na memória.

REFERÊNCIAS

- APRÀ, A. *Il dopoguerra di Rossellini*. Roma: Edizioni Cinecittà International, 1995.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BISPURI, E. *Interpretare Fellini*. Rimini: Guaraldi, 2003.
- CALIL, C. A. (org.). *Fellini visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CARPI, F. *Cinema italiano del dopoguerra*. Milano: Schwarz, 1958.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Cinema, 2).
- FABRIS, M. *O neorrealismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: EDUSP: Fapesp, 1996.
- FELLINI, F. *Fazer um filme*. Tradução de Mônica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- GOMES, P. E. S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 2 v.
- KEZICH, T. *Fellini: uma biografia*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MARTINS, L. R. *Conflito e interpretação em Fellini: construção da perspectiva do público*. São Paulo: EDUSP: Instituto Italiano de Cultura, 1993.
- MENDES, E. S. *Cristais de tempo: o neorrealismo italiano e Fellini*. 2013. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- MENDES, E. S. *Gli anni d'apprendistato cinematografico del giovane Federico Fellini (1939-1953)*. 2006. Dissertação (*European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies*) - Università degli Studi di Firenze, Italia, 2006.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

ZAVATTINI, C. *Algumas ideias sobre o cinema*. Tradução de Euclides Santos Mendes. *Movimento*, São Paulo, n. 13, p. 300-319, ago. 2019. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1qI7jACfjaVORu_rRceUoVpZn6KrUSNSP/view. Acesso em: 20 mar. 2018.

Casanova e a fantasia artificial

Gil Vicente Tavares

A grande festa. Uma grande cerimônia para içar das águas escuras de Veneza uma imensa cabeça de Vênus. Uma multidão de fantasiados, nobres, poemas são recitados em louvor à grande Vênus, música e balbúrdia se misturam numa carnavalesca Veneza, claramente recriada em estúdio. Fantasia, festa, celebração. Início de *Casanova de Fellini*.

Sabe aquele fio de esperança, aquele raio de sol que o produtor pede que haja ao final dos filmes de Federico? Já no começo de *Casanova de Fellini* (1976), o cineasta deixa claro que não pretende o *gran finale*, espelhando aqui um desastroso começo. Toda a estrutura falha, e a engenharia cênica, lembrando as traquitanas de espetáculos teatrais, faz a cabeça desabar, e voltar a afogar-se nas águas escuras de Veneza, no “esquecimento das profundezas marinhas, onde tudo é calmo, desconhecido, pois não há penetração, familiaridade humana”. (FELLINI, 2000, p. 240) Festa em vão. Casanova, que fantasiado encontrava-se entre os festejos, recebe uma carta. Um detalhe fundamental provoca o espectador: como Casanova é descoberto, com uma fantasia irreconhecível, quase um fantasma, de chapéu, sequer com os olhos à mostra? É tudo uma encenação, pouco importa.

Casanova então parte daquele ambiente festivo e colorido e mergulha em sua realidade, indo ao encontro da freira. Na sombria noite, remando num mar negro de plástico, claramente artificial, surge sua pretendente, como se fosse Caronte – o barqueiro do Hades –, para levá-lo a atravessar um portal em direção ao desconhecido. Ambos atravessam, por entre risinhos da freira, um corredor de azulejos com

motivos eróticos, que são iluminados em seus detalhes por ela, até chegar a uma sala redonda. A freira então anuncia que eles manterão relações sexuais sob a mira de um *voyeur*: um embaixador francês.

De alguma maneira, como em *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (2010), Fellini conduz seu personagem por uma atmosfera de fantasia, na qual somos, como o embaixador francês, espectadores de uma grande encenação.

E assim coloquei na cabeça que contaria a história de um homem que nunca nasceu, as aventuras de um zumbi, uma marionete fúnebre sem ideias pessoais, sentimentos, pontos de vista; um 'italiano' aprisionado no ventre da mãe, sepulto lá dentro, fantasiando sobre uma vida que nunca viveu, num mundo desprovido de emoções, habitado por formas que se configuram em volumes, perspectivas cadenciadas com interações hipnóticas capazes de gelar os ossos. (FELLINI, 2000, p. 240)

Em diversos depoimentos, Fellini deixa claro o quanto ficou em crise por ter aceitado o desafio de finalmente fazer o seu Casanova. Era uma provocação antiga, e ele aceitou antes mesmo de ler suas memórias. Por sinal, ter lido a controversa, e, considerada por muitos estudiosos, ficcional autobiografia do famoso veneziano, pareceu não lhe dar o estímulo que precisava. “Li Memórias depois de ter assinado o contrato para o filme, e logo fui tomado por uma vertigem e pelo pressentimento de ter dado um passo em falso”. (FELLINI, 2000, p. 238)

Não era a primeira vez que Fellini assinava um contrato sem ler o autor. No entanto, após firmar seu compromisso em realizar *Satyricon* (1969), o cineasta relata seu entusiasmo em ler Petrônio. Já falando de Casanova, Fellini explica que o “[...] filme nasceu por necessidade, por desespero, sobreposto e completamente estranho ao livro, a Casanova, ao século XVIII e a tudo que foi escrito sobre o assunto”. (FELLINI, 2000, p. 238)

Por que aceitar um personagem que, em várias entrevistas, o cineasta disse que nunca lhe interessou, pelo contrário, lhe causava asco? Por

que não rescindir o contrato, depois da falta de entusiasmo com as memórias do libertino, com o repisado século XVIII? Fellini (2000, p. 240) dá um indicativo: “foi esta recusa, esta náusea que me sugeriu o caminho do filme”.

A ENCOMENDA SAIU MELHOR QUE O SONETO

A arte, que historicamente viveu a maior parte do tempo de encomendas, acabou por se contaminar, notadamente nos últimos dois séculos, pela questão da inspiração. Talvez um jovem artista que lesse tudo que Fellini colocou de negativo para iniciar o processo de seu *Casanova*, poderia não entender como o projeto resultou num filme que ele considerava seu “[...] filme mais bonito, mais lúcido, mais rigoroso, mais completo do ponto de vista estilístico.” (FELLINI, 2000, p. 241) Outra resposta, talvez, pudesse vir de suas palavras, novamente: “[...] a liberdade é a condição mais perigosa, comporta o risco de desagregação, de se dissolver.” (FELLINI, 2012, p. 41)

O perigo da liberdade, para Fellini, talvez estivesse pairando sobre sua cabeça junto ao sucesso de seu filme anterior *Amarcord*, filme no qual ele fantasia sua própria infância. Uma análise do povo italiano, seu fascismo e seus comportamentos que, no filme de 1973, são apresentados, por vezes, com leveza, por vezes, com bom-humor, criando uma identificação rápida com o povo italiano, surge no filme de 1976, sobre o libertino veneziano, de maneira mais sombria, desesperançada. Parece que o desagrado do cineasta em relação à história e ao personagem se transforma num filme que não foi feito para agradar. Oscilando entre o ridículo e o melancólico, vemos em *Casanova de Fellini* uma negação do que poderiam querer do personagem de Veneza e do cineasta de Rimini.

Por que não continuar investindo num estilo, num tema que fez sucesso, e que era tão notadamente a estética que notabilizou Fellini, em seu filme provavelmente mais pessoal? A impessoalidade de *Casanova*, essa marionete fúnebre, as memórias vazias, frias, uma sequência de cenas, por vezes, tediosas eram, três anos depois, o antídoto que talvez

Fellini precisasse para se confrontar também com seu outro lado; assim como Casanova representava de uma perspectiva histórica o homem italiano, agora já sem o molho “latino” de *Amarcord*, não podemos deixar de observar a nacionalidade do cineasta, portanto uma (mal resolvida?) relação entre criador e criatura.

Uma repulsa muito clara a um personagem, a um tema ou história, revela naturalmente um incômodo, algo mal resolvido, algo provocador e inquietante que faz a pessoa pensar, refletir, questionar, criticar. Ao fim e ao cabo, o que nos incomoda nos atrai, senão seria insignificante; e por isso mesmo desinteressante.

É provável que, ao ter mergulhado nas escuras águas da Veneza de Casanova, outra ficção, por si só, Fellini tenha encontrado nesse filme seu “[...] jeito de trabalhar inconsciente, mediúnico e ao mesmo tempo rigoroso do ponto de vista científico, matematicamente preciso, e não apenas um fluxo vacilante, misterioso”. (FELLINI, 2012, p. 26)

A opção clara por uma “realidade completamente reconstruída” (FELLINI, 2012, p. 23), agarrando-se a uma “vertigem do vazio” (FELLINI, 2000, p. 240), criou todo um ambiente fantasioso, onde o cineasta estabelece um acordo com seu espectador, que bem poderia funcionar como uma paródia dantesca: abandonai a realidade, vós que entraís.

A REALIDADE RECONSTRUÍDA

Assim, adentramos a sala redonda, onde acontece o primeiro encontro sexual de Casanova com a tal freira, aos olhos do embaixador francês. Uma trilha e uma coreografia burlescas dão o tom do quão artificial e desprovida de uma real sensualidade podem ser as fantasias caricatas do clichê sexual. Um pássaro mecânico que o personagem tira de sua mala parece, como um metrônomo, acompanhar tudo, reforçando o ambiente quase circense. Não à toa, quando o casal finalmente vai ao ato sexual em si, a suposta penetração – com o irônico detalhe de ambos sequer estarem despidos – ocorre como uma sombra que se derama, ritmada e variante, sobre o rosto da freira. Quando a câmera se

dirige ao rosto de Casanova, o mesmo parece não mais se divertir, suado, como numa atividade atlética, automática.

Criticado por sua performance, depois do pretense gozo, o personagem tenta vender sua capacidade intelectual ao embaixador, como que pedindo amparo, suporte para sua vida errante. Sem sucesso. Ele, então, sai errando pelo mar de plástico preto até ser encontrado por um barco inusitado, com um tribunal, uma corte marítima, onde ele é interpelado e dão-lhe voz de prisão. Acusado de magia negra, de ser autor de escritos heréticos e de criticar a religião, ele fica encarcerado numa minúscula cela, e de lá relembra sua história com Ana Maria, moça que sofria desmaios constantes, e que ele acaba levando para cama, num desses desmaios. Nota-se aqui algo que, mais à frente, ficará evidente na busca do prazer do personagem, que é a utilização do corpo feminino como algo a ser usado; tal qual uma dessas modernas bonecas infláveis. O aspecto quase de bruxa da senhora que toma conta das jovens, dentre elas Ana Maria, o visual quase de *Commedia Dell'Arte* do médico, as maquiagens com olheiras claramente artificiais – já se nota o mesmo nas olheiras da freira da cena do embaixador –, tudo isso, assim como será o filme daí por diante, é uma camada a mais de realidade reconstruída; a fantasia de Fellini sobre o sonho de Casanova.

O personagem consegue, então, fugir da prisão. Não da forma rocambolesca com que Casanova narra em suas memórias, é bom registrar. Há toda uma comédia de erros na fuga relatada pelo próprio Casanova que Fellini resolve ignorar. Mais uma vez, o cineasta opta por uma melancólica despedida de Veneza, sem *glamour*, sem graça, um qualquer num telhado de prisão, a olhar pela última vez sua Veneza, munido apenas de seu pássaro mecânico.

Começam então “[...] as aventuras de um zumbi, uma marionete fúnebre sem ideias pessoais, sentimentos, pontos de vista.” (FELLINI, 2000, p. 240)

Já no salão em Paris, um jantar totalmente teatral, que começa com as luzes cênicas sendo aumentadas. Um ambiente esnobe, mas nem por isso cafona. Quando Ionesco falava, recorrentemente, que seu teatro era mais realista do que o de um Ibsen, por exemplo, podemos fazer

um paralelo com a direção de arte felliniana. Geralmente, em filmes de época, vemos maquiagens impecáveis, e figurinos com cores de extremo bom-gosto. Ademais, nos filmes assim, parece-nos que todos os personagens convidados ao baile, ou ao jantar, combinaram o estilo da roupa e as cores a serem usadas, numa harmonia impecável.

Lembro do estranhamento que tive com a direção de arte e os figurinos do filme *Medeia* (1969), de Pasolini. Tudo meio tribal, cores estranhas, e prontamente lembrei do quanto nos chegam imagens fictícias da Grécia Antiga, ainda mais depois que estudos recentes com infravermelho identificaram que aquela estética diáfana, todos de branco em túnicas esvoaçantes, é completamente equivocada. As estátuas eram cheias de cores, e muitas delas de extremo mau gosto, vistas com os olhos de agora. Vale lembrar também da restauração do Palácio de Sintra, em Portugal, como um dos exemplos da falsa sobriedade e assepsia visual. Um edifício que era cinza, meio sombrio, e que depois de estudos aprofundados revelou-se quase um palácio de contos de fada, colorido, o que desagradou parte considerável da opinião pública portuguesa que via, no cinzento austero do palácio, tempos imemoriais de capa e espada como nas pinturas e filmes históricos.

Por trás do aparente exagero, da fantasia e maluquice de Fellini, talvez repouse uma abordagem histórica mais próxima do real. No jantar de Paris, cores aberrantes e uma falta total de combinação entre o figurino dos presentes revelam uma realidade mais cotidiana, mais real, mais próxima do que estamos acostumados a ver; bem longe do *glamour* que o cinema geralmente nos traz.

Está aí a pedra de toque do cinema felliniano. Quando ele nos conduz a uma fantasia, ele o faz sob uma lente, por vezes, distorcida, por vezes, hiper-real. A realidade reconstruída tem um papel anti-hollywoodiano. Enquanto no cinema estadunidense, o cuidado com a iluminação, direção de arte, figurino, interpretação é para que mergulhemos naquela realidade cristalina, uma lente límpida revelando um ambiente agradável de ilusão, Fellini parece sempre querer provocar, incomodar, a começar pelo tratamento que dá aos seus personagens; e Casanova é emblemático nesse aspecto.

Não interessa ao cineasta italiano uma discussão moral, sequer um julgamento do seu personagem. Sua dúvida a respeito de Casanova, do que foi real ou ficção em sua vida, a maneira como ele conta a história sem moralizar ou deixar alguma lição, provoca a que pensemos quem foi Casanova, o quanto ele está longe ou perto de nós mesmos. A frieza do filme gera uma decepção que, deslocando o mito para a dúvida, provoca que o espectador tenha uma relação ativa com as sucessivas histórias que surgem na tela, seus personagens exagerados – no entanto, tão possíveis e reais – que circundam um Casanova nem um pouco sedutor, com uma performance sexual nem um pouco atrativa, com um discurso, por vezes, pedante, por vezes, clichê, e uma das primeiras perguntas que nos fazemos é: como um ser assim conquistou tantas mulheres, encantou tantos palácios?

A questão posta acima é tratada por Fellini de forma magistral, porque isenta de pré-julgamentos, e distante da glamourização que tanto afeta o olhar crítico de uma plateia. Assim, caminharemos ao longo do filme por palácios, nobreza, aristocracia europeia, como quem passeia pelos bastidores das imagens posadas para pintura oficial. É como se a pintura que Francisco de Goya fez para a família de Carlos IV comesse a se mexer, cotidianamente, com suas remelas e melecas infantis, suas alergias, rosáceas, espinhas, olheiras, brigas de casal, corrimentos, fedores. Os rostos débeis da família de Carlos IV, representados pelo pintor espanhol, são a nobreza felliniana a desfilar suas deselegância, mau gosto e deformações. Afinal, Fellini não iria retratar seu asco por Casanova se não fosse um asco por toda uma elite decadentista, que mais à frente iria perder o trono e a cabeça; no caso da França, literalmente. O personagem não poderia estar destacado, numa posição especial e, curiosamente, mesmo quando ele tem posição de destaque, ele está sendo testado, jamais reverenciado ou numa situação de onipotência.

Um século tão marcante, e por isso desgastado, representava, de uma maneira geral, um sentimento decadentista e exasperado de uma elite. Em épocas de crise, exacerba-se a violência, a sexualidade, a

perversão, e vemos exemplos na Roma Antiga e na Europa de Casanova e do Marquês de Sade.

Também eu me vi às voltas com um libertino, na condição de dramaturgo. Encomenda aceita por mim sem conhecer a fundo a personagem. Há uns 15 anos, vi-me defrontado com o desafio de escrever uma peça sobre a obra do polêmico marquês, e ao pesquisar sua vida de prisões, extravagâncias e perversões, em meio ao período mais conturbado e significativo, talvez, da França, resolvi me dedicar à sua biografia. Foi preciso conhecer bastante de sua vida para me decidir a escrever uma fantasia sobre suas histórias. Uma realidade reconstruída para expor, nada mais que expor quadros de uma reconstrução, em que Sade aparecia como vitorioso e derrotado, conquistador e fracassado, poderoso e humilhado.

O risco que corremos ao tratar de mitos, personagens emblemáticos, é, por um lado, julgarmos o personagem, e, por outro, nos apaixonarmos por ele. Atacando-o ou exaltando-o, entregamos uma visão preconceituada ao público, fazendo-o um mero receptor passivo de uma verdade preconcebida. Tornamo-nos, assim, donos de uma verdade, autoridades e influenciadores de uma visão de mundo, de comportamentos, prejulgando tudo e abrindo mão do conflito e da contradição, da postura crítica da plateia.

Ao escolher cenas contraditórias, personagens conflitantes, variações da vida de um libertino – seja Sade ou Casanova – o risco de se criar uma saga sedutora sobre a vida de um sedutor, ou a história moralizante de um imoral é reduzida ao grau mínimo; sendo inevitável que coloquemos em nossa obra o que somos como seres políticos.

A arte jamais é isenta, mas do lugar de onde escolhemos tratar determinado tema ou personagem, deve-se ter sempre a atenção – assim parece pensar Fellini, assim tento pensar eu ao criar, inspirado em mestres como ele – de não impor de forma soberana sua visão sobre tal tema ou personagem. Pelo contrário, colocar em xeque as próprias convicções, a partir de personagens ou temas que possam trazer o contraditório e a discórdia, é sempre um caminho que traz complexidade à obra de arte, e, tirando o artista de sua zona de conforto, dá um impulso

crítico sobre a própria estética e ética buscadas pelo criador. Assim caminha Fellini, da cena do jantar para uma conversa mística com a marquesa, uma idosa dona da casa onde há o jantar, que vê em Casanova a possibilidade da imortalidade, através de uma relação sexual. Ela o convida para que possa, ao ser fecundada pelo ser místico do libertino veneziano, ressuscitar como um homem para a vida eterna.

A cena seguinte é de uma ironia profunda. Casanova comemora estar na bela Paris intelectual de Voltaires e Racines, mas numa carruagem desgobernada em meio a uma tempestade. Tudo feio, e em seguida um encontro nem um pouco intelectual com uma ruiva, sobre a qual ele tem planos para o ajudar na tal cerimônia mística da imortalidade da marquesa. Não se entende muito bem porque Casanova aceita a empreitada, nada fica muito claro, e ele leva a ruiva para ser sua assistente no tal ritual, mas também seu objeto de excitação; algo como uma mula para, de forma nada mística, o libertino de Veneza cumprir o ritual que, escancaradamente, só quem realmente leva a sério é a marquesa.

DESCONQUISTA E DECADÊNCIA

Do pretense místico, apresentado da forma mais desmistificada possível, Casanova volta à Itália. Será em seu país que Fellini irá dar seu primeiro golpe de mestre. Ele encontra Henriette, uma bela mulher, amante de um húngaro. De sua própria voz, ouvimos ele dizer que foi o grande amor de sua vida. De lá, os três partem para Parma. Num jantar, ele acaba por descobrir que além de elegante e safada, Henriette é uma talentosa musicista e, acima de tudo, um espírito livre. Numa cena no jardim, Casanova age da forma como as mulheres geralmente são retratadas idiotamente em filmes românticos; exasperado, choroso, ele diz ter medo da felicidade, com uma trilha de fundo digna dos filmes mais melosos do gênero.

Vale comentar a festa feita pelo anfitrião, em Parma, com um grande banquete, músicos, e uma pequena encenação na qual ele é o principal personagem, um inseto que irá abater outro personagem que adentra a cena de forma completamente andrógina, tudo com uma conotação

sexual clara, para além de dois cantores totalmente efeminados, estabelecendo uma atmosfera homossexual. O cineasta parece provocar ainda mais, num filme no qual o espectador foi iludido pensando que veria uma história de seduções, belas mulheres e corpos nus ou seminus em cenas picantes, que tudo cabe em sua grande encenação fantasiosa, inclusive o componente homossexual, experiência pela qual Casanova passou, assim como também o Marquês de Sade e tantos outros, numa época em que orientações sexuais não pareciam ser um foco de perseguição dos moralistas. A bem da verdade, mais que imoral, o tom amoral do filme abre uma perspectiva de leitura, por vezes, distanciada, por vezes, espelhada de nossa sociedade, mas sem direcionar qualquer juízo preconcebido.

Todos esses ingredientes se combinam como um espelho. Henriette é o grande amor da vida de Casanova porque é tudo que ele pensa e deseja ser, mas justamente por isso paga o preço pelo próprio destino. O espírito livre de Henriette – segundo o anfitrião da casa, que dá a notícia da partida, não tão livre assim, por ela pertencer a algum nobre europeu que mandou buscá-la – vai embora antes do amanhecer, e Casanova desaba aos prantos na cama, como uma donzela abandonada de filmes de cavalaria, ao som de um canto sacro, quando ele confessa pensar em suicídio ou entrar para um monastério. Sua situação humilhante continua em Londres, onde é expulso de uma carruagem, chamado de impotente por duas damas, e novamente aos prantos veste sua melhor roupa para se suicidar no rio.

Sua ação é interrompida por uma mulher gigante, acompanhada de dois anões, andando às margens do Tâmis. Ele então vai atrás dessa mulher, e adentra assim um fantástico mundo circense, mais apropriadamente um mundo felliniano, com fantasias, balanços, palhaços, imagens de vaginas monstruosas, demoníacas, onde ele é agora derrotado fisicamente, também, por uma mulher; desta vez, a gigante que o vence na queda de braço, mesmo com os pedidos de Casanova para não ser humilhado como um nobre, em meio àquele ambiente feérico. Resta-lhe pagar ao anão para ver a mulher gigante tomando banho, e adormecer ao som do seu canto. Ao acordar, a incrível mulher de mais de

dois metros de altura também já havia partido. A essa altura, o filme parece falar mais de desconquistas que de um sedutor que teve relações com numerosas mulheres; e, aos olhos de muito, até hoje, como um garanhão, um herói, uma referência para o infantil machismo cotidiano até hoje existente. Suas súbitas paixões se esvaem e parecem levar sua vitalidade junto. A cada nova desconquista, vemos um Casanova mais velho e acabado.

Em Roma, Casanova pula de um encontro com o Papa para outra festa, onde é desafiado. Conhecido por ser uma potência sexual na cama, ele entra em competição com um criado. Casanova escolhe a mulher mais sem graça – apesar de bela, mas sem viço –, quase virginal e sem expressão, e assim ele ganha a aposta, saindo de cima da mulher, depois de uma performance automática, fria, como se estivesse a fazer algum exercício físico. Ele apenas sorri quando termina, vitorioso, enquanto a mulher se vira para o lado e chora.

Na Suíça, outra paixão o arrebatava. Uma mulher que mexe com vermes, insetos, poções, o faz desmaiar. Novamente, Casanova é confrontado com sua fraqueza, e acorda renovado, pelos dotes curandeiros de sua paixão, e combina um encontro numa pousada. Sua exótica paixão não aparece. Mais uma vez, a desconquista, a frustração. No entanto, na estalagem precária, em lugar de sua paixão, uma corcunda lhe é oferecida, e uma grande orgia acontece. Nota-se que essa é a cena na qual o sexo parece ser mais livre e prazeroso, justamente numa estalagem precária, com uma corcunda e pessoas claramente do povo. A fantasia felliniana que vai pulando de jantares em jantares da nobreza, apresentando cada vez mais ambientes degradados e decadentes, tem um momento de prazer genuíno e sincero numa orgia popular, simples e sem o tóxico luxo que parece contaminar a nobreza europeia, no filme.

A cena corta para um grande espetáculo. Novamente, o palco, a encenação, a suntuosidade operística ao término de uma apresentação. Ao final, todos se voltam para trás e reverenciam os nobres presentes no camarote real do teatro. Toda essa nobreza que vai se degradando ao longo do filme já é representada apenas por sombras, ao longe, dos personagens que se vão do camarote em silêncio, sem personalidade,

rosto, apenas sombras do que pensamos ser rainhas, reis, príncipes, duquesas. Todos se vão, as velas descem, são apagadas por funcionários numa belíssima cena preñe de significados e metáforas, e Casanova se vê sozinho com sua mãe.

Num grande teatro, filho e mãe passam sua relação, de distância e desconhecimento, em revista. Não à toa num teatro, tendo sido a mãe de Casanova uma atriz que saiu pelo mundo com sua trupe, tendo deixado o filho aos cuidados de sua avó. Mas o encontro acontece ao jeito deles, de um jeito que passa ao largo de ser uma cena de virada, um “plot twist” ou uma revelação. Não cabe em Fellini, e, notadamente, num *Casanova de Fellini*, recursos tolos tão ansiados para que cheguemos a julgamentos, análises, soluções. A conversa não serve para nada, como todas as conversas, relações sexuais e festas do filme. Como o filme. Como a arte. E é a partir dessa inutilidade que nos confrontamos com a grande provocação da razão daquilo tudo. Casanova carrega sua mãe nas costas, pois esta já não consegue andar, coloca-a em sua carruagem e se despedem através do vidro da carruagem, apenas com um olhar. Quando a carruagem parte, ele apenas constata: “eu nem sequer pedi seu endereço”. Um homem sem casa, que jamais voltaria a Veneza, sem saber onde moraria e onde sua mãe mora. Mais do que um cidadão do mundo, um cidadão sem mundo, à procura de pequenos mundos e conquista, luxo e festas para suprir o vazio de uma vida errante e sem objetivos claros e sinceros.

MARIONETE FÚNEBRE NA DANÇA DA SOLIDÃO

Onde Casanova chegou com toda sua vida? Qual a sua grande conquista? O que lhe restou de suas aventuras? Mais uma festa? Pra quê? Uma festa selvagem, grotesca, só bebida e música, assim Fellini encena a última festa do filme, caricatura alemã reforçando um ambiente decadentista, insalubre. Todos bebem, tocam de forma feérica e quase violenta órgãos dependurados nas paredes. Rostos perdidos, discussões inúteis, sequer a sexualidade exacerbada de outros momentos se faz presente. Apenas uma pequena cena iluminada ao fundo chama a atenção de

Casanova, e de lá surge a única possibilidade que resta ao personagem: uma boneca mecânica de madeira. Uma mulher artificial, sua última paixão no filme.

Num clima já decadente, de um Casanova já próximo ao ocaso, o personagem encontra numa mulher artificial, uma “marionete fúnebre” (FELLINI, 2000, p. 240), e vê nela a grande chance do amor. Alguém sem reação, com movimentos mecânicos, sem vontade nem expressão, apenas braços que se movem ao convite de uma dança ou reverência, totalmente disponível para saciar qualquer fantasia. Mas será mesmo que depois de tanto buscar em personalidades diferentes o mesmo desejo não saciado, o personagem sacie numa boneca sem personalidade o seu desejo? De forma exasperada, em meio a declarações amorosas e elogios à boneca, Casanova tem sua última relação sexual no filme. Pela última vez, seu pássaro canta sua melodia repetitiva e burlesca. A fantasia se concretiza no artificial; não há mais pulsão, carne, fluidos.

Depois de duas horas de festas e conquistas vãs, Casanova está velho. Desacreditado, desrespeitado, ele é apenas uma sombra do que foi. As olheiras róseas, meio roxas de suas amantes, agora lhe pertencem. Seu pássaro mecânico, parceiro das aventuras sexuais, está estragado, destruído. Ele então se lembra de Veneza, se algum dia retornará à sua cidade natal, e recorda o sonho da noite passada.

Veneza sob neve. Os canais da cidade, congelados. Em plena noite, de repente, a água não é mais escura, e veem-se os grandes olhos de Vênus, lá de baixo da água, a observar tudo. Como em *Oito e meio*, personagens de sua memória parecem surgir, mas vão todos embora. Suas mulheres se esvaem em meio à água congelada, e de repente aparece uma carruagem dourada, e lá dentro o papa acompanhado de sua mãe também se esvaem. Apenas o som do vento da noite. Diferentemente de *Oito e meio*, as memórias não vêm festivas, ao som de uma melodia circense celebrar o fim. Não há aquela celebração dos personagens, numa brincadeira de roda, nem a confraternização em clima de nostalgia na despedida de *Amarcord*. Talvez, possamos fazer uma pequena referência ao fim de *Os palhaços*, aquele duo de trompetes melancólico, a chamar por uma arte em tom de despedida. Mas o chamado do

trompete ainda é um canto do cisne, e uma busca pelo passado perdido, os palhaços que se foram, uma arte que parece se esvaír.

Não. A dança final de Casanova o satisfaz. As memórias se foram, as paixões, a humanidade, a vida pulsante e real. Na sombra, encontra-se sua boneca, sua marionete, sua amante perfeita. Ele vai ao seu encontro, e ao tocá-la surge uma canção melancólica, melodia recorrente no filme, uma valsa soturna. A boneca parece ter vontade própria, conduz Casanova para uma dança. Os dois começam a girar, de repente, imóveis, como dois bonecos de uma caixa de música. Na mesma Veneza, no mesmo local onde o filme começa cheio de vida, de gente, pulsando e feliz, agora há uma dança de marionetes sobre o gelo.

A ficção é ainda mais aguçada, ao final, na imagem de dois bonecos. Casanova também foi um boneco a dançar, marionete fúnebre, pelas mãos de Fellini. Está claro que o cineasta quis realizar uma fantasia me-rencória sobre o libertino veneziano. Mais claro ainda que quis revelar o avesso de sua imagem esperada, revirando a realidade e provocando uma visão para além de clichês, moralismos, seduções e expectativas.

Tudo claro, mas, no entanto, sem ao certo revelar-se por inteiro. A grande festa não aconteceu, a grande Vênus afundou, mas seus olhos conseguem turvamente apreciar a noite sobre Veneza, o frio que se abate sobre Casanova, o gelo onde se sustenta o baile dos bonecos. Os grandes olhos estáticos, lá no fundo, assistem a caixinha de música girando lembranças de um brinquedo abandonado.

Resta a fantasia artificial do fim.

REFERÊNCIAS

CARROLL, L. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CASANOVA, G. *The story of my life*. Tradução de Stephen Sartarelli. New York: Penguin Book, 2000.

CASANOVA de Fellini. Direção: Federico Fellini. Produção: Alberto Grimaldi. Intérprete: Donald Sutherland, Tina Aumont, Cicely Browne, Carmen Scarpitta *et al.* Roteiro: Bernardino Zapponi, Federico Fellini e Giacomo Casanova. [S. l.: s. n.], 1976. (166 min).

FELLINI, F. *A arte da visão: conversa com Goffredo Fofi e Gianni Volpi*. Tradução de Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FELLINI, F. *Fazer um filme*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANCE PRESSE. *França expõe manuscrito original de Casanova*. São Paulo, 17 nov. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/11/franca-expoe-manuscrito-original-de-casanova.html>. Acesso em: 11 nov. 2019.

Roma de Fellini:
palimpsestos, veredas e
desvios

João Sanches

O cineasta Federico Fellini já era consagrado internacionalmente quando lançou o filme *Roma* em 1972. Em seu currículo, entre outras indicações e prêmios, já constavam três estatuetas do Oscar de melhor filme estrangeiro por *A estrada da vida*, *Noites de Cabíria* e *Oito e meio*. A quarta estatueta viria em 1974, dois anos depois, com o filme *Amarcord*; a quinta e última seria no ano de sua morte, em 1993, um Oscar honorário pelo conjunto da obra. O termo “feliniano” já era usado como uma espécie de categoria estética para qualificar imagens e criações que evocam seu modo peculiar de olhar: um olhar que estranha e, ao mesmo tempo, se confunde com aquilo que olha, embaralhando história, memória, sonho, sátira, lirismo, realidade e ficção.

Nesse contexto de um Fellini já estabelecido, mas ainda na metade de seu percurso como criador – seu último filme, *A voz da lua*, estrearia em 1990, quase 20 anos depois – surge *Roma*, filme que, embora apresente a maioria dos elementos que associamos ao cinema do diretor italiano, impressiona até hoje pela radicalidade – e atualidade – de sua dramaturgia. É sobre algumas estratégias dramáticas de *Roma* que este capítulo pretende refletir, porém partindo da análise da película e não de seu roteiro original – assinado por Fellini e Bernadino Zapponi – ao qual não tivemos acesso.

Como se sabe, atualmente, no campo das artes cênicas, o termo “dramaturgia” pode se referir tanto ao texto dramático preexistente à encenação – correspondente ao roteiro no cinema – quanto ao texto/roteiro que nasce da ou com a encenação – realização espetacular, produto da composição/articulação de ações concretas – correspondente

à montagem cinematográfica. Optamos por essa utilização do termo “dramaturgia” em seu sentido expandido, dramaturgia como modo particular de composição da ação – que pode ser preexistente ou não ao espetáculo/filme –, para uma aproximação entre noções oriundas de estudos sobre dramaturgias contemporâneas teatrais e audiovisuais. Nossa perspectiva teórico-metodológica se baseia sobretudo na noção de desvio, formulada pelo teórico e dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac (2002, 2013, 2017) e Sarrazac et al. (2012) para se referir a estratégias de criação que, de alguma maneira, configuram transbordamentos de formas e gêneros estabelecidos. Em outras palavras, desvios são estratégias autorreflexivas que contrariam princípios de poéticas tradicionais, ou mesmo expectativas majoritárias de recepção: “[...] a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se a distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la.” (SARRAZAC et al., 2012, p. 65)

No *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (PAVIS, 2017), o termo também está presente. Pavis introduz o verbete com a afirmação de que o desvio teria sido inventado pelo surrealismo, reutilizado pelos situacionistas e adotado pelos movimentos artísticos a partir da segunda metade do século XX: “É uma maneira de subverter a norma, o sentido, a função de uma obra. Desviar é fazer um desvio, é não atacar de frente, é utilizar a força do adversário contra ele próprio, é reavaliar em seu proveito uma situação desfavorável”. (PAVIS, 2017, p. 81)

Uma reflexão sobre o filme *Roma* não pode deixar de destacar a ousadia e a liberdade de sua dramaturgia, mesmo se comparada a outras obras de Fellini. É difícil descrever o argumento de *Roma* sem recorrer a um, ou a vários desvios. Não há os elementos dramáticos tradicionalmente valorizados no audiovisual – inclusive mais do que no teatro contemporâneo –: conflito; desdobramento da situação dramática em progressão linear; herói/protagonista ativo; enunciação indireta – diálogos apenas entre as personagens –, entre outros. Robert McKee (2006), célebre professor de escrita criativa, no seu livro *Story*:

substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro (MCKEE, 2006, p. 55) sintetiza o que ele chama de *design* clássico do roteiro:

Design clássico é uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis.

No filme *Roma*, Fellini contraria totalmente essa perspectiva – o que não é novidade em sua trajetória – mas impressiona o modo radical como sua dramaturgia transborda até os gêneros aos quais a própria película faz referência. Para começar, o filme não desenvolve uma história, pelo contrário, apresenta-se como uma mistura de autobiografia e mocumentário – documentário fictício, ou paródia de documentário – que exhibe uma série de sequências relativamente autônomas. Não se trata sequer de uma dramaturgia episódica, pois as sequências não constituem episódios propriamente, não acompanham o desdobramento de ações, ou de determinadas situações dramáticas, antes funcionam como a exploração panorâmica – e poética – de ambientes, momentos e imagens.

No início, as cenas são apresentadas como memórias do cineasta, mas, no decorrer do filme, fica explícita a mistura de memória, fantasia e realidade. Com o lirismo e o humor satírico que lhe são peculiares, Fellini realiza, do ponto de vista dramaturgico, uma espécie de colagem de imagens, cenas e sequências que tomam a cidade de Roma menos como tema e mais como ponto de partida para sua elaboração poética.

A dramaturgia pode ser dividida em três tempos distintos que reúnem três grandes conjuntos de sequências. Desses três tempos/conjuntos de sequências, dois se sobrepõem e se alternam. Há uma espécie de dinâmica palimpséstica, cada plano temporal apresenta vestígios de outros. O princípio que se evidencia é o da multiplicidade: tempos, espaços e conjuntos de sequências diferentes e autônomos, mas que se

atravessam. Como no conto de Borges (2001, p. 101), “O jardim de veredas que se bifurcam”, *Roma* de Fellini aponta para múltiplas possibilidades de caminhos, de desdobramentos para cada acontecimento e personagem mostrado. São recorrentes na película imagens de estrada, rodovia, ruas e avenidas. Multiplicidade, diversidade e movimento.

Na primeira parte do filme, Fellini exhibe memórias e fantasias relativas à sua infância em Rimini nas quais Roma se faz presente por ser constantemente evocada.

Logo na sequência de abertura, vemos uma estrada sombria, aparentemente destruída ou devastada, e silhuetas de três pessoas que passam, a primeira delas carregando uma foice – imagem nada otimista. Assim que elas saem do quadro, a câmera começa a se aproximar de uma pedra na lateral da estrada onde está escrito “Roma 340 km”. A narração inicial instala o caráter autobiográfico do filme: “A primeira imagem de Roma era uma pedra do velho século erguendo-se dos campos nos limites de minha cidade natal”. Há um *fade out* – a tela escurece –, seguido de um *fade in* – surge nova cena.

A próxima sequência começa com a imagem de um rio e a segunda narração do filme: “Mais tarde, na escola, nos foi dito outras coisas interessantes sobre Roma”. Vemos então um professor com sua assistente e uma turma de crianças na beira do rio. O professor conta para os alunos que aquele é o rio Rubicão que Júlio César cruzou dizendo “*Alea jacta est*” – a sorte está lançada. O professor grita: “A Roma!” e começa a atravessar o rio seguido pela turma. A sorte está lançada.

Há um corte seco e a próxima imagem é de uma estátua de César em frente à fachada de um teatro. Outro corte e vemos agora o final de um espetáculo teatral, a cena mostra dois homens esfaqueando Júlio César pelas costas. O imperador, ao virar-se, pronuncia a antológica fala “Até tu, Brutus?”, símbolo de deslealdade e traição. Outro corte e vemos agora o ator que interpretou Júlio César, talvez no café do próprio teatro, recebendo elogios por sua atuação. Traição e teatro: histórias de Roma.

Por meio de outro corte, voltamos ao professor e sua turma, brandando por silêncio e ordem. Há então uma sequência curiosa na qual

o professor almoça enquanto as crianças assistem à projeção de *slides* com fotos de grandes monumentos romanos. De repente, entre os *slides*, surge a imagem de uma mulher de calcinha. As crianças começam a rir e a gritar enquanto o padre que conduzia a atividade, desesperado, corre para frente da tela e apela aos alunos: “Não olhem!! Fechem os olhos! É o diabo!! Quem olhar vai para o inferno!”. O professor reassume o controle da situação convocando todos a cantar um hino, enquanto o padre lamenta o ocorrido. Roma, símbolos de poder e esbórnica. Há outro *fade out*.

Na sequência seguinte, uma família – a família do próprio Fellini – está reunida na mesa para o almoço. Na cabeceira, o pai está ansioso para começar a comer, porém as senhoras e as crianças são informadas pela cozinheira de que o Papa está dando uma benção transmitida pelo rádio. Sob protestos do pai faminto, o rádio é ligado e todos se ajoelham para ouvir a benção papal. Roma e o poder temporal. O pai continua reclamando, mas não adianta. Uma das senhoras – talvez a mãe de Fellini – ainda diz ao menino “não preste atenção a seu pai, que não serve para nada”. Outro *fade out*.

A próxima sequência começa na tumultuada bilheteria de um cinema. A família consegue entrar na sala de projeção, mas tem que assistir ao filme em pé, pois não há cadeiras disponíveis. Quando surgem poltronas livres, todos correm e disputam os lugares no corpo a corpo com outras pessoas. Já sentados, enquanto assistem ao filme, os membros da família sorriem, choram e ficam entretidos em silêncio. Assim que a projeção acaba, todos no cinema recomeçam a falar alto e a discutir.

Outro filme é iniciado, agora uma espécie de propaganda fascista. Um dos meninos, o pequeno Fellini, olha para uma dama que parece retribuir seu olhar. A narração diz “esta senhora era esposa do farmacêutico local, todo mundo dizia que ela era pior que Messalina”. Há um corte e, em seguida, vemos a mulher com outro homem, aos beijos, dentro de um carro, em uma rua aparentemente deserta. A mulher então olha pela janela, e a câmera mostra uma imensa fila de homens atrás do carro, à sua espera. A sequência sugere a fantasia do menino, imaginando a “Messalina local”. Há outro *fade out* e, em seguida, vemos uma

rápida cena em que um homem, rodeado de ouvintes num café, fala sobre Roma. O garçom lhe pergunta “e sobre as romanas? Como elas são?”, o homem responde que elas têm um traseiro enorme.

Há um corte e temos então a última sequência desse primeiro bloco que apresenta memórias e fantasias da infância de Fellini, ainda em sua cidade natal. A última cena dessa primeira parte mostra um grupo de crianças, o pequeno Fellini entre elas, correndo para ver um trem chegar na estação de Rimini, com a placa “Roma”. A cena termina com a câmera enquadrando o pequeno Fellini olhando o trem partir em direção à lendária cidade.

Na segunda e mais extensa parte do filme, a dramaturgia opera um jogo de alternância entre dois outros tempos – e conjuntos de sequências: o do jovem Fellini, recém-chegado em Roma no final dos anos 1930, e o do Fellini adulto, cineasta estabelecido, em meados dos anos 1970, realizando filmagens na cidade.

A primeira cena é a chegada do jovem Fellini no terminal de trem. Há um conjunto de sequências que recria experiências da juventude do cineasta conhecendo a cidade. Vemos a grotesca família que acolhe Fellini em seu apartamento/pensão, junto com outros hóspedes estranhos; acompanhamos sua participação numa animada refeição coletiva na rua, repleta dos mais variados tipos de pratos, pessoas e situações; passeamos com ele pelas ruas quase desertas de Roma à noite, exceto por alguns cachorros e as presenças de técnicos consertando os trilhos do bonde, um pastor conduzindo seu rebanho e uma prostituta. Há um *fade out* e um novo deslocamento de tempo ocorre.

Estamos agora na Roma dos anos 1970. A cena começa com uma pergunta em *off*: “E sobre a Roma de hoje? Que impressão deixa no visitante que chega pela primeira vez?”. O que vemos a seguir é uma extraordinária sequência que começa com a entrada da equipe cinematográfica em Roma pela rodovia, em dois automóveis: um carro que leva o próprio Fellini, interpretando a si mesmo, e um caminhão-grua que leva a câmera e seus operadores. A equipe segue gravando, mesmo debaixo de chuva e depois que anoitece. Engarrafamento, pista encharcada de lama, prostitutas nos acostamentos, um enorme cavalo branco

correndo entre os carros, discussões no trânsito, ônibus de torcida, tanques de guerra, construções, fábricas, pessoas pedindo carona, as imagens se sucedem rapidamente. Surge um grupo de pessoas com faixas e cartazes, fazem um protesto, ouvimos o barulho caótico de buzinas, a câmera abre o quadro e vemos o Coliseu à margem do enorme congestionamento. *Fade out.*

Novo *fade in* e estamos num belo parque, num dia ensolarado, com a equipe de Fellini filmando o que se passa. Um ônibus lotado de turistas – apenas senhoras acima dos 50 anos – chega ao parque. Acompanhamos então uma cena hilária em que as numerosas senhoras fotografam tudo com suas câmeras, inclusive umas às outras.

Em determinado momento, uma assistente de Fellini, do alto da grua, grita que consegue ver a cidade toda, as praças, as ruas, “as pessoas indo trabalhar” – alguém no parque comenta que ela deve estar vendo outra cidade.

Fellini é questionado sobre o que irá mostrar, um senhor diz que ali não há romanos, são “hippies, estudantes que não querem estudar”, pede ao cineasta que não mostre apenas “as prostitutas e os pervertidos”. Um grupo de jovens questiona se Fellini vai abordar a realidade política objetiva, não querem ver uma Roma colorida e velha, a imagem “branda e comercial”. Fellini responde: “Mas acho que uma pessoa deveria ser verdadeira à sua própria natureza”. Afirma que quer filmar um espetáculo de variedades no Teatro da Barafonda, há 30 anos, no começo da Segunda Guerra.

Voltamos ao tempo da juventude de Fellini no final do anos 1930. Assistimos a controversas atrações no palco e acompanhamos as intervenções nada contidas do público no teatro de variedades. Até que o espetáculo é interrompido. Uma sirene toca e todos são convocados a se dirigir ao abrigo de ataque aéreo – Roma será bombardeada.

Outro deslocamento de tempo e voltamos aos anos 1970. A equipe do cineasta permanece filmando a cidade. Tem início a sequência mais emblemática do filme: a viagem subterrânea pelas escavações das obras do metrô. O guia da equipe avisa: “O solo abaixo de Roma é imprevisível. A cada cem metros, encontramos algum achado importante”.

A sequência culmina com a descoberta de uma câmara cujas paredes estão cobertas por afrescos coloridos da Roma Antiga. Com a entrada dos escavadores, os afrescos são destruídos imediatamente, pelo simples contato com o ar externo. Os novos ares literalmente apagando a memória.

Há ainda cenas que mostram grupos de *hippies* nas ruas de Roma antes de ocorrer um novo deslocamento para os anos 1930. O jovem Fellini, agora acompanhado de um amigo, assiste a um impressionante desfile/leilão de prostitutas. Acaba tendo uma experiência com uma delas e, logo depois, curiosamente, se mostra envolvido enquanto a prostituta ironiza seu interesse.

Outro corte e agora estamos no palácio da princesa Domitilla. Ocorre outro momento antológico da obra: o desfile de moda eclesiástica. Luxuosas roupas para padres, freiras, coroinhas, bispos, cardeais e para o próprio Papa. Sequência de pura ostentação e ironia fellinianas.

Perto do fim, o filme volta ao plano metalinguístico dos anos 1970. Uma sucessão de tomadas diferentes vai formando um panorama da cidade e seu constante movimento. Na sequência final, Fellini intensifica seu jogo com a realidade e insere os encontros “fortuitos” com Gore Vidal e com a atriz Anna Magnani, que afirma não confiar nele, se despedindo sem desenvolver uma conversa.

O filme termina com o belo passeio noturno de um grupo de motociclistas por avenidas célebres de Roma.

Sem mencionar a potência e a exuberância das imagens, essa limitada descrição pretende apenas contribuir para a compreensão do principal desvio da obra: sua estrutura de colagem. O gesto da colagem, como procedimento dramaturgico, potencializa a multiplicidade e a polifonia da construção:

Termo da pintura introduzido pelos cubistas, e depois pelos futuristas e surrealistas para sistematizar uma prática artística: a aproximação através da colagem de dois elementos ou materiais heteróclitos, ou ainda de objetos artísticos e objetos reais. A colagem é uma reação contra a estética da obra plástica feita

com um único material, contendo elementos fundidos harmoniosamente dentro de uma forma ou âmbito preciso. Ela trabalha os materiais, tematiza o ato poético de sua fabricação, diverte-se com a aproximação casual e provocativa de seus constituintes. [...] A partir do eixo metáfora/metonímia, determina-se o movimento de aproximação temática de pedaços colados ou aquele que as afasta umas das outras. (PAVIS, 2011, p. 51-52)

Roma de Fellini realiza um desvio radical do *design* clássico de roteiro, definido por McKee (2006) em consonância com os tradicionais princípios aristotélicos de unidade, causalidade, verossimilhança e totalidade. De fato, é desses critérios que se desvia a dramaturgia do filme, indo além da ideia de um drama orgânico, homogêneo, fechado, correspondente à metáfora do belo animal aristotélico, proporcional, harmonioso. Esse modelo dotado de ordem, extensão e completude, que sugere univocidade, é preterido pelo constante e explícito movimento de colagem que o filme realiza, intensificando uma polifonia que está presente em cada cena individualmente, mas que é potencializada pela heterogeneidade do conjunto.

Os termos “montagem” e “colagem”, como procedimentos – e desvios –, foram associados ao teatro por artistas de vanguarda do período entreguerras. Ainda hoje, podem assumir uma conotação subversiva, ou até mesmo uma dimensão revolucionária, na medida em que, ao evidenciarem as costuras que poderiam conferir alguma unidade à obra, parecem apelar por contestação, por crítica, por colaboração.

Montagem e colagem designam, com efeito, uma heterogeneidade e uma descontinuidade que afetam igualmente a estrutura e os temas do texto teatral. Embora as fronteiras entre esses dois conceitos sejam relativamente difusas (a ponto de serem às vezes empregados um no lugar do outro), nem por isso é impossível estabelecer distinções. A montagem é um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima

de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática. A colagem, por sua vez, faz referência às artes plásticas (colagens de Braque e Picasso), evocando, portanto, mais a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos ‘inusitados’ (por exemplo, documentos ‘brutos’) no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção ‘tradicional’ da arte dramática, de interromper o curso do drama, de ter certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos. (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 120)

A colagem se diferencia da montagem pelo grau de autonomia das partes. Enquanto o gesto organizador na colagem é múltiplo, ambíguo, ou de difícil identificação; na montagem, a organização é mais evidente, o gesto da montagem não apenas exhibe e agrupa materiais diferentes, mas também tende a apresentar uma visão mais definida, um discurso mais fechado sobre suas contraposições. Não é à toa a utilização recorrente do termo – e do recurso criativo – da montagem no universo metodológico, pretensamente racional, objetivo e político, do teatro épico. A diferença é que, se a montagem valoriza a dimensão da objetividade; na colagem, a subjetividade e o lirismo encontram um terreno fértil para o desenvolvimento.

A colagem é um jogo com base nos *significantes* da obra, isto é, com base em sua materialidade. A presença de materiais não-nobres e inusitados garante a *abertura* significativa da obra, impossibilita a descoberta de uma ordem ou uma lógica. (A montagem, ao contrário, operará sequências moldadas no mesmo tecido e sua organização será significativa). (PAVIS, 2011, p. 51, grifo do autor)

O filme de Fellini é uma colagem que, partindo de um olhar autobiográfico e muito pessoal, encena sobretudo a coletividade. Roma é mais o ponto de partida, ou ponto de convergência da obra, do que seu

tema. De maneira exuberante e lírica, o filme mostra a diversidade e a multiplicidade de vozes e sujeitos no incessante movimento pelos caminhos que levam à (evocam) Roma – a cidade real, ou as outras, imaginárias. Ao invés de um recorte, da concentração em um microcosmo dramático, a dramaturgia parece mais interessada pelo macrocosmo e pela exploração de sua paisagem.

A noção de paisagem é uma chave eficaz para compreender certos procedimentos da dramaturgia contemporânea. Em *Poética do drama moderno*, Sarrazac (2017), ao definir o que considera um novo paradigma da forma dramática, o “drama-da-vida”, em contraposição ao drama tradicional que ele denomina de “drama-na-vida”, destaca como as novas formas operam uma mudança de temporalidade, convertendo o tempo em espaço, a vida em paisagem. Para o autor, o advento do drama moderno e contemporâneo tem uma ligação com a possibilidade ou impossibilidade de “[...] inscrever o tempo, a duração de uma vida inteira no espaço do drama”. (SARRAZAC, 2017, p. 74) O “drama-na-vida”, o drama de princípios aristotélico-hegelianos, se dedica a uma ação interpessoal no presente, se desdobra em progressão linear a partir de um conflito, realiza um recorte temporal e espacial preciso na vida do herói e das demais personagens. Aristóteles recomenda esse esforço de concentração da ação dramática, ao comentar diferenças entre a tragédia e a epopeia: “[...] não fazer uma Tragédia como se ela fosse um composição épica (chamo de composição épica à que contém muitos Mitos), como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só Tragédia todo o argumento da *Iliada*.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 95, grifo do autor) As dramaturgias contemporâneas, *Roma* de Fellini é um exemplo, parecem justamente se desviar dessa concepção:

[...] convém identificar um novo enquadramento do drama: a noção tanto dramaturgica quanto estética de *paisagem*. E isto, não somente no sentido que lhe dá Gertrude Stein do ‘estar aí’ de um drama concebido ao mesmo tempo como estático e implícito, drama que o espectador teria sozinho o poder de colocar em movimento, mas também no sentido de um receptáculo

de todas as temporalidades que podem se cruzar no drama. O sistema atos-cenas estava inteiramente a serviço da progressão da intriga, isto é, da fuga do tempo rumo à Catástrofe; o quadro detinha o tempo, em um momento significativo, um ‘instante prenhe’; a paisagem – amiúde uma intersecção – está no cruzamento de todos os tempos da peça, daqueles diferentes itinerários de vida das personagens até ao da espécie humana, ela mesma marcada por sua própria finitude. [...] Nova noção dramaturgica, a paisagem converteu o tempo em espaço. [...] Para que nos seja dado ver a vida, o dramaturgo deve ‘abarcá tudo com o olhar’ [...]. (SARRAZAC, 2017, p. 74-75, grifo do autor)

Fellini parece querer abarcá tudo com seu olhar em *Roma*, não apenas no aspecto visual, na poesia e nos detalhes barrocos de cada enquadramento – em sua maioria cenas coletivas movimentadas e com planos abertos –, mas principalmente na forma que escolheu para dispor seus quadros, cenas e sequências. O gesto de colagem recomenda a desconfiança de qualquer interpretação que pretenda deduzir um sentido determinado, ou uma lógica ordenadora do material, bem definida. Em *Roma*, no máximo, o que podemos é reconhecer na colagem felliniana o já mencionado princípio da multiplicidade (e da diversidade) – a quinta proposta do escritor Italo Calvino (1990, p. 131) para os escritores do próximo milênio:

Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla. [...] os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido meticulosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial.

Fellini, supostamente com pretextos autobiográficos, acabou retratando a humanidade. Com elementos da memória, criou realidade. Com elementos da realidade, criou fantasia. Com elementos da fantasia, criou memória. A poética tão particular de Fellini mostrou o universal, suas memórias falam mais do mundo e dos seres humanos do que dele mesmo. Lembremos uma última vez de Calvino (1990, p. 138, grifo do autor), em sua defesa da multiplicidade no romance:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

O que Calvino propõe para o romance, Fellini realizou no âmbito da criação cinematográfica. E a multiplicidade do filme *Roma* e de outras tantas obras do mestre italiano é, antes de tudo, expressão de um dos grandes olhares humanistas do cinema do século XX.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BAILLET, F.; BOUZITAT, C. *Montagem e colagem*. In: SARRAZAC, J.-P. et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 119-123. (Cinema, Teatro e Modernidade).
- BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.
- CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

PAVIS, P. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SARRAZAC, J.-P. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002.

SARRAZAC, J.-P. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, J.-P. *Sobre a fábula e o desvio*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SARRAZAC, J.-P. et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cinema, Teatro e Modernidade).

A morte do palhaço:
Os Palhaços, de
Federico Fellini¹

Mario Fernando Bolognesi

FELLINI, O CIRCO E SEUS PALHAÇOS

Federico Fellini (1920-1993), em 1970, dirigiu *Os Palhaços – I Clowns* no original italiano –, projeto desenvolvido para a televisão italiana Radio Audizioni Itália (RAI), em coprodução com a Radiodifusão e Televisão Francesa. Com entrevistas, recuperação de repertório e cenas de ficção, o filme explora o universo dos palhaços de circo. Além desses elementos, o filme apresenta cenas documentais com Fellini e equipe, incluindo técnicos, além de uma narrativa ficcional que aborda a experiência de um garoto com o circo.

A película inicia com um menino, na madrugada, acordando com barulhos e luzes de um circo que se instalará na praça ao lado de sua casa. A janela de seu quarto transforma-se em privilegiado balcão de onde observa a movimentação da companhia para a montagem da lona. A observação encaminha a expectativa do que virá, que, por sua vez, aciona o fascínio em uma criança criada, física e imaginativamente, no sedentarismo a admirar os artistas da estrada, sem endereço fixo. Do outro lado da praça em que o circo se instala, tem-se uma prisão. Especialmente, portanto, de um lado, a janela do quarto de um menino, do outro lado, uma prisão e, no meio, a praça. A maturidade e a infância, ambas aprisionadas, são mediadas, metaforicamente, pela ilusão e fantasia do universo circense.

1 Resultado parcial de pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Ao menino e aos prisioneiros restam apenas a observação da chegada de uma companhia circense itinerante. A observação está permeada, de um lado, pelo deslumbramento infantil e, de outro, pela objetividade enclausurada dos adultos. Esses polos, aparentemente contrários, são complementares e alimentam Fellini na construção de seu filme. Fantasia e realidade se retroalimentam.

O principal recurso de Fellini, em *Os Palhaços*, é a metalinguagem. Uma câmera capta imagens e outras câmeras e microfones em ação, quer seja nas cenas voltadas às entrevistas com ex-artistas, quer seja nas cenas propositalmente criadas pelo diretor. Esse recurso provoca um distanciamento que está constantemente a afirmar que se trata de um documento, do registro da feitura de um documentário, composto também de cenas de ficção e, portanto, imaginativas e fantasiosas. Não obstante a ficção, Fellini exercita algo que é peculiar para muitos cineastas daquele momento, o cinema verdade. Ainda que ficcional, o filme resgata dados históricos acerca dos circos e seus palhaços.

A ficção proposta pelo diretor se incorpora à concretude documental. O real e o sonho se ajustam e se complementam e alçam a obra para além do documentário, sem se colocar no terreno explícito e exclusivo da criação ficcional. A ficção e as projeções oníricas estiveram a cargo do próprio diretor, e os dados de realidade foram ancorados nos escritos do francês Tristan Rémy (1897-1977), especialmente em sua obra *Entrées clownesques*, de 1962 – edição brasileira de 2016 –, mas também em *Les Clowns*, de 1945.

Jornalista, escritor e pesquisador do circo e dos palhaços, Raymond Desprez era o verdadeiro nome de Rémy. Marxista de formação e militância, ele esteve ligado à Associação de Escritores e Artistas Revolucionários, seção francesa da União Internacional dos Escritores Revolucionários, criada na União Soviética em 1930. Na França, a associação esteve ativa entre os anos de 1932 a 1939 e contou com nomes como André Breton (1896-1966), Luis Buñuel (1900-1983), Max Ernest (1891-1976), dentre tantos outros artistas e escritores militantes da resistência francesa.

Rémy e Fellini – assim como Anita Ekbert, a icônica atriz revelada por Fellini em *La Dolce Vita* – participam do documentário nas entrevistas e nas viagens em busca de palhaços que trabalharam em circos. Aposentados e afastados da vida artística e social, os ex-artistas se nutrem das memórias do passado no picadeiro. Diversos palhaços europeus em atividade nos anos de produção da obra estão no elenco, assim como Pierre Etaix (1928-2016) e Annie Fratellini (1932-1997), palhaços e artistas franceses, fundadores da primeira escola de circo em Paris. Essa é a parte da película nitidamente sedimentada no formato documentário.

Com base em Rémy, Fellini recria algumas entradas circenses que imortalizaram importantes palhaços que atuaram em circos na Europa, tais como Footit e Chocolat, o trio Fratellini, Dario e Bario, Antonet e Beby etc. A recriação das entradas aponta incipientemente para o campo da ficção, mas uma ficção com base documental. Nesse aspecto, o real e o imaginário se alimentam, a ponto de se tornarem indistintos. Exemplo claro é a passagem dedicada aos Fratellini. A trupe de palhaços se apresenta em um manicômio e a plateia é composta pelos pacientes mentais. Um dos pacientes se envolve de tal maneira com a cena dos palhaços que precisa ser contido pelos enfermeiros e, com isso, a performance dos artistas é interrompida. Na paralisação da cena, vários pacientes se dirigem diretamente à câmera, algo presente em outros filmes de Fellini, como *Oito e meio*, de 1963, e *Satyricon*, de 1969. Esse é um momento em que é difícil distinguir se a cena se deu espontaneamente, nos moldes de um documentário, ou se foi trabalhada intencionalmente pelo diretor.

O trio que recria os Fratellini são palhaços da época da produção do filme, uma vez que, em 1970, François, Albert e Paul Fratellini não eram vivos e havia tempos que deixaram a profissão de palhaço. Aparentemente, os pacientes do manicômio que estão na cena não são atores a interpretar personagens em um roteiro de ficção.

Além da fantasia narrativa do menino curioso pelo circo, antes aludida, e as recriações de cenas de palhaços, o exercício explicitamente ficcional de *Os Palhaços* ocorre no final da obra, momento em que a

imaginação do diretor italiano encena a morte do senhor Augusto. Essa cena final assinala o tom melancólico que se apodera do Fellini adulto, distante do entusiasmo da infância, presente no menino curioso. Tal característica foi apontada como predominante em outras películas do diretor italiano. “O cinema de Fellini é comumente considerado um espaço no qual o sonho, a memória, o desejo e o espetáculo alimentam um inconsciente infantil que sobrevive à idade adulta.” (ARALDI, 2013, p. 167) A tristeza posta no final de *Os Palhaços*, acompanhando a tônica derrisória do riso, é apresentada com humor, uma forma de humor, no entanto, que aponta para a morte do palhaço, ou melhor, de um dos tipos cômicos circenses, denominado de Augusto. Alegria e melancolia estão aliadas no diagnóstico final, misto de constatação e questionamento do futuro da arte dos palhaços.

A MORTE DO AUGUSTO

A morte do Augusto começa a ser investigada, no documentário, quando a equipe de filmagem e os entrevistadores vão à sede da TV francesa, em Paris, em busca de um pequeno filme do acervo da emissora que trazia Rhum, “o maior intérprete que o picadeiro já teve”, nos dizeres de Rémy (2016, p. 25). O registro guardado nos arquivos da TV é insignificante. Inicialmente, a película apresenta um contorcionista entrando em uma caixa. Não era o aclamado artista cômico dos picadeiros. Quando Rhum entra em cena, após pouquíssimas demonstrações de habilidade com um prato, o filme termina.

Os entrevistadores saem desiludidos. Dos circos e seus artistas não restam sequer os registros em arquivos. Fellini recupera o diagnóstico de Rémy a respeito da morte dos *clowns*. A partir de então, a criatividade do diretor se direciona para a organização espetacular da morte, do velório e do enterro do senhor Augusto.

As cenas dos palhaços de picadeiro acompanham de perto o cotidiano circense, no interior da vida circense ou na relação com a sociedade externa, quer seja no contexto do trabalho, ou no da existência, na função artística ou na técnica, como morador de uma comunidade

específica e restrita, ou como profissional que divide com outros a responsabilidade pelo empreendimento artístico itinerante. Assim, dentre os tantos temas tratados pelos palhaços que se baseiam na vida circense – sempre na jocosidade, na sátira ou na paródia –, estão o trabalho e o desemprego, como na entrada *O piano*, as tarefas diárias de limpeza do circo, em *Lixeiro* e os percalços dos truques artísticos, como em *Magia com patos* (BOLOGNESI, 2003), e assim sucessivamente. A morte que circunda os números de habilidades de alto risco é reforçada pelo suspense que o apresentador requer da plateia no momento de execução de um exercício acrobático de alta dificuldade. Tal suspense é secundado pela participação determinante da trilha sonora em estágio de incerteza e insegurança, quando não pelo silêncio completo. Nas reflexões de Paul Bouissac (2015, p. 160), “Essa proximidade com o trágico constitui uma grande parte da natureza ritualística dos espetáculos de circo e explica a intensa atenção e o alto nível de empatia que pode ser observado na plateia.” Os palhaços criaram repertório específico para tratar do tema da morte a rondar a profissão do artista de circo.

Tristram Rémy, em seu livro *Entradas Clownescas*, registrou a entrada *Morto e vivo*, de 1870, encenada por Whytoine, *Clown Branco*, e Secchi e Alfano, dois Augustos. Ela inicia com um diálogo acerca de uma aposta de equilíbrio de cabeça e em determinado momento Secchi acerta um golpe mais forte na cabeça de Alfano, que cai morto. Na sequência, Secchi quer resgatar o parceiro:

SECCHI a Alfano: Ai! Você tinha que ter morrido aqui! *(Ele pega Alfano pela cabeça e tenta colocá-lo de pé. Alfano resiste, se dobra em dois bruscamente e cai sentado. Levado pelo movimento, Secchi passa por cima dele e cai de barriga para baixo entre as pernas de Alfano. Ele se levanta lentamente. Na passagem, Alfano lhe dá uma mordida nas nádegas.)* Ai! Ai! Ai! É um morto que morde! *(Ele o empurra para trás, pelos ombros, para fazer Alfano voltar a ficar deitado. Alfano balança. Seus pés batem no traseiro de Secchi, que dá um salto para cima. Alfano continua com as pernas para cima. Secchi se levanta, empurra as pernas de Alfano até o chão e este, por sua vez, se senta com as*

pernas esticadas. Secchi o força a se inclinar e recebe os pés de Alfano no rosto. Ele o obriga então a se deitar colocando um pé sobre seu tórax. Mas Alfano abre os braços. Secchi monta nele, pega seus braços e os fecha. Alfano abre as pernas. Secchi não percebe. Ele se levanta, recua, tropeça nas pernas de Alfano e cai de costas. Levanta-se de novo e fecha as pernas de Alfano, cujos braços se abrem... Achando graça, Secchi abre e fecha as pernas de Alfano, que, simultaneamente, abre e fecha os braços. Secchi ao público.) Ai! Ai! Ai! É uma marionete. Ele tem um mecanismo no estômago. (Ele reflete e bate na testa: teve uma ideia. Segura, com os seus pés, as pernas de Alfano juntas, se estica e o obriga a manter os braços colados ao corpo. Alfano não se mexe. Secchi o levanta pela cabeça e, pela primeira vez, Alfano fica de pé, reto como uma estaca. Mas seu chapéu ficou no chão. Secchi se abaixa para pegá-lo. Alfano cai. Secchi o levanta. Alfano cai de novo. E isso acontece várias vezes. No final, o vivo se inclina, mantém o morto equilibrado em seus pés e estica os braços em direção ao chapéu, que ele consegue colocar na cabeça de Alfano. Ele ri. Mas, como mantém Alfano com seus pés, não consegue se levantar. A Alfano.) Vá embora. Você está vendo que eu não posso me levantar. (Aos rapazes da barreira.) Senhores, por favor. Venham me ajudar.

Os rapazes da barreira riem dele. Cansado da luta, as pernas relaxam repentinamente e ele empurra o morto, que cai de costas. (RÉMY, 2016, p. 158-159, grifo do autor)

O tema do morto-vivo é explorado desde tempos remotos. Provavelmente, o primeiro registro escrito de uma ação cênica corporal a explorar tal temática seja do século XVI. A obra de Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi* (1997) apresenta parte do repertório de Domenico Biancolelli (1636-1688), ator que interpretou Arlequim no primeiro Teatro Italiano, em Paris. Gambelli registra uma série de autores que trataram do tema, tais como Lope de Veja, *Muertos Vivos* (1599-1602), D'Ouville, *Les Morts Vivants* (1646), Boursault, *Les Morts Vivants* (1662), Flaminio Scala, *II Creduto Morto* (1611), além de outros anônimos, a exemplo de um levado à cena em Paris, em 1573. No roteiro denominado *O Retrato Amoroso*, composto de duas cenas, uma gestual e a segunda

verbal, Biancolelli descreve a primeira delas e aponta diversas ações de Trivelino, que está morto, mas age como vivo, ou melhor, um morto-vivo. Arlequim diz: “jogo meu bastão, ele pega e me dá nas nádegas”. As trapças se sucedem e a cena termina com Arlequim preso entre as pernas de Trivelino “ele me prende pelo pescoço com suas pernas como se me estrangulasse; depois de vários *lazzi*, em vez de ganhar, é ele quem me leva, eu grito como um demônio e isso termina o ato”. (GAMBELLI, 1997, p. 137)

O tema do morto-vivo ainda é apresentado em picadeiros de circo no Brasil, como em *Morrer para ganhar dinheiro*. (BOLOGNESI, 2003, p. 214) A interpretação corporal que demonstra a vivacidade de um morto também está presente na atuação de alguns palhaços brasileiros, na atualidade. Esse recurso pode se aplicar às situações em que um palhaço cai e se faz de morto, como em *Vitamina...B e O coração* (BOLOGNESI, 2003). A morte, nesses casos, é representada grotescamente pelos palhaços em um terreno de ambivalência, quando o morto se faz vivo, em puro jogo físico e corporal. Aparentemente contraditório, o trágico tema da morte é tratado com recursos cômicos farsescos.

Na cena de Biancolelli, o morto é representado por Trivelino e ele, como Arlequim, passa a ser a vítima das artimanhas do companheiro morto-vivo. Arlequim mantém-se na condição de bobo que não compreende o jogo de engano. Nos exemplos circenses arrolados, tanto aquele registrado por Rémy, quanto os praticados nos circos brasileiros na atualidade, os palhaços que encenam o morto-vivo pertencem à categoria do Augusto, envolvendo o trapaceado e o trapaceador, pois, segundo Bouissac (2015, p. 164), “O augusto é por essência ambos, morto e morto-vivo.”

A consolidação dos tipos cômicos circenses alcançou, no século XIX, a cristalização de uma dupla, o Branco e o Augusto, que agem na oposição e na reciprocidade. Ou seja, esses tipos são interdependentes. O Branco apresenta características de fineza nos modos e costumes, de inteligência arguta e de boa educação. A maquiagem branca cobre-lhe a totalidade do rosto. Poucos traços delicados em negro delineiam as sobrancelhas, enquanto lábios e partes da orelha são realçados em

vermelho. Ele carrega uma boina cônica de feltro na cabeça, marca que o aproxima de Pulcinella. Sua roupa é carregada de luxo e brilho, complementada com uma meia três quartos e um elegante sapato nos pés. Essas características reportam à tradição aristocrática, marcante na formação do circo moderno. (BOLOGNESI, 2003, p. 72)

O Augusto é o oposto: paletós e roupas largas, colarinho imenso, sapatos desproporcionais e uma maquiagem nas cores branca, preta e vermelha enfatiza e expande a boca, os olhos e o nariz, este último predominantemente vermelho e dilatado. É o típico marginal campesino impulsionado a migrar para a cidade e assumir as vestimentas do bem viver urbano. Mas essa vestimenta não lhe cabe: esse campesino não se encaixa nos moldes difundidos e requeridos pela sociedade urbana e industrial. A careca e a bengala que o acompanham induz à leitura de um velho, o sem-lugar em uma nova ordem social. A capacidade intelectual do Augusto é diminuta, rasteira e literal. A deficiência mental revela uma lógica absurda por detrás do entendimento imediato das palavras, das situações e das coisas. O artista explora essas características e as transforma no principal recurso de comicidade, para despertar e estimular o riso.

A dupla se consolidou a partir de meados do século XIX, e se tornou ícone cômico da sociedade de classes. O Branco é a autoridade, o dominador, a expressão da ordem e, o Augusto, o marginal, o excluído, aquele que não se enquadra no universo fabril das máquinas e na indumentária do operário da indústria. (BOLOGNESI, 2003, p. 78)

A partir de 1864, com o cessar da política de privilégios voltada aos teatros oficiais franceses, que resultou na liberação do uso da palavra dialogada nos diversos espaços de espetáculos, o repertório cômico circense deu significativo salto de qualidade, a ponto de consolidar a entrada circense como um complexo de comédias curtas, voltadas exclusivamente para o picadeiro. O repertório farsesco dos palhaços se consolidou, a partir de então, e “[...] o cômico de situação pode se juntar ao cômico de gestos e atitudes, a perseguição acrobática pode ceder lugar à comédia dialogada [...]”. (RÉMY, 2016, p. 17)

A polaridade e a complementaridade entre o Branco e o Augusto ganharam novos contornos quando, no início do século XX, os Fratellini introduziram um terceiro elemento: o Contra-Augusto. Trata-se de outro Augusto, porém sem o exagero nas roupas e na maquiagem. Ele se coloca como síntese dos dois anteriores, na medida em que demonstra a capacidade de superação dos limites intelectivos do Augusto, alcançando, assim, as qualidades e as astúcias do Branco. Com isso, ele se liberta da imposição do Branco, bem como se afasta da inteligência fraca e, por vezes, ingênua do Augusto. O Contra-Augusto provoca a expansão das possibilidades dramáticas e interpretativas da comédia clownesca.

A entrada no jogo cômico circense de uma personagem que apresenta características físicas, psíquicas e morais definidas e que transita entre as qualidades e defeitos dos outros dois parceiros, que estão em situação de oposição, traz implicações diversificadas e ao mesmo tempo possibilidades de avanço no tocante à complexidade dramática. A cena, a partir de então, pode se desenvolver do jogo de opostos (Branco e Augusto). Isto é, os opostos aparecem, porque são condições para qualquer conflito cênico ou situação cômica, mas a terceira personagem possibilita a superação do conflito ou situação antagônica inicial. (BOLOGNESI, 2013, p. 90)

Aos poucos, esse novo tipo conquistou e dominou o espetáculo. O Branco, paulatinamente, desapareceu dos picadeiros circenses e sua função foi acolhida e desempenhada por outro Contra-Augusto. Na época de realização de *Os Palhaços*, as personagens cômicas circenses eram majoritariamente formadas por Augustos e Contra-Augustos, sendo que estes últimos predominavam. Ou seja, a maquiagem e as vestimentas não apresentavam mais os exageros daquela que forjou o Augusto, os colarinhos passaram a se ajustar ao pescoço, a careca e a bengala deixaram de ser características marcantes dos palhaços. Não se tratava mais do velho em oposição ao novo. O palhaço se adequava

e se encaixava no figurino social de então. O domínio do Contra-Augusto permitiu a Fellini, baseado em Rémy, propor a morte simbólica do Augusto e, por extensão, a morte do Branco. Na avaliação de Araldi (2013, p. 193),

de fato, o branco e o agosto existem em oposição um ao outro. Eles somente se configuram como tal enquanto marcam a disputa, o deboche, o submeter e o ser submisso. Neste sentido, o seu fim é decretado por uma sociedade que prega uma igualdade utópica, seja como valor, seja como meta. Ainda que tal igualdade tenha, há muito tempo, se revelado tanto impraticável quanto indesejável, o sem fim de pressupostos a ela amalgamados alimentam o mito das humanidades que todos conhecemos.

O Contra-Augusto é a expressão de um sujeito mediano, absorvido pelos ideais da sociedade capitalista, aquele que se curva à ideologia dominante, ainda que apresente momentos de arroubos, descontentamentos e revoltas. A ingenuidade, a tolice e a subordinação estão presentes nele, de acordo com a necessidade cênica. Essas características não são estanques: elas oscilam e transitam com agilidade para o oposto.

No filme de Fellini, a morte do Augusto é simbólica e tem como referência os espetáculos dos grandes circos. Para Rémy, trata-se do triunfo da comicidade de acessórios, das coisas, dos objetos, em detrimento do artístico humano e corporal, do cômico de situação e do cômico de gestos e atitudes, marcas distintivas da comédia circense dialogada. O enterro concebido por Fellini é repleto de martelos enormes que ressoam como buzinas nas cabeças dos palhaços, de tubas e trompetes dos quais jorram água ou fogos de artifício. A imensa carruagem faz o serviço fúnebre – conduzida por um cocheiro com chicote e maquiagem distinta daquelas do Branco e do Augusto, uma menção talvez a Philip

Astley (1741-1814),² o exímio adestrador de cavalos, considerado pioneiro na formação do circo moderno –; uma desproporcional batuta é carregada por um maestro desatento; artifícios diversos que envolvem colas, madeiras, o martelar de pregos que acertam os dedos, tambores como caldeirões etc, ou seja, objetos e coisas depositárias de comicidade quando confrontadas com a inabilidade do manuseio. O artista se apequenou e seu lugar foi tomado por objetos deslocados de suas funções originais e agigantados para provocar o riso.

[...] ele perdeu tanto sua razão de estar ali que quase não seria necessária sua presença: seu único recurso é o figurino. Sua ação não fica assim reduzida ao cômico de acessórios? Dependente do acessório o clown é sua primeira vítima. Ele encontra-se rebaixado ao posto de aprendiz de feiticeiro, de maquinista, de animador de máquinas de surpresa, que agem e causam gargalhadas no seu lugar. (RÉMY, 2016, p. 20)

Nesses termos, Rémy aponta para a morte do Augusto, da arte da interpretação cômica improvisada, com personagens definidas e com papéis e funções claras nas comédias dialogadas e teatralizadas, denominadas de entradas clownescas. Se o Augusto morreu, seu parceiro inseparável, o Branco, também tende ao desaparecimento, diagnóstico apresentado por Rémy anos antes, em 1945. No capítulo final de *Les Clowns*, ele afirma que o Branco se limita a ser uma figura agradável. “Sua presença é decorativa. Ele substituirá em breve, na barreira, o diretor de pista, o ajudante. Ele acabará como figurante.” (RÉMY, 1945, p. 462)

A realidade é outra nos pequenos circos. Neles, a arte do palhaço, entendida como a arte de atores na criação de uma dramaturgia e de interpretação do repertório criado, permeada de improvisos, ainda

2 Durante debate ocorrido no Palacete das Artes, em 9 de agosto de 2019, a professora Eliene Benício lembrou da possível alusão a Astley, a partir do cocheiro e seu chicote a dominar os cavalos que tracionam o carro fúnebre.

sobrevive. A cena não é centrada na polaridade do Branco com o Augusto, mas levada a cabo por Contra-Augustos, que puderam incorporar piadas, poemas paródicos e satíricos, cantos e demais recursos cômicos, sem deixar de lado o domínio corporal de seu trabalho. Ali, os palhaços ainda exercem seu ofício de atores cômicos, voltados às pequenas farsas, sem se aterem à rigidez física, moral e psíquica de tipos fixos. Em outras palavras, Augusto e Branco também desapareceram dos pequenos circos. Mas, nestes, os palhaços, como Contra-Augustos, ainda preservam as qualidades artísticas de interpretar um repertório criado e sedimentado exclusivamente no e para os picadeiros.

Na interpretação de Rémy, outro equívoco que acelerou o processo de esvaziamento do potencial artístico dos palhaços diz respeito à introdução, nas entradas clownescas, de recursos e temas que são desconhecidos e impertinentes ao universo do circo. Os *clowns* musicais, por exemplo, quando abandonaram os instrumentos insólitos – bules, serrotes, bacias etc. – e adotaram os instrumentos das orquestras desaceleraram a criatividade sonora em nome da reprodução de uma musicalidade conhecida e praticada com maior desenvoltura e competência em outros ambientes artísticos. Rémy (2016, p. 22-23) foi bastante ácido na avaliação:

Mas, como ninguém vai ao circo para ouvir música, o espectador não se interessou mais por esse tipo de número, e o clown musical, com seu monocórdio, sua caixa de cigarro transformada em mandolin, seus martelos sonoros, seus sinos de vaca, seus vidrofones, suas garrafas harmônicas, suas caixas ressonantes, suas castanholas e seu xilofone, morreu por ter sacrificado seus gostos fantasistas em favor dos instrumentos clássicos do conservatório musical.

A morte simbólica do Augusto e, por decorrência, do Branco tem, portanto, um lastro histórico e documental. Baseado nos estudos de Rémy, Fellini encenou a morte do palhaço. A desilusão que se apoderou do principal narrador do documentário, o próprio diretor, tem

certamente suas raízes sociais. A supremacia do Contra-Augusto e sua capacidade de raciocinar e, assim, oscilar entre a razão dominadora do Branco e a ingenuidade permeada de estultices do Augusto parece ser validada na tentativa social de disciplinar ou domesticar o ridículo. A racionalidade passa a ser o centro do círculo em torno do qual giram os costumes, os caracteres, os comportamentos, as ideologias e também a comicidade, agora desprovida de qualquer alusão a escatologias, ao baixo ventre, à fome e à sede. O alvoroço hilariante do Branco e do Augusto, as reprimendas do primeiro, traduzida em tapas no rosto e chutes no traseiro do Augusto, na visão felliniana, não diverte mais. Nas palavras do diretor, “O mundo ao qual pertencia e do qual era expressão não existe mais”. (ARALDI, 2013, p. 188)

REFERÊNCIAS

- ARALDI, I. S. *Os Clowns de Fellini: a porção palhaça da subjetividade*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- BOLOGNESI, M. F. Contra Augusto. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 87-92, set. 2013.
- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- BOUISSAC, P. *The Semiotics of Clowns and Clowning: ritual of transgression and the theory of laughter*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- GAMBELLI, D. *Arlecchino a Parigi*. Roma: Bulzoni, 1997. v. 1.
- OS PALHAÇOS. Direção: Federico Fellini. Intérpretes: Federico Fellini, Anita Ekberg, Pierre Etaix et al. Itália: [s. n.], 1970. (91min), color.
- RÉMY, T. *Les clowns*. 11. ed. Paris: Bernard Grasset, 1945.
- RÉMY, T. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*. Tradução de Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

Amarcord: mágicas
lembranças de um
grande mentiroso

Mauro Porru

A ideia de fazer um filme sobre sua cidade natal, Rimini, se concretiza em Fellini durante uma conversa com o crítico e historiador de cinema Renzo Renzi que o visita para propo-lhe escrever o prefácio de um livro sobre essa cidade. Faz tempo que o diretor *riminese* cogita rodar um filme sobre a cidade onde nasceu. Esse propósito surge, como ele mesmo declara no livro *Fare un film*, da necessidade de se livrar, definitivamente, do conjunto de lembranças, atmosferas, sensações e personagens, verdadeiras ou inventadas, vividas na sua juventude, que começam a sufocá-lo, por não se contentarem mais de constituir simplesmente o substrato de toda sua produção cinematográfica anterior. Pois, *Amarcord* seria, na intenção do seu autor, a despedida definitiva desse pequeno centro urbano da costa adriática.

Fellini, para escrever o roteiro, convida Tonino Guerra, conceituado poeta dialetal *romagnolo* e roteirista de importantes diretores italianos, entre os quais Antonioni. Essa escolha deve-se, sobretudo, ao fato que Guerra nasceu e viveu grande parte de sua vida em Sant’Arcangelo, um dos bairros mais pobres de Rimini e, portanto, tinha vivenciado histórias e conhecido personagens parecidas às do amigo Federico.

Pelas declarações do próprio Fellini, o título surge de repente enquanto está fazendo pequenos desenhos em um guardanapo de papel de um restaurante. Após várias sugestões que iam de uma meia blasfêmia *Osciadlamadona*, que escrita como uma só palavra poderia sinalizar algo exótico e mágico, a uma palavrinha que o avô dele usava em qualquer ocasião *Nteblig*, aparece *Amarcord*, que agrada imediatamente o diretor. Essa palavra, junção de três palavras *a m’arcord*, que em

dialeto da *Romagna* significa “eu me lembro”, não o cativa na sua acepção de lembrança, de algo estritamente autobiográfico, mas pelo seu tom bizarro, cabalístico: uma palavra que, em sua extravagância, poderia se tornar a síntese, quase a reverberação de uma maneira de sentir contraditória, a fusão de dois extremos como a recusa e a adesão, a ternura e a ironia, a nostalgia e o distanciamento.

O filme, que ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1975, foi filmado todo no Studio 5 de Cinecittà de janeiro a junho de 1973. Confirmando a ideia de que a sua Rimini já tinha alcançado a dimensão de memória e projeção do imaginário, Fellini a reconstrói em estúdio, transfigurando-a no limite do surreal. No filme, não tem um único enquadramento rodado na Rimini verdadeira.

A ação de *Amarcord* dura um ano, de uma primavera a outra primavera. O filme inicia com o pólen branco primaveril trazido pelo vento e termina com o mesmo pólen branco esvoaçando pelo ar. A época é a do início da era fascista nos anos 1930. O ano exato é de difícil identificação, pois as indicações fornecidas pelo autor são várias e contraditórias: a corrida da VIIª Mille Miglia e a viagem inaugural do transatlântico Rex, citados no filme, são de 1933; a película *Voglio danzare con te* com Ginger Rogers & Fred Astaire, que aparece num cartaz, chegou às salas cinematográficas italianas em 1937.

O filme é estruturado em diferentes episódios que se entrelaçam na vida da pequena cidade fazendo aflorar as paixões, as esperanças, as desilusões, a comicidade, os sofrimentos e as contradições de seus moradores. O fio condutor que une os vários acontecimentos é a história da família do adolescente Titta. Para construir esse quadro familiar, Fellini se inspira no amigo de infância e adolescência Luigi “Titta” Benzi e sua família. No filme, o pai de Titta, Aurelio, é um mestre de obra anárquico que alcançou uma certa estabilidade econômica, procurado pelos fascistas cada vez que acontece algum ato de contestação ao regime. A mãe, Miranda, é uma carola possessiva sempre pronta a defender o filho Titta, mesmo quando mereceria ser punido, e o irmão mais novo que é o retrato do menino travesso. Compõem a família também o avô, um simpático velhinho com a mente sempre ocupada com suas

fantasias eróticas, a formosa empregada e o irmão de Miranda, Lallo, chamado pelos amigos de “pataca”, porque vive às custas da irmã, papariado o tempo todo por ela e detestado pelo cunhado. Mesmo não morando com eles, não pode ser esquecido o irmão de Aurelio, Teo, internado num hospício e visitado pela família numa das sequências antológicas do filme. Além dos membros desse conjunto familiar, fazem parte da vida do *Borgo* outras figuras singulares, típicas da filmografia felliniana: Volpina, a prostituta ninfomaniaca, o cego de Cantardel e sua sanfona, o motoqueiro louco que atravessa a cidade em alta velocidade, o diretor da escola, os professores de várias disciplinas, o padre e os dois objetos absolutos dos desejos adolescentes: a linda e sensual Gradisca e a titânica Tabaccaia de seios imensamente fartos.

Como dissemos, a trama do filme inicia com a chegada das “manine”, o pólen branco primaveril trazido pelo vento. Elas aparecem, num primeiro momento, no quintal da casa da família de Titta, que constitui o fio condutor do enredo. Logo depois, são enquadradas esvoaçando na praça principal do pequeno burgo, numa atmosfera de festa de um dia ensolarado, com os sinos da igreja tocando. Um pobre coitado que vagueia sempre pela pequena cidade, chamado Giudizio, pega uma “manina” entre os dedos e, em primeiro plano, explica, olhando diretamente na câmara, o significado desse fenômeno natural, citando os vários lugares onde o pólen pousa e que são mostrados em seguida pela câmara: o cemitério, a orla marítima, o Grand Hotel e o cais do porto. A sequência noturna da ação coletiva que rege o preparo da “fogarazza”, a fogueira que simboliza o fim do inverno e o início da primavera, permite aos vários personagens se apresentarem na trama. Primeiro aparecem, no interior da barbearia, o barbeiro músico e a sensual Gradisca, depois a câmara enquadra, em externa, as várias pessoas que vão em direção da praça principal onde está sendo erguida a fogueira. Entre elas se sobressaem o vendedor ambulante Biscein com seu inseparável carrinho, a Tabaccaia de braço dado com o pai, baixinho e rabugento, o cego Candardel, importunado por crianças malcriadas, a família de Titta e *Giudizio*, encarregado de empilhar o montão de madeira que será queimada. São filmados em seguida: Volpina em primeiro plano e em

plano aberto, Gradisca com suas irmãs, que caminham entre as pessoas e o proprietário do cinema Fulgor, caracterizado como o ator americano Clark Gable. No meio da alegria geral do povo que aclama o fim do frio e a chegada do clima tépido, é colocado, no topo da fogueira, o grande boneco da Velha Bruxa, entre os estampidos dos foguetes e o som da banda. O Conde de Lavignano com sua família reduzida participa também desse ritual propiciatório sentado no pátio de sua mansão. No fim da noite, aparecem Volpina, bolinada por vários jovens, o cego de Cantarel com sua sanfona, o veterano vêneto e Lallo, o pataca, com suas pueris brincadeiras. A sequência termina com a passagem de um motociclista por cima das cinzas da fogueira e uma mulher que coloca num pequeno balde as poucas brasas que sobraram.

Então, no Borgo já deserto, aparece o advogado com sua inseparável bicicleta. Este, em primeiro plano, olhando na câmara e dando à sua narração um tom amigável e coloquial, envolve diretamente o espectador na história das origens do pequeno centro urbano, do seu povo e da região, interrompido, no meio de seu discurso erudito, pelo som vulgar de uma “pernacchia”: expressão grosseira que também faz parte, como acrescenta o narrador, do caráter debochado dos moradores desse lugar. Numa citação do processo criativo do filme, o ator escolhido para interpretar o advogado/narrador é muito parecido com o poeta/roteirista Tonino Guerra, que muito contribuirá para ampliar as modulações líricas da fantasia e da criatividade de Fellini.

As lembranças da escola são introduzidas de forma bem apropriada pela clássica foto de grupo da turma, na qual estão presentes todos os colegas de Titta, além do diretor Zeus e os professores das várias disciplinas. Depois, um por um, os docentes são representados, de forma bastante cruel, com todos os seus defeitos e suas manias durante as explanações e interrogações, vítimas de brincadeiras zombeteiras, típicas dos adolescentes.

A corrida louca do motoqueiro ao longo do cais do porto e a chegada de Volpina na obra que está sendo executada pelo pai de Titta introduzem uma das sequências mais marcantes do filme, na qual toda a família de Titta está reunida em volta da mesa na hora do almoço.

Nela, assistimos ao crescendo da irritação de Aurelio, incomodado, sobretudo, pelo comportamento do cunhado que, sem contribuir minimamente para o orçamento familiar, continua usufruindo de todas as mordomias oferecidas a ele pela irmã Miranda, sua esposa. O nervosismo chega ao ápice e se transforma em raiva quando descobre que o filho mais velho, Titta, sentado na primeira fila do andar de cima do cinema Fulgor, urinou no chapéu de um espectador sentado na plateia, que foi cobrar o dano sofrido. Após uma briga violenta com Miranda, que tenta desculpar o filho, Aurelio, totalmente tomado pela ira, arranca a toalha da mesa, jogando no chão pratos e talheres, enquanto o cunhado impassível continua comendo seu frango de ensopado com o prato na mão. Poucas vezes no cinema italiano, uma cena familiar desse tipo foi descrita com tanta perfeição e verossimilhança.

A noite está chegando e a câmera de Fellini traz diante dos olhos do espectador, com leveza, ironia e perspicácia ao mesmo tempo, os vários momentos do “struscio”, o clássico passeio de fim de tarde das cidades provincianas, ao longo da rua principal. A turma de Titta se diverte importunando Gradisca, que com seu sensual rebolado caminha com as irmãs. Participam desse passeio coletivo os professores, o diretor da escola, os fascistas e o advogado com suas douradas explicações sobre a arquitetura local. A chegada da nova “quindicina”, a troca das prostitutas do bordel a cada 15 dias atrai a atenção de todos, inclusive da própria Gradisca. A passagem da carruagem que transporta as mulheres é acompanhada, num primeiro momento, pela música “La cucaracha”, criando um clima de alegria e excitação, para assumir depois a sofisticada sensualidade da canção “Stormy weather”. A câmera lentamente se afasta da carruagem das prostitutas e, mostrando as últimas imagens do passeio, para na frente de uma vitrine de imagens sagradas onde aparecem a Virgem Maria, Santo Antônio e São Sebastião, aproximando, assim, o profano do sagrado. A corrida pela rua quase deserta do ruidoso motoqueiro, o apagar das luzes do cinema Fulgor e das vitrines anunciam o fim do dia.

A visão marcadamente irônica da Igreja se faz presente na sequência da confissão de Titta, na qual padre Balosa ouve distraidamente os

pecados do jovem e de seus amigos, absolvendo a todos com os mesmos três *Pater, Ave e Gloria*. Esse episódio é a ocasião para conhecer os pensamentos eróticos do protagonista, que se referem aos seios da Tabaccaia e da professora de matemática, às abundantes nádegas das camponesas em bicicleta, ao primeiro beijo de língua com Volpina e à frustrada tentativa de se aproximar da Gradisca no cinema deserto. A cena da masturbação coletiva dentro do carro na garagem conclui o episódio.

Fellini, totalmente inadequado a fazer um filme político tradicional, como ele sempre declara em entrevistas e mais incisivamente no livro *Fare un film* (1980), consegue, em *Amarcord*, lembrar o fascismo e descrevê-lo melhor que muitos historiadores desse período da vida italiana. Ele, partindo de dados políticos e ideológicos, pouco a pouco os abandona, desconstruindo o mito e trazendo à luz a mediocridade do regime, mas também do povo que o aceitou. O diretor consegue ver o fascismo interiormente, indo além das costumeiras reproduções desse momento histórico da Itália. A chegada com atraso na estação para a comemoração da Fundação de Roma no dia 21 de abril, a corrida das autoridades fascistas com a participação dos professores e de outras pessoas de destaque da cidade, a fotografia de grupo na escadaria, as celebrações e os ensaios gímnicos são elementos que documentam os rituais ridículos e as máscaras impostas pelo regime. A punição de Aurelio, injustamente acusado por ser anárquico de colocar no campanário da Igreja uma vitrola com a música da Internacional socialista, conclui esse episódio do filme. Porém, ao lado dessas manifestações grotescas, o diretor mostra também a participação festiva da população, revelando sua adesão ao fascismo. Pela forma como Fellini trata este argumento, fica claro que ele se interessa, sobretudo, pelo perfil psicológico e emocional de ser fascista, que, no seu entender, é uma espécie de bloqueio, de parada na fase adolescente. Aderir ao fascismo, para ele, é fruto do provincialismo conatural ao povo italiano, de sua insolúvel imaturidade, de sua necessidade de evitar responsabilidades, de ficar eternamente criança, de viver na confortante sensação que sempre terá alguém para resolver seus problemas: a mãe, o pai, o prefeito, o bispo,

o Duce e assim por diante. Para Fellini, fascismo e adolescência continuam sendo de alguma forma estações históricas permanentes da vida dos italianos. Documentam essa concepção do fascismo os personagens que interpretam os fascistas. Eles andam de cabeça raspada e postura altiva, de peito para fora e barriga para dentro, tornando-se assim mais parecidos com o Duce. Suas façanhas, porém, se reduzem a nadar na água gelada do mar, jogar bolas de neve, fazer brincadeiras pueris e conquistar alguma estrangeira durante as férias de verão. O protótipo desse adulto/criança é Lallo, o pataca, irmão de Miranda, sustentado pelo cunhado, totalmente alheio a qualquer tipo de responsabilidade, com sua redinha para cabelos, seu roupão de casa e seus ternos alinhados para passear.

Chega o verão, e o advogado apresenta para o espectador o Grand Hotel, chamado por ele de Velha Senhora: teatro de estórias improváveis que, porém, deram lustro a esse lugar fascinante e voluptuoso. O primeiro episódio, narrado pelo advogado, é o encontro de Gradisca com o príncipe, que mudará o nome da jovem Ninola, por ter oferecido ao nobre seus dotes físicos com muita graça e respeito: Gradisca em italiano significa “se sirva”.

A longa sequência é rodada por Fellini com movimentos de câmera suaves, para acentuar ao máximo a atmosfera de fábula que permeia esse acontecimento. No silêncio total, com uma breve panorâmica da esquerda para a direita, se mostra o saguão do hotel deserto, no escuro, com os móveis ainda cobertos por lençóis. Esse movimento se interrompe na frente da grande escadaria que leva aos planos superiores. Nesse momento, entra em campo Gradisca, em plano médio, vestindo seu sensual casaco e seu pequeno chapéu coquete, vermelhos. A câmera a acompanha enquanto sobe a escadaria rebolando com elegância. O único som que se ouve é o dos saltos dos sapatos da jovem. A música tema do filme, de Nino Rota, nos introduz nos aposentos do príncipe, onde o branco e os tons pastéis, azul claro e rosa, definem o cenário. O mordomo de costas e os atendentes do príncipe, em atitude farsesca, aparecem no fundo. Na tomada seguinte, a câmara enquadra Gradisca de corpo inteiro que entra no quarto, criando um forte contraste

cromático entre o vermelho aceso da sua roupa e as tonalidades suaves do ambiente. Na cena sucessiva, os atendentes e o mordomo são enquadrados em plano americano enquanto bebem. No fundo, adentrando por uma cortina de *voil* azul claro, surge o príncipe, de corpo inteiro, trajando uniforme de gala branco. Ele, depois de alguns passos, se senta no sofá branco lenta e despojadamente. Ao lado do sofá, sentado, um general com muitas condecorações bebe seu drinque. Um primeiro plano de Gradisca com uma expressão sonhadora introduz a cena da saída discreta dos atendentes e do mordomo. O general, após ter dado alguns conselhos ao príncipe, se retira de forma cômica na ponta dos pés. Mais uma vez, aparece Gradisca em plano americano espiando o ambiente e olhando na direção do príncipe.

Numa tomada em plano médio, o príncipe levanta delicadamente e, de pé, se vira e olha na direção de Gradisca. Em primeiro plano, a jovem acena com a cabeça uma reverência e segue com o olhar os movimentos do príncipe. Este, em plano médio, sai do campo. Segue uma série de tomadas de Gradisca, em diferentes planos, se desnudando, assumindo posições bem parecidas com aquelas dos postais eróticos dos anos de 1930. Na cena seguinte, aparece o príncipe em plano médio já de pijama, pegando uma taça de champanhe. Depois de uma panorâmica das roupas de Gradisca espalhadas pelo quarto, a câmera enquadra o príncipe, em primeiro plano, levando delicadamente a taça de champanhe aos lábios e, em subjetiva, com um movimento para frente, filma as cortinas de *voil* rosa se abrindo, mostrando Gradisca embaixo dos lençóis. Ainda usando seu pequeno chapéu coquete vermelho, ela pronuncia a famosa frase: “príncipe, gradisca”.

O segundo episódio narra a chegada, no Grand Hotel, do emir e suas 30 concubinas, presenciada pelo próprio advogado e também a aventura amorosa, improvável e mentirosa de Biscein, que alega ter tido relações sexuais com pelo menos 28 das 30 mulheres. Seguem assim as sequências que descrevem a entrada das concubinas ao som vibrante da música “Salomé”, de Nino Rota, e a entrada do emir já idoso, baixinho e gordinho, reverenciado por todos, que, ao som da famosa canção romântica dos anos de 1930, "Abat Jour", acaricia de forma

lasciva o rosto das camareiras levemente inclinadas em sinal de respeito. Começam, logo depois, as cenas da aventura de Biscein que, em plena noite, chegando com seu inseparável carrinho embaixo das janelas do hotel, é surpreendido pelo convite das concubinas para subir até seus quartos, por uma corda de lençóis. Biscein sobe e entra numa espécie de harém onde as mulheres com trajes de odalisca se oferecem, dançando ao som da música “Salomé”, de Nino Rota. O episódio se encerra com o rosto do vendedor ambulante, em primeiríssimo plano, que, todo excitado, conta quantas mulheres conseguiu amar naquela noite. A câmera, em seguida, enquadra o terraço do hotel à noite, onde Lallo e seus amigos conquistam nórdicas estrangeiras. As luzes se apagam e o Grand Hotel desaparece.

Com o enquadramento do pátio do hospício onde está internado o irmão de Aurelio, inicia-se uma parte antológica do filme, uma das mais poéticas: o passeio da família de Titta com o tio Teo para transcorrer o dia na casa de campo. O propósito de inserir na trama esse episódio veio de Tonino Guerra, baseado num seu poema que descreve um louco que sobe numa árvore e começa a fazer vários versos de animais, incluindo aquele do gato. A ideia de substituir o miar com a célebre frase “Voglio una donna!” (Quero uma mulher!), nasce de uma notícia que ele lê casualmente no jornal: a de um louco de hospício que, debruçado numa varanda da instituição, começa a gritar essa frase. Fellini quer, para encenar o personagem de Teo, o ator cômico Ciccio Ingrassia, bastante conhecido por interpretar inúmeros filmes de comédia besteirol com seu inseparável parceiro de trabalho Franco Franchi. O artista, porém, está atravessando um período muito difícil da sua vida. Recém-saído de uma difícil cirurgia de úlcera perfurada e deprimido pela abrupta separação do seu irmão em arte, recusa o papel. O diretor, movido pela predileção para esse tipo de ator cômico e pela semelhança com um de seus tios, decide cancelar a filmagem dessa parte do filme, se não conseguir a participação de Ingrassia. Depois de muitas negociações e insistências o ator aceita, nos apresentando com uma interpretação ímpar, pela perspicácia e sensibilidade que revelam o seu grande talento. Essa sequência de 15 minutos se apresenta como um

microcosmo à parte. O tempo parece suspenso, o ritmo da ação assume a cadência própria da vida campestre cujas manifestações diferem bastante daquelas da pequena cidade. A pressa não faz parte desse universo: tudo é calmo e ameno. As tomadas da carruagem que se desloca do hospício para a casa de campo, onde estão sentados todos os protagonistas da sequência, expressam, através do diálogo entre os vários personagens, o afetuoso desejo de comunicação com a mente perturbada de Teo, justificando seus esquecimentos e suas extravagâncias, como carregar pedras nos bolsos e se urinar nas calças. A iluminação e a maneira como são concebidos os enquadramentos da estrada arborizada percorrida pela carruagem, da natureza em torno e do conjunto de construções que compõem a propriedade rural lembram muito as pinturas dos Macchiaioli: pintores italianos do final do século XIX. O sol brilha, as cigarras cantam. Todos almoçam juntos ao ar livre e um bom vinho ajuda a digestão. Um vento suave convida a descansar. Uma tomada mostra, em plano médio, Teo sentado na mesa sozinho, uma outra, sempre em plano médio, a mesa vazia. Um corte e dispara o alarme: Teo subiu numa árvore e grita “Voglio una donna!”. A tarde transcorre na vã tentativa de fazê-lo descer. A luz diminui de intensidade, o sol está se pondo quando chega a camionete dos enfermeiros e a mesma freira anã, que já encontramos no filme *Roma*, convence Teo a descer e voltar para o hospício. Assim termina essa antológica sequência, com seus enquadramentos equilibrados, nos quais os personagens se movimentam harmoniosamente, ou se desesperam, como Aurelio totalmente tomado pela ira com a situação emergencial criada pela atitude do irmão.

A passagem do mítico transatlântico Rex, a maior realização naval do regime fascista, constitui a próxima sequência. Fellini e Guerra fantasiam que esse mítico navio de passageiros, proveniente da América, passe no mar Adriático na costa em frente ao pequeno centro provinciano, se tornando um evento extraordinário para essa população, desejosa de sair da mediocridade da vida cotidiana e de ter a sensação de participar de um grande acontecimento histórico. Essa parte do filme dura aproximativamente seis minutos e meio e se divide em três

seções. A primeira, que poderíamos definir como a introdução do episódio, se ocupa da fervorosa agitação que anima as ruas da pequena cidade nesse dia tão esperado. A câmera com movimentos fluidos e naturais consegue reproduzir com precisão a vibrante alegria dos personagens, seguindo-os de perto ao longo do percurso que os leva ao lugar onde é prevista a passagem do transatlântico. Esse segmento do episódio termina com dois enquadramentos: o de Volpina de costas, em plano médio, que olha os outros partirem e o da praça deserta da pequena cidade, em plano geral, com um vira-lata deitado à esquerda do campo. A segunda seção, muito breve, nos mostra o comportamento dos personagens em cima das embarcações em movimento. A câmera enquadra os vários intérpretes bem de perto, procurando revelar, o mais detalhadamente possível, as emoções de cada um. A parte final é filmada com uma luz crepuscular, criando assim uma atmosfera de encantamento e magia que constitui o prelúdio de seção subsequente, na qual a emoção dos personagens alcança seu ápice com a chegada do Rex. A estrutura narrativa da parte conclusiva da sequência, na intenção de apresentar de forma mais intensa os vários grupos de personagens, assume um movimento circular. A câmera focaliza primeiro a família de Titta – núcleo principal da trama –, para depois mostrar outros três pequenos grupos, destacando aquele onde se encontra Gradisca – outro personagem-chave da trama –, para depois voltar a enquadrar a família de Titta. Essa estrutura circular de enquadramentos tem a função de ressaltar o aparecimento do majestoso transatlântico. No meio das brumas noturnas, anunciado pelo som potente de uma sirene que rasga o silêncio, o Rex se faz presente, como uma epifania, inquietante e mágico, com mil luzes acesas e duas chaminés fumegantes, saudado pela multidão eufórica e fascinada. O cego Cantarel com sua sanfona, posicionado na frente da câmara em plano médio, pergunta repetidamente: “Como é, como é...”, quase querendo perguntar ao espectador: “Como foi a cena?”. Uma grande onda daquele mar de plástico, criado em estúdio, sinaliza que o Rex passou e desapareceu, como os sonhos das pessoas que o aclamaram. A magia poética desse navio, totalmente construído em estúdio, cujo molde é feito como um quebra cabeça de peças coladas na

parede de fundo da piscina de Cinecittà, nasce da extraordinária habilidade de Fellini em manipular a ficção, transformando-a em realidade. Contribuem para esse processo de transmutação do imaginário para o real, a sensacional iluminação de Giuseppe Rotunno e a esplêndida música de Nino Rota que, com suas variações, consegue acompanhar impecavelmente a dinâmica da ação.

Uma fusão entre a grande onda e uma densa névoa introduz o episódio seguinte. Fellini, nesse seu processo de lembranças, cita também esse fenômeno atmosférico muito comum na região onde ele nasceu, nos agraciando com mais um momento de grande poesia. O avô de Titta sai de casa e percorridos alguns metros se perde no nevoeiro. O silêncio é absoluto. O aparecimento repentino da lanterna de uma bicicleta o assusta. Totalmente imerso nesse ambiente irreal, ele pensa que pode estar morto e, achando que o além possa ser assim, reclama: “Parece que não estou em lugar algum. Se a morte é assim não é boa coisa. Desapareceu tudo: as pessoas, as árvores, os passarinhos no ar, o vinho. Vá tomar...”. Quando, graças à indicação de um conhecido, consegue voltar para casa, ele esbarra no neto mais novo que está indo para a escola. O menino, vestindo uma capa que lhe confere a aparência de Chapeuzinho Vermelho, se adentra na densa neblina como se tivesse adentrando um bosque mal-assombrado. A aparição prodigiosa de um touro branco com chifres enormes, que assume, na nebulosidade, o aspecto de um monstro mitológico, o paralisa. O touro faz alguns passos e desaparece. Com o caminho livre, o menino se lança na escuridão da neblina. Nessa névoa que confunde, emociona e machuca, traduzindo em imagens com tanta singularidade a efemeridade das lembranças, também se encontra a turma de Titta que espia pelas frestas o saguão do Grand Hotel fechado. Um vento outonal espalha as folhas secas por aquele terraço, que foi teatro das aventuras amorosas dos adultos durante o verão. Mergulhados nessa atmosfera romântica de sonho, os jovens se deixam ninar pelo vento que se torna mais forte e, impulsionados pela estimulante música de Nino Rota, que se insinua no silencioso nevoeiro, começam a dançar, vivenciando ilusoriamente seus mais secretos desejos.

Através de uma fusão, de forma antitética à calma da sequência anterior, o rugido dos motores da VII^a Mille Miglia apropria-se da cena. Esta corrida de carros, abolida em 1958, nos anos de 1930 ainda atravessava as cidades, provocando grande entusiasmo das pessoas e graves acidentes.

O mesmo ritmo acelerado da corrida segue na cena de Titta que entra na loja da Tabaccaia com a porta quase fechada. Ele é acolhido pela monumental mulher que durante a brincadeira de ser levantada por ele, num impulso entre o erótico e o materno, lhe oferece seus seios gigantescos, objeto das fantasias eróticas do jovem, mas também a personificação da mais recôndita necessidade de voltar ao ventre materno, para poder permanecer na adolescência. O jogo de luz e sombra criado pela lâmpada central que oscila, devido ao acidental esbarrão com a cabeça da mulher levantada por Titta, expressa magistralmente o sentimento confuso e contraditório do jovem, dividido entre a volúpia e o medo de ficar sufocado.

A descrição de uma grande nevasca, que cobre toda a pequena cidade, é mais um exemplo de como Fellini consegue suspender as lembranças numa atmosfera de encantamento. Paredes de neve criam labirintos brancos no centro da pequena cidade: o motociclista louco os percorre a toda velocidade, os jovens se divertem jogando bolas de neve nas pessoas, quando de repente se ouve um som estranho proveniente do céu. É o canto do pavão do Conde de Lavignano que, descendo delicadamente, para na fonte central da praça. Esse pássaro majestoso abre sua cauda extravagante de plumas multicoloridas e brilhantes, fascinando todos os presentes que, impossibilitados de possuí-lo, o admiram com reverência.

A sequência da cidade coberta de neve retrata os últimos ensejos da adolescência de Titta que, com a morte da mãe, deverá se relacionar com o pai de forma mais madura. Os dois perderam seu ponto de referência. A doença e a morte de Miranda são filmados por Fellini com uma delicadeza e um respeito absolutos. Sem nunca cair no patético, o grande vazio deixado no coração do marido e do filho é sublinhado através de longos silêncios e enquadramentos de costas, que não

deixam aparecer vultos abatidos e sofridos. As cenas coletivas do funeral e da ida a pé para o cemitério representam a dor que paira no ar, de forma primorosa. A profunda tristeza de Aurelio é retratada com uma simplicidade tocante. A câmera, em subjetiva, seguindo o olhar do filho que observa o pai, enquadra o homem sozinho, em plano médio, sentado de costas, naquela mesma mesa que foi palco de tantas brigas, enquanto recolhe com a mão algumas migalhas de pão.

Titta sai de casa e, solitário, vai até o cais do porto. Enquanto está olhando o mar, de repente as “manine” aparecem e voltam a esvoaçar pelo ar. É a primavera que volta e com ela a parte conclusiva do filme: o casamento de Gradisca. Esse evento é ambientado num lugar de campanha, onde foi armada uma longa mesa para o almoço de núpcias ao qual participam todos os personagens em mais uma cena coletiva. Os planos longos e médios do brinde, da foto de grupo e dos vários discursos dos convidados, mais que um ar de festa, expressam uma melancolia de fundo, um clima de adeus. Essa sequência intensa se conclui com a corrida dos garotos atrás do carro que está levando embora Gradisca e o marido. Eles gritam adeus repetidamente. Sem ela, se sentirão mais sozinhos, órfãos daquele símbolo erótico que alegrou sua juventude.

Fellini, assessorado por Tonino Guerra, que infunde uma aura poética ao filme inteiro, elabora e organiza com seu talento esse afresco coletivo que é *Amarcord*, transformando Rimini numa província universal, num receptor de emoções, de fatos acontecidos ou inventados, de pessoas e personagens que se movimentam entre a realidade e a pura fantasia, acessíveis a diferentes culturas.

REFERÊNCIAS

AMARCORD. Direção: Federico Fellini. Intérpretes: Magali Noël, Pupella Maggio, Armando Brancia *et al.* Italia: Gilberto Bonfatti Multimedia, 2002. 1 DVD (123 min).

FEDERICO Fellini: sono un gran bugiardo. Direção: Damian Pettigrew.
Intérpretes: Federico Fellini, Donald Sutherland, Terence Stamp *et al.* Italia:
Cecchi Gori, 2003. 1 DVD (102 min)

FELLINI, F. *Fare un film*. Trento: Einaudi Tascabili, 1980.

VERDONE, M. *Federico Fellini*. Milano: Il Castoro, 1995.

Multitonalidades como
princípio criador em
A doce vida

Midian Angélica Monteiro Garcia

Em bora tenha se formado nas bases do neorealismo italiano, Federico Fellini inaugura uma estética capaz de enunciar as intensidades da vida. A câmera felliniana captura, tece e instaura intensidades entre o imaginativo e o irremediável, afastando-nos da vigência da representação e nos aproximando da vida como espetáculo. Há, em seus filmes, uma espécie de politonalidade que vem do circo. É perceptível uma coletividade que fala. É o que experimentamos em *A doce vida*. Vidas que vão se constituindo em acronologias, tecidas numa lógica estética, a qual constitui um novo regime de imagens. Trata-se de uma sincronização, o desviante que faz ressoar multitonalidades como princípio criador. É, nesse sentido, que o espectador, assim como os personagens, no referido filme, vai se tornando testemunha dessas capturas, situando-se nos interstícios tecidos pela experimentação da câmera, pelo desvio das dimensões mais concretas do tempo, pela rarefação dos espaços, daí os contornos mais nítidos se constituírem na imprevisibilidade. A forma felliniana de pensar o cinema torna os personagens e espectador refrações de imagens que se desdobram no sentido de restituir a experiência da complexidade. É, portanto, no descentramento dos conceitos de tempo, que se podem liberar novas formas de pensar, e, conseqüentemente, atingir potências possíveis, as quais reescrevem o conceito da *mimese* naturalista.

Gilles Deleuze tece uma abordagem sobre uma dimensão do pensamento e do cinema, partindo das concepções de Bergson a respeito do tempo em *Matéria e memória*. Em sua obra, Bergson concebe o pensamento como um estatuto cinematográfico. Composto por um

mecanismo similar ao do cinematógrafo, o pensamento retém fotogramas que são evocadas pela memória, rastros que apreendemos do movimento. Seria, portanto, formado por intervalos/cortes entre fotografias (fotogramas), as quais, projetadas em sequência, geram a ilusão do movimento. Trata-se de uma questão de percepção, pois os movimentos são múltiplos e complexos, mas deles captamos apenas imagens estáticas e aquilo que é percebido será amalgamado, numa montagem iluminada pela memória do passado, uma espécie de edição seletiva que nos dá a ver o presente, o real. Por isso, Deleuze compreende que a experiência da realidade é uma ilusão, a mesma miragem que se dá no cinema, realizando-se, portanto, como imagem-movimento, preenchida pela memória seletiva. Constituímos, assim, a representação, bem na esfera dos enquadramentos.

A despontencialização da imagem na ausência da experimentação, na qual o cinema clássico imerge, num movimento de centralização da percepção, instala o que Bergson denomina de “indeterminação”. Para Deleuze, o cinema moderno, em suas variadas feições, foi capaz de restituir a experiência da complexidade, a partir de rasgos na centralização da percepção. Tais procedimentos esboçam-se em agenciamentos que produzem um novo regime de imagens, o qual esgarça a concepção mais condicionante dos vínculos contínuos, que já não mais caberiam nos limites da representação. É, portanto, em procedimentos como a instalação da câmera nos movimentos de personagens, dos objetos, do inumano, dos trajetos, enfim, na iluminação da ilusão, que um novo regime de imagens dá forma a um outro cinema, no qual Deleuze vê emergirem perceptos e afectos do tempo, pensando o cinema moderno menos por rupturas históricas e temáticas, como no exemplo de André Bazin e George Sadoul, mas sim como um desdobramento ontológico da imagem. A esse devir ontológico Deleuze chamou de “cinema: imagem-tempo”.

É nesse sentido que compreendemos Federico Fellini como um cartógrafo, um experimentador da vida em sua arte. Experimenta um outro cinema, que não se rende às significações fechadas. Em *A doce vida*, Fellini torna indistinta a linearidade do tempo. Envolvido em uma espécie de mundo espetacularizante, Marcello, protagonista dessa obra,

perambula pela cidade de Roma, em festas e eventos sociais frequentados por celebridades, em episódios que não se encadeiam numa lógica linear, uma sequência de ações que não provocam reações sequenciais, o que Bergson denomina de movimento sensório-motor, mas antes estabelecem uma construção disjuntiva, na qual os acontecimentos coexistem emancipados do movimento e do tempo linear.

A feição quase espetacularizante e caricatural desses eventos encontra ressonância nos desencontros e vazios da festa do castelo. Os personagens perdidos em uma arquitetura secular que mal conhecem caminham dispersos nos labirintos do espaço, tal como, na cena do milagre, caminham autômatos, em meio à chuva, as pessoas, sob os holofotes da mídia. Todos numa reação atrás da santa invisível que promete cura.

Uma das festas nos chama a atenção em particular: é o encontro entre intelectuais na casa de Steiner, amigo cuja vida é modelo para Marcello. Este parece encontrar nesse ambiente a possibilidade da segurança, a probabilidade de concretizar seu desejo de se afirmar como escritor que seu trabalho não lhe oferece. No entanto, o lugar de segurança abala-se quando Steiner revela a insatisfação com a própria vida:

Às vezes, à noite, essa escuridão, esse silêncio oprimem. A paz me amedronta. Temo a paz acima de tudo. Parece apenas uma aparência que oculta o inferno. Penso o que verão amanhã meus filhos. Dizem que o mundo será maravilhoso. Mas como se basta um telefonema anunciando o fim de tudo. Deveríamos nos libertar de paixões e sentimentos na harmonia da obra de arte realizada. Naquela ordem encantada. Conseguiríamos nos amar tanto e vivermos soltos além do tempo. Soltos! Soltos!. (A DOCE..., 1960)

O “Além do tempo”, ao qual se refere Steiner, pode ser associado à ideia de “tempo puro” a que se refere Deleuze e Bergson. Constitui-se nas reminiscências de um passado não vivido. Nesse sentido, fala de um tempo não possível ao hábito ou à habitação segura. Não se trata, portanto, de uma reserva de sentidos construídos no passado que iluminam o presente, mas antes a possibilidade de alargamento do tempo

numa “ordem encantada” possível fora da linguagem. As paixões e sentimentos dos quais precisa se libertar não se trata da potência dionisíaca; são enquadramentos e representações que nos fazem habitar o mundo de forma conhecida e segura, porque aqui habitamos a repetição sem diferença do clichê. Pura expressão, liberta de estados de causalidade, dos papéis sociais, Steiner parece buscar uma reconciliação com a imanência, fora das ideias imutáveis da cronologia.

Para Fellini, portanto, a harmonia não se realiza na sequencialidade da vida. Mas na (des)ordem desviante – daí que seus filmes nos dão a aparência de serem caóticos, assumidamente dessincronizados, nos quais as falas se sobrepõem e se atropelam. É no interstício, na possibilidade que se amplia o abismo da incerteza. Estar “solto” é um ato de reescrever as histórias, uma reflexão sobre o próprio cinema e seus personagens que se emancipam dos espaços, da cronologia, dos papéis e da prisão da língua. É nesse sentido que compreendemos o assassinato de Steiner dos próprios filhos e o seu suicídio como um sequestro das personagens desses espaços e do tempo que faz desmoronar o teatro das representações, dos papéis, num procedimento de elogio à desmedida.

Steiner lança uma reflexão que espelha em todos os reflexos, questionando de onde podemos tirar a nossa potência para suspender a urdidura da causalidade material, religiosa, social e política que envolve os personagens de Fellini em *A doce vida*. Muitos incomunicáveis entre si, mas com as possibilidades de laços, o que se instaura é uma comunicação esgarçada.

Para Fellini, “deveríamos nos libertar de paixões e sentimentos na harmonia da obra de arte realizada”. Mas não seria a arte também uma ilusão como o é a moral que povoa a paz que aterroriza a “aparência que oculta o inferno”? Fellini nos responde em uma de suas entrevistas que o cinema é gesto de captura.

Sem dúvida. Um filme, mesmo se sua realização é muito complexa para realizar e demanda muito tempo, pode, com efeito, existir dentro de uma sensação, uma suspeita, uma antecipação: pode ser de um flash de luz, um som... É o discurso habitual que

fazemos a propósito de uma obra arte que pode fazê-la antecipar-se, anunciar ao seu autor, mesmo por um perfume. A vida inteira pode ser sugestiva para uma criatura que não é vivente, mas que deseja viver. Ela pode ser sugerida pelo tremular de uma folha que contém o universo inteiro. (FELLINI, 1995, p. 92)

Davi Lapoujade, ao retomar o pensamento filosófico Étienne Souriau, para conceituar o ato da instauração na arte e na filosofia, afirma que instaurar é testemunhar e “fazer ver é convocar uma testemunha [...] só se tornam advogados aqueles que decidem testemunhar dessas belezas ou dessas verdades, que compartilham os momentos ‘prerrogativos’ ou os modos de existências cuja realidade eles querem promover”. (LAPOUJADE, 2017, p. 93-94) O artista, nesse sentido, ocupa os próprios interstícios do tempo, intervalos de rasgos da metafísica, os espaços “lúcidos do mundo” ou que alucinam certo mundo, um código, uma gramaticalidade, seja da linguagem ou do próprio cinema.

Giorgio Agamben, no texto “O que é o ato de criação” afirma que a potência da arte encontra-se nos atos de suspensão da linguagem. Assim, ao usar a metáfora da “mão que treme”, referindo-se à pintura não perfeitamente acabada de Ticiano, para definir o instante de “suprema maestria” do ato de criação, compreende a arte como um lugar da inoperosidade, da potência e da potência de não. Nesse sentido, a criação artística se daria na suspensão da função comunicativa da língua, possibilitando o seu desativamento: “Por isso, sua mão treme, mas esse tremor é a suprema maestria. O que treme e quase dança na forma é a potência: *ignis ardens non comburens* [...]”. (AGAMBEN, 2018, p. 71, grifo do autor) A arte, nesse sentido, associa-se ao seu grau ardente de potência, à execução da resistência da própria linguagem, lugar do político:

É esse resto inoperante de potência que torna o pensamento, o pensamento do pensamento, a pintura da pintura, a poesia da poesia. Em outras palavras, se a autorreferência implica um excesso constitutivo da potência sobre cada realização no ato, é

necessário a cada vez não esquecer que pensar corretamente a autorreferência implica, acima de tudo, a desativação e o abandono do dispositivo sujeito-objeto [...] a pintura da pintura significa somente que a pintura (a potência da *pictura pingens*) é exposta e suspensa no ato da pintura, assim como poesia significa que a língua é exposta e suspensa no poema. (AGAMBEN, 2018, p. 71)

Pensar o cinema, nesse sentido, como lugar de inoperosidade, de suspensão da articulação dos códigos, possibilita compreender a experiência da arte cinematográfica como testemunho e interrupção dos automatismos. Steiner alude a esse lugar de inoperância quando, após uma música, deixa passar uma gravação antiga da linguagem do vento, das tempestades, dos pássaros.

Antes de proferir tais palavras, Steiner está acompanhado de Marcello, movimenta-se até o quarto onde seus filhos estão dormindo e, após beijá-los, aproxima-se da janela de vidro que reflete sua imagem. Compreendemos que o reflexo desdobra uma outra imagem, o que Deleuze denomina de imagem cristal, a qual faz coexistir o presente e o virtual que nos é acessível nessa transversalidade especular. Steiner fala sobre o caos pessoal, mas nos faz ver o caos dos demais personagens, suas afecções: incertezas da namorada de Marcello à espera da estabilidade familiar, as dores da francesa que chora constantemente frente à apresentação do palhaço, do pai que Marcello não conhece em sua singularidade, do palhaço do trompete, dos que esperam o milagre da santa, do próprio Marcello em crise como escritor. Se Steiner revela que sua felicidade é aparência, manifesta também a felicidade aparente de Marcello, da vida fútil das celebridades que habitam a Via Veneto, da religiosidade de Roma, enfim, coloca-nos diante dos nossos próprios automatismos na reprodução do hábito.

Marcello é o escritor em conflito diante do processo criativo, é o falso que fraudava para fotografar tragédias e celebridades, que se apaixona pela atriz fútil, que ama repentinamente, que deseja a segurança familiar, embora se deixe seduzir pelas festas. No entanto, quando entra no

quarto de Steiner, Marcello desaparece. Não há mais vestígios da sua presença. Marcello parece deixar vir outras presenças, inclusive a do espectador, a câmera nos insere, assim como coexistem as imagens de Steiner no espelho, coexistem também, nesse interstício, todos esses episódios, fragmentos das vidas narrados de forma não linear, como cristais do tempo e refrações. O espelho e a câmera subjetiva fazem coexistir todos no cristal, que é o filtro mais visível de uma refração. Cada formação produz uma imagem diferente dos seus personagens e de cada personagem adensadas em multiplicidade, rasurando, ao mesmo tempo qualquer possibilidade de unidade. Parecem coexistir em presentes inatuais, frente às temporalidades de uma Roma católica, profana, fútil e hedonista. Como um *déjà vu*, compõem-se tempos que se bifurcam no filme. São faces variadas de Roma que se mostram em perspectiva e não no tempo evolutivo.

Nesse sentido, o ato de recordar a ausência do pai na infância, portanto, não se configura numa psicologização do personagem, antes é um procedimento de desindividuação, se compreendemos tal ocorrência como condensação de temporalidades, nas quais habitam os personagens. Todos afetados, de alguma forma, pela maquinaria italiana do pós-guerra e pós-fascista. Não se trata, portanto, de uma imagem de um passado que se dá como memória em sucessão. Não há, como no cinema realista, memórias ou projeções de histórias individuais. Antes são fragmentos que nos são acessíveis na transversalidade do caos narrativo. As sensações reverberam ou se fragmentam em personagens que aparecem em apenas um episódio, fragmentos de vida se atualizam, construindo pontos de indiscernibilidade de imagens distintas.

Não é, logo, o encadeamento dramático promovido pelas ações, montagens, ou lógicas de espacialização que movem a narrativa, mas sim agenciamentos, formando linhas que escapam à sequência clássica. A experimentação também se estende não somente à categoria da imagem, mas também altera o curso melódico da canção “Lola – Parlami di me” de Carlo Savina e Nino Rota, executada no trompete pelo palhaço no cabaré. Embora tenha estrutura cromática linear, em sequência escalar, a alteração para uma nota que não faz parte do acorde

gera uma quebra da expectativa, promovendo percepção de certa instabilidade que transborda em cada personagem no cabaré. Em tais notas que retornam alteradas no curso melódico, pode-se observar uma ruptura do hábito. Um intervalo dentro de uma teleologia que insurge como rasura. Observa-se um agenciamento na constituição dessa e de outras desautomatizações do clichê melódico, tempo puro entre a imagem, acontecimentos, o desligamento da espacialização e os desvios executados na sonoridade da canção.

A própria canção será ela mesma uma imagem-tempo, uma vez que altera nossas percepções e dos próprios personagens. As reações esperadas vão se tornando opacas. Os personagens não se encerram num sentido fechado, não reagem; eles contemplan a vida em sua multiplicidade. É nessa alteração intensiva e nesse transbordamento lírico das formas da verdade que, por instantes, nos dá a ver algo grandioso. Como afirma Deleuze sobre o que encontram os personagens na imagem-tempo:

[...] permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras da imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que, portanto, excede nossas capacidades sensório-motoras. (DELEUZE, 2007, p. 28-29)

Pensar o cinema, nesse contexto, implica também uma emancipação não apenas do regime de montagem do cinema realista, mas também dos sistemas de poder, do próprio cinema italiano construído para estabelecer um modelo de domínio. Refiro-me à criação da Cinecittà, estúdios criados em 1936, para consolidação iconográfica de um regime fascista. Emancipação, portanto, de maquinarias que produzem sistemas de significação. O ato de criação constitui-se em um gesto de resistência.

Essa multiplicidade percebida na cena na casa de Steiner, escolhida para esta análise, revela-nos que o desejo de Steiner de estar fora da história previsível, designada, na qual os personagens transitariam, confortavelmente, numa lógica de ação e reação dos personagens, faz insurgir os hiatos que são próprios ao real, nesse sentido, convocando a presença do espectador à cena não apenas a intervir nos sentidos da obra, mas, principalmente, restituindo as nossas próprias imprevisibilidades tão esmaecidas pelas amarras da lógica.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é o ato de criação. In: AGAMBEN, G. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbando, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 59-81.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Cinema, 2).
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1993.
- A DOCE vida. Direção: Federico Fellini. Intérprete: Anita Ekberg, Anouk Aimée, Marcello Mastroianni *et al.* [S. l.: s. n.], 1960. 1 DVD.
- FELLINI, F. *Eu sou um grande mentiroso: uma conversa com Damien Pettigrew*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- SARRAZAC, J.-P. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Guido e as imagens
delirantes: memórias,
sonhos e criação em
Oito e meio

Paulo Henrique Alcântara

Federico Fellini (1920-1993) já era um artista respeitado quando, em 1963, lança *Oito e meio*. Trata-se do “oitavo e meio” filme do cineasta italiano, que apontava *Mulheres e luzes* (1950), em parceria com o diretor Alberto Lattuada, e os filmes de episódios *A agência matrimonial* (1953) e *As tentações do Doutor Antônio* (1962) como realizações pela metade. Antes, lançou *A doce vida* (1960), que traz um novo olhar para sua criação, quando despede-se do neorealismo e envereda pelo universo onírico.

Depois dos saltimbancos de *La strada*, dos delinquentes de *A trapaça* e das prostitutas de *As noites de Cabíria*, expressão de desajustamento, drama, miséria e crise, [...] Fellini observa a cúpula social, [...] os nobres, ‘divas’, playboys, intelectuais angustiados, vedetes de sucesso, cuja existência não é recôndita e obscura como a dos párias das fitas anteriores, mas é captada sadicamente pela câmera dos fotógrafos e jornalistas. (SALLES, 1994, p. 93, grifo do autor)

É o que se observa em *Oito e meio*, narrativa rica, complexa, protagonizada por Guido Anselmi, o guia condutor da reflexão desse artigo. Ele é um cineasta de 43 anos que, prestes a iniciar seu novo projeto, está envolvido em incertezas, adiamentos e cobranças. De *A doce vida* Fellini trouxe seu ator preferido, Marcello Mastroianni, com quem também filmou *A cidade das mulheres* (1980) e *Ginger e Fred* (1986), dentre outros, para interpretar o papel principal, apresentado de forma sutil,

com fala mansa e olhar, a um só tempo, sedutor e desprotegido. Ele domina absoluto a tela com seu chapéu e os óculos que se tornaram icônicos, elementos de um personagem que conquistou um posto na galeria de figuras cinematográficas marcantes.

Mastroianni contribui para conferir a *Oito e meio* algo de melancólico e, ainda assim, engraçado. O ator imprime o retrato multidimensional de um cineasta que adia, por duas semanas, o início das filmagens do seu novo trabalho devido a problemas de saúde, hospedando-se em um luxuoso hotel com propriedades medicinais, espécie de clínica de repouso elegante. Merece destaque o requinte com que a câmera passeia pelo cenário, a captar o charme e a opulência do ambiente dominado por pessoas tão elegantes quanto enfermas, lembrando a atmosfera do livro *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann.

No hotel, Guido é tomado por imagens feitas de recordações e sonhos, possíveis inspirações para o seu novo projeto. A equipe de filmagem o espera enquanto ele flutua entre memória e o tempo presente, às voltas com lembranças da infância e impasses com as mulheres da sua vida. Segundo o pesquisador da obra de Fellini, Euclides Santos Mendes, a subjetividade de *Oito e meio* é: “Reveladora de um gesto maior que vai além da psicologia do diretor e que avança pelo campo do imaginário na criação artística, como um tratado poético em forma de imagens, cujo pensamento, vivo e pulsante, alcança densidade poética inigualável”. (MENDES, 2013, p. 9)

Para ajudá-lo a capturar essa força poética que Mendes enfatiza, Fellini teve, na feitura do roteiro, a colaboração de Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Brunello Rondi. A parceria entre eles já havia acontecido em *A estrada da vida* (1954), *A trapaça* (1955) e *Noites de Cabíria* (1957), entre outros. Os coautores o ajudaram a organizar a profusão de informações com que a dramaturgia foi desenvolvida, numa simultaneidade de planos: o real, o sonho, a fantasia. Tais níveis confundem-se e, por vezes, completam-se numa ode à criação e seus dilemas, pondo em conflito permanente o mundo interior, privado do artista e as pressões do mundo exterior. A segunda cena já anuncia ser esse um filme sobre um artista, sobre a expectativa em torno de uma obra em construção.

Todos esperam o que virá de Guido, inclusive o médico que recomenda o seu tratamento:

MÉDICO: O que está planejando?

O outro não responde.

MÉDICO: Deite-se.

Guido obedece. O médico lhe apalpa o fígado, ignorando por completo seu olhar inquisitivo.

MÉDICO: Mais um filme sem esperança?. (FELLINI, 1994b, p. 99, grifo do autor)

Guido não resumiu o filme para o médico, mas Fellini sim. Em material divulgado para a imprensa, na época do seu lançamento, ele declarou:

*Eu queria seguir o caminho traçado em *A doce vida* e fazer um filme que fosse *ainda mais sincero* e prescindisse de todo cálculo. Pensava, independentemente da própria história do filme, num retrato de um homem com seu passado e seu futuro, com seus sonhos, pressentimentos, remorsos e ilusões. (FELLINI, 1994a, p. 147, grifo nosso)*

O desejo do diretor de realizar algo sincero foi traduzido na voz de Guido. Numa cena, próxima ao cenário em construção do filme, conforme registrado no roteiro, o personagem toma para si o objetivo de Fellini e confessa: “A bem da verdade, creio ter ideias claras. Gostaria de fazer um filme *sincero*, sem nenhuma enganação.” (FELLINI, 1994a, p. 144. grifo nosso)

O desejo de Guido como criador vem acompanhado pela força das suas memórias, embaladas em sonhos e nos elementos da imaginação. A rememoração invade a tela mental do personagem tornando-se matéria-prima para futuras cenas de seu novo filme. Afinal, como já disse Caetano Veloso, “a vida é amiga da arte”. (FORÇA..., 1978) Guido

também envolve-se em cenas que antecipam filmes do seu criador, Fellini. Sequências de *Oito e meio* já anunciam futuras realizações, como *Amarcord* (1973) e *Cidade das Mulheres*.

A travessia de Guido tem início com um sonho no qual ele está preso num engarrafamento. Imobilizado, só lhe resta observar pela janela do carro. Ao seu lado, à sua frente, ele está cercado. Tudo está parado, o tempo em suspensão parece não avançar. Guido enquadra o mundo lá fora, contempla os demais motoristas, os passageiros do ônibus. Todos imóveis, até que, finalmente, consegue sair voando e foge do cerco que o oprimia. “Pela janela do quarto, pela janela do carro, pela tela, pela janela, quem é ela? Quem é ela? Eu vejo tudo enquadrado”. (ESQUADROS, 1992) Os versos de Adriana Calcanhoto expressam por qual ângulo o protagonista de *Oito e meio* pode ser analisado: como o cineasta que tudo vê. No hotel, Guido assiste às cenas da vida real e tudo é um convite a sua contemplação. Fellini destaca o olhar atento do personagem enquadrando o mundo à sua volta, como revela a rubrica do roteiro:

Guido está na fila com os outros, avançando lentamente na direção da fonte. *Olha* em torno com um misto de curiosidade e inquietação; *observa* o rosto das pessoas próximas e daquelas mais distantes que caminham devagar por entre os canteiros, tomando pequenos goles da água que levam em seus copos. (FELLINI, 1994b, p. 102, grifo nosso)

Guido também é aquele que revê, aquele que edita as cenas já vividas. Segundo Fellini, “vemos um cineasta que procura, por toda parte, os fragmentos de seu passado, a fim de lhes dar um sentido e, na medida do possível, compreender a si mesmo”. (FELLINI, 1994a, p. 144) O recurso de envolver seus protagonistas de volta no tempo, evadindo-se do presente, é retomado por Fellini em *Julieta dos Espíritos* (1965), filme seguinte a *Oito e meio*. Nele, uma dona de casa abastada, Julieta, personagem de Giulietta Masina, sofre com a traição do marido. Ela assiste ao seu casamento ruir. Desencantada, volta no tempo, ouve os

conselhos dos espíritos, procurando consolo, e embarca numa fantasia que anestesia o sofrimento e adia a dor. Assim como a protagonista de *Julieta dos Espíritos*, Guido segue sonhando, delirando por meio de múltiplas imagens, embaraçadas com recordações.

A memória é aliada da criação e Guido cria em profusão. Ele já projeta algumas cenas do filme, contudo não tem ainda um roteiro completo. Há, assim, uma pressa ao dizer que *Oito e meio* é sobre um cineasta em crise criativa ou que não sabe que filme fazer. Vejamos a cena fundamental em que Guido mostra para a equipe as filmagens com testes feitos com as atrizes candidatas aos papéis. O figurino de uma delas é idêntico ao que a personagem Carla – a amante –, usa quando chega na estação de trem. Há, assim, uma pista de que a película de Guido promete incorporar dados da sua vida real. O filme que Guido não fez, Fellini fez. O filme sobre um cineasta que pensou em filmar a si, suas memórias e seus amores, apesar das resistências de seus produtores. Em certo momento, um deles faz a ressalva: “Essas histórias sem heróis funcionam nos livros.” (FELLINI, 1994b, p. 120)

Enquanto ouve críticas e cobranças, Guido segue como um personagem composto de fragmentos do passado, momentos arquivados na memória, salvos da ação inexorável do tempo. É ao que assistimos numa cena durante uma festa no hotel em que o mágico Maurice diverte os presentes. Os hóspedes são recebidos com um número que evidencia a capacidade de uma mulher de adivinhar pensamentos. Guido arrisca-se e ela adivinha o que ele pensa: “asa nisi masa”. Tais palavras servem de senha para Guido convidar o espectador a adentrar com ele na sua infância, quando ele brincava de repetí-las. Vemos aqui algo de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, no qual a palavra “Rosebud” é a pista fundamental que aciona a busca por investigar a vida do personagem título. Rogério Luiz Oliveira, em seu livro *Fotografia e Memória: a criação de passados*, ressalta que o filósofo David Hume, ao buscar uma definição de memória, traça uma comparação com o conceito de imaginação:

Ele considera, para isso, o ser humano como detentor do poder de dar livre curso a sua fantasia para inventar qualquer cena passada de aventuras, atentando para a capacidade de imaginar. Para Hume, essa característica humana levanta dúvidas e questões sobre as ideias da memória, principalmente a medida que elas se tornam muito fracas e sem vigor. É justamente nesse instante que surgem dificuldades em determinar se uma imagem provém da fantasia ou da memória, quando ela não se apresenta com as cores vivas que distinguem a segunda dessas faculdades. (OLIVEIRA, 2014, p. 121)

Guido estaria lembrando ou imaginando? Fellini enquadra o sonhado com a memória/imaginação e o delírio, mesclando-os num mesmo *take*. Exemplo disso é a cena em que ele sonha com os pais em um cemitério. Lá, com a cabeça apoiada em seu ombro, a mãe lamenta:

MÃE: O que é que devo fazer, Guido?... Faça tudo que posso... Oh Guido, Guido.

E beija-o intensamente, desesperadamente, não como uma mãe beija um filho. Na verdade agora a mulher que abraça Guido é Luísa, sua esposa.

Ele estremece de repente, quase horrorizado. Procura se livrar do abraço com força.

MULHER: Deve estar cansado, pobre Guido. Agora vamos para casa.

E, como Guido a olha assustado:

MULHER: ... Não me reconhece? Sou Luísa, sou sua esposa. Em que está pensando?. (FELLINI, 2012, p. 108, grifo do autor)

Luísa, interpretada pela atriz Anouk Aimée, faz sua aparição em meio a esse sonho edípiano em que Guido beija a mãe. As cenas intimistas, confessionais entre Guido e a esposa, dialogando sobre o casamento, revelam uma crise conjugal, a envolver o casal numa atmosfera

de sofrimento e impasse afetivo. A relação de Guido com as mulheres é um traço marcante. Além da mãe, de Luísa, aparecem Carla – a amante –, Saraghina e Cláudia, uma atriz, vivida por Cláudia Cardinale. Guido havia destinado um papel para Cláudia. Outra atriz, Edy, uma francesa, está a postos no hotel aguardando o roteiro e a definição de quem ela interpretará, porém ele ainda não sabe. Segundo Fellini, Guido “carrega uma infinidade de relações nas quais se debate, como uma mosca numa teia de aranha”. (FELLINI, 2012, p. 98)

Guido tem um vislumbre e imagina Cláudia assumindo a figura de uma das funcionárias do hotel. Estaria ele cogitando tal possibilidade? Cláudia surge flutuando, presença diáfana e bela. É Fellini quem sublinha no roteiro o diálogo entre realidade e fantasia, indicando como a visão de Cláudia se dá: “Os ruídos e as vozes reais que havia ao redor cessaram; um silêncio rarefeito envolve a jovem, que, embora se assemelhe às outras no traje, evidentemente só existe na imaginação do protagonista.” (FELLINI, 1994a, p. 102)

Cláudia chega, algumas cenas adiante, elegantemente vestida, do alto de sua condição de estrela de cinema, durante a cena em que o diretor mostra para a equipe as filmagens dos testes de elenco. Ela aparece diante do espectador primeiro como projeção de uma fantasia para, em seguida, saltar no plano da realidade. As imagens tomam conta de Guido, elas o absorvem. E isso define, também, sua relação com as mulheres. Ele ama as imagens que produz para elas, a partir delas. Apesar de portar-se como um sedutor, Guido ouve de uma moça: “Ela diz que o senhor não consegue fazer histórias de amor.” (FELLINI, 2012, p. 127)

Em outra cena, surge a amante de Guido, Carla, vivida pela atriz Sandra Milo. Carla já havia aparecido na sequência inicial do sonho no engarrafamento, onde ocupa um dos automóveis. Primeiro, ela despenca como uma imagem ônírica e, dias depois, Guido a recebe numa estação de trem. Nada mais cinematográfico do que um homem esperando uma mulher saltar de um trem. E sua aparição é marcante. Fellini fez questão de descrevê-la para o cenógrafo e figurinista Piero Gherardi: “Usa uma roupa clara, um modelo de viagem muito elegante, embora um tanto ridículo em seu requinte. De formas generosas, pele branca,

aparência serena e lindíssima, lembra o tipo da bela dama oitocentista.” (FELLINI, 1994b, p. 105)

Carla não é atriz, porém Guido a convida para encenar um jogo erótico no hotel em que ela está hospedada. Em uma das cenas mais sensuais do filme, ele propõe que ela saia para o corredor enrolada em um lençol e retorne como quem, por engano, havia entrado no quarto errado. Guido elabora, com a ajuda da amante, o *script* de uma situação ficícia a ser vivida por eles. Carla diz: “Então vamos representar? Eu sou uma de suas atrizes?”. (FELLINI, 1994b) É uma das raras vezes em que o taciturno Guido sorri, mostrando-se mais leve.

Outra mulher marcante é Saraghina, a “criatura andrajosa” (FELLINI, 1994a, p. 118) presente na infância de Guido. Ressalte-se que, a partir de *Oito e meio*, o adjetivo “felliniano” se impõe graças a personagens como Saraghina. Ele recorda um dia em que foge com os colegas do colégio para se encontrar com ela, que vive sozinha numa cabana na praia e cujo perfil lembra Volpina de *Amarcord*. Em troca de dinheiro, ela dança uma rumba para os meninos, fascinados com a figura que Fellini assim definiu:

A Saraghina de *Oito e meio* é uma representação infantil da mulher, uma entre mil diversas expressões em que uma mulher pode se personificar. É a mulher rica, uma feminilidade animal, imensa, insaciável ao mesmo tempo que provedora, tal como a vê um adolescente faminto de vida e de sexo, um adolescente italiano bloqueado e travado pelos padres, pela igreja, pela família e por uma educação desastrosa. Um adolescente que, buscando a mulher, imagina e deseja uma que seja uma grande quantidade de mulheres. (FELLINI, 1987 apud STOURDZÉ, 2012, p. 112)

Saraghina reaparece em nova cena quando Guido, mais uma vez, busca refúgio na imaginação. Ela retorna ao lado de Luísa, Carla e de todas as mulheres que ele já admirou ou desejou. Reunidas numa grande casa rural, proporcionam ao protagonista momentos de idílio no harém

dominado por ele. Há, aqui, um paralelo entre *Oito e meio* e *A cidade das mulheres*. A esse respeito, Fellini declarou: “Tenho a impressão de ter filmado sempre o mesmo filme: são imagens, meras imagens, que filmei empregando sempre o mesmo material – talvez movido a cada vez por pontos de vista diferentes.” (FELLINI 1987 apud STOURDZÉ, 2012, p. 112)

Além das mulheres marcantes na vida de Guido, outro personagem importante é o escritor Carini, amigo do artista e seu consultor criativo. Carini havia lido algumas páginas do roteiro e dá seu veredito, evidenciando que estamos em um filme sobre um filme que se faz, sobre uma obra em processo:

A uma primeira leitura salta aos olhos que a falta de uma problemática precisa, ou, se quiserem, de uma premissa filosófica, transforma o filme numa sequência de episódios inteiramente fortuitos e provavelmente divertidos na medida de seu realismo ambíguo. Perguntamos, na verdade, o que os autores pretendem: fazer-nos pensar? Amedrontar-nos? Desde o início esse jogo revela falta de inspiração poética [...] O roteiro nem sequer possui as qualidades de um filme de vanguarda, conquanto às vezes pareça ter seus...defeitos... (FELLINI, 1994b, p. 102)

O colaborador Carini lista suas críticas, cujas imprecisões e lacunas contrastam com a concretude de um andaime de canos e tábuas que serve de estrutura armada para uma espaçonave gigantesca fixada sobre uma plataforma de lançamento, erguida a pedido de Guido. Contudo, as bases do roteiro ainda estavam em construção. Durante uma entrevista coletiva no local onde a espaçonave está sendo montada, o produtor exige que sejam antecipadas notícias sobre as filmagens, entretanto, Guido está impotente diante da imprensa e não sabe o que falar. Sua vontade é abandonar tudo. Uma jornalista percebe a hesitação e zomba dele. Guido imagina o suicídio como única saída.

Enquanto os convidados observam a plataforma de lançamento, ouvimos uma conversa curta e franca entre Guido e Luísa. Ele diz: “A vida é uma festa, vamos vivê-la juntos. Aceite-me como sou. Gostaria de tentar, se você me ajudasse.” (FELLINI, 1994b, p. 109) Por fim, ele decreta que o filme não será realizado. A partir daí, o epílogo, diferente do que estava previsto no roteiro original, é em tom de celebração. Todos os personagens de *Oito e meio*, vestidos de branco, descem por uma escada, dão as mãos e dançam, ao som da inesquecível trilha sonora de Nino Rota, uma animada ciranda sobre um picadeiro. Os *clowns*, sempre presentes na filmografia de Fellini, também aparecem iluminando a tela. Não há mais dúvidas. Não há mais o que esconder. Guido assume o megafone e rege o grande elenco do filme que ele não fez.

A cena final enaltece o sopro da criação, o cinema e aqueles que estão ao redor de Guido, no presente e no passado, personagens diversos de um roteiro de vida. Guido, seus amores e seus fantasmas fazem a ciranda girar até que as luzes se apagam, restando apenas um foco no Guido menino, tradução do recomeço, da renovação que se anuncia nos projetos de novos filmes.

REFERÊNCIAS

ESQUADROS. Intérprete: Adriana Calcanhoto. Compositor: Adriana Calcanhoto. *In*: SENHAS. Intérprete: Adriana Calcanhoto. [S. l.]: CBS/Columbia, 1992. 1 disco de vinil. Faixa 3.

FELLINI, F. *A arte da visão: conversa com Goffredo Fofi e Gianni Volpi*. Tradução de Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FELLINI, F. O filme do filme que não fiz. *In*: CALIL, C. A. (org.). *Fellini Visionário*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a. p. 24-38.

FELLINI, F. *Oito e meio*. *In*: CALIL, C. A. (org.). *Fellini visionário*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b. p. 53-110.

FORÇA Estranha. Intérprete: Caetano Veloso e Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. *In*: FORÇA estranha. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.: s. n.], 1978. 1 disco vinil, faixa 11 (7 min).

MENDES, E. S. O documentarista do sonho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 set. 2013. Ilustríssima, p. 9.

OITO e meio. Direção: Federico Fellini. Intérprete: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo *et al.* [S. l.: s. n.], 2004. 1 DVD (105min).

OLIVEIRA, R. L. *Fotografia e memória: a criação de passados*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2014.

SALLES, A. Apocalipse de Fellini. In: CALIL, C. A. (org.). *Fellini visionário*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 8-31.

STOURDZÉ, S. *Tutto Fellini*. Tradução de Cecília Ciscato e Samuel Titan Júnior. São Paulo: Edições SESC, 2012.

A estrada da vida:
inocência, brutalidade,
melancolia

Raimundo Matos de Leão

Falar sobre sonhos é como falar de filmes, uma vez que o cinema utiliza a linguagem dos sonhos; anos podem passar em um segundo e você pode ir de um local para o outro. É uma linguagem feita de imagens. E no verdadeiro cinema, cada objeto e cada luz significa alguma coisa, como em um sonho. (FELLINI, [201-])

Ao ser convidado para escrever sobre um dos filmes do cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993), o impulso primeiro foi debruçar-me sobre *As noites de Cabíria* (*Le notti di Cabiria*, 1957). O desejo de refletir sobre esse filme fez com que a memória me levasse ao acontecido na infância que relato em breves palavras. Filho do proprietário do Cine Teatro Cliper, em Ipirá, Bahia, certa tarde, enquanto brincava, ouvi uma conversa entre minha mãe e sua vizinha. O tom do diálogo dava-se em tom recatado, fato que animou a minha curiosidade. O assunto era sobre um filme a ser exibido na única sala da cidade e, conforme a conversa prosseguia, surgia sempre uma palavra ou outra sobre a história de uma “lobo”. Aquilo detonou em mim a vontade de ver o filme. Horas depois, ao manifestar meu desejo, fui advertido por meu pai, que afirmou categoricamente, que o filme não era para criança. Retruquei, “*mas não é uma filme sobre uma loba?*” Ele sorriu enfaticamente e completou: “*é proibido para crianças*”. O tempo, imbricamento entre *Kairos*, tempo eterno e não linear, e *Chronos*, medida linear de um movimento ou período, surpreendeu-me.

Aos 16 anos, aparentando mais idade, consegui comprar ingresso para uma sessão do Clube de Cinema da Bahia, implantado e conduzido

pelo crítico Walter da Silveira.¹ As sessões davam-se no antigo Cine Guarani, aos sábados pela manhã. E foi numa dessas sessões que vi *As noites de Cabíria*, a história da “prostituta mais que respeitosa”. (GONÇALVES FILHO, 2001, p. 182) Desvendou-se então o mistério da loba, que a moralidade materna, não lhe permitia dizer prostituta ou mulher da vida, diante do filho infante. É certo que na minha infância eu não teria a capacidade para usufruir da obra felliniana, mas não aceitava o fato de me ter sido negada a possibilidade de ver na tela a via-sacra de Cabíria/Giulietta Masina, em sua inocência.

Mais tarde, completamente tocado pelo universo do cineasta nascido em Rimini, reencontrei, ainda mais profunda e explícita, a inocência em Gelsomina, protagonista de *A estrada da vida* (HAMID, 2008, p. 297), dirigido por Federico Fellini, sendo o roteiro e argumento escrito juntamente com Tullio Pinelli (1908-2009). *A estrada da vida* tornou-se um marco na carreira do cineasta, não somente pelo sucesso de público e crítica, como também pelo Oscar de Filme Estrangeiro (1957), tornando-se seu primeiro grande sucesso, início de uma trilogia com fortes tintas existencialistas, pensamento que aparecerá em *A trapaça* (*Il bidone*, 1955) e em *As noites de Cabíria*.

Esta reflexão em torno de *A estrada da vida* é permeada pela subjetividade, visto que está marcadamente sustentada pelos afetos, pelas lembranças da sessão em que vi o filme pela primeira vez, ainda que o tenha revisto, em função dessa escrita. A abordagem não deve ser vista com o rigor acadêmico, visto que a leitura da obra está marcada por uma visão impressionista. Os sentimentos conduzem a exposição das ideias, a apreensão das sutilezas e também do que é evidente, tanto no conteúdo quanto na forma com que o cineasta e seus colaboradores organizaram as ações, em que luzes e sombras revelam a vida criativa

1 Walter da Silveira, nascido em Salvador no dia 22 de julho de 1915, foi advogado, crítico de cinema, escritor, jornalista e criador do Clube de Cinema da Bahia. Conforme Gilberto Felisberto Vasconcellos (2013), “Walter da Silveira começou pensando o cinema como fato cultural, a arte por excelência do século XX (‘ver é o sentido básico’ do nosso tempo): antes de ser arte, o cinema foi ciência.”

dos artistas mambembes – a magia da arte – contrastada com a dura realidade da vida e seus acasos.

Essa apreciação não apresenta as sequências cronologicamente, as observações surgem na medida em que acontecimentos expressam as substâncias e os significados contidos na construção das personagens, no ambiente onde elas circulam e, sobretudo, nas suas ações. A forma como este universo ecoa no íntimo do apreciador faz com que ele evoque uma cena ou uma sequência por sua contundência poética, assim como os signos contidos nos elementos, o mar, o circo, os andores, praças vazias e a própria estrada.

Não há, portanto, a pretensão de teorizar sobre o filme, mas expressar o que foi absorvido pela apreciação de um amante do cinema, na verdade um viciado pela sétima arte. Confirmo sempre esse gostar dizendo: quem na infância sentiu o cheiro de celulóide exalado das latas que acondicionavam os rolos do filme e as fotografias para divulgação, torna-se um viciado.

Antes mesmo de debruçar-me sobre *A estrada da vida*, cabem algumas breves informações sobre o autor dessa sensível narrativa fílmica, ainda que incorramos em repeti-las, visto que ao longo de sua carreira muito se escreveu sobre sua vida e seus filmes. O cineasta italiano começa sua carreira como caricaturista, quando se desloca para Florença e publica seus trabalhos, até transferir-se para Roma (1939), tendo como objetivo estudar Direito. Na cidade, ao publicar desenhos na revista *Marc Aurelio*, torna-se conhecido. Ao se aproximar de Aldo Fabrizi, passa a escrever esquetes para o comediante.

Em 1943, Fellini casa-se com Giulietta Masina, companheira de toda uma vida e atriz em muitos dos seus filmes. O cineasta ingressa no cinema pelas mãos do diretor Roberto Rossellini, colaborando no roteiro de *Roma, cidade aberta*. Seu primeiro filme *Mulheres e luzes* é uma codireção com Alberto Lattuada. *Abismo de um sonho* é o seu primeiro trabalho solo, seguido de *Os boas-vidas* e *Amores na cidade*. *A estrada da vida* data de 1954. O diretor foi premiado com o Leão de Prata no Festival de Veneza e o filme repercute internacionalmente, resultando no seu primeiro Oscar. Distanciando-se do neorealismo, Fellini

constrói uma filmografia mais pessoal, advindo daí as leituras de que seus filmes são autobiográficos, traço visivelmente presente em *Amarcord* (1973). Sobre *A estrada da vida*, assim se refere Paulo Emílio Sales Gomes (2015, p. 344, grifo do autor):

Fellini pretendeu que [poderia] situar o problema da comunicação humana de *La strada* num ambiente burguês, mas tudo, no mundo em que seus personagens e ele próprio se debatem, contradiz essa afirmação. O mundo felliniano é, teve que ser, constantemente percorrido pela fauna dos grupos teatrais ambulantes, dos funâmbulos e saltimbancos.

Ao longo de sua carreira, de 1950 a 1990, Federico Fellini criou 24 filmes, três deles para a televisão: *Anotações de um diretor*, *Palhaços* e *Entrevista*. Transitando por diversos temas, mas mantendo sempre a sua individualidade, um jeito peculiar de construir as narrativas, sua obra passou a ser adjetivada de “felliniana”. Seus filmes trazem também a marca do compositor Nino Rota, cuja musicalidade indissociável, pontua a narrativa fornecendo-lhe os climas necessários para marcar as situações dramáticas, cômicas e líricas. Diante da fortuna crítica gerada por sua filmografia, abstenho-me de tecer comentários sobre outros trabalhos do diretor, mas citarei aqueles inesquecíveis. *Oito 1/2*, *A doce vida*, *Satyricon*, *Amarcord* e *Roma de Fellini*.

Na entrevista concedida a Giovanni Grazzini em 1984, ao ser questionado sobre *A estrada da vida*, o cineasta assim se manifesta:

[...] era um filme que narrava contrastes mais profundos, infelicidade, nostalgia e pressentimentos do tempo que corria, sem propriamente ligações a problemáticas sociais e intenções políticas. Assim, em plena embriaguez neo-realista, *Na estrada* era um filme renegado, decadente, reacionário. Parece-me que Bianchi viu no filme a coragem de nadar contra a corrente. (GRAZZINI, 1986, p. 76, grifo do autor)

Federico Fellini cita Pietrino Bianchi ao rememorar a defesa feita pelo crítico quando da exibição do filme no Festival de Veneza (1954). Diante da recepção favorável pelos críticos franceses e desfavoráveis por parte dos jornalistas de esquerda, Bianchi afirma: “Que filme corajoso”. Em seguida, Grazzini (1986, p. 76) pergunta sobre o nascedouro de *A estrada da vida*, a qual Fellini responde: “As raízes de onde nasceram Gelsomina e Zampanò, e sua história, pertencem a uma zona profunda e obscura, constelada de sentimentos de culpa, temores, forte nostalgia por uma moralidade mais compreendida, lástima por uma inocência traída.”

Resumidamente, o filme conta a trajetória de Gelsomina (Giulietta Masina), um ser humilde e inocente, vendida por sua mãe para o brutamente Zampanò (Anthony Quinn), artista circense que percorre em uma carroça regiões da Itália devastada pela guerra. Por entre as ruínas humanas e materiais, a dupla improvável, sobrevive realizando apresentações circenses pelos vilarejos. Cabe a Zampanò demonstrar a sua força física rompendo correntes que aprisionam seu corpo, secundado canhestamente por Gelsomina que de ajudante passa a ser palhaça. Desse encontro, salta à vista do espectador a oposição entre as personagens. Na visão de Pauline Kael (1994, p. 170), “Gelsomina (a alma, a inocência, o espírito, os sonhos); [...] o forte Zampanò (a força física bruta, o homem como animal)” terminam juntando-se a um circo onde conhecem o Bobo, na visão de Kael “um artista louco (a mente)”, personagem interpretado por Richard Basehart, que manifesta inteligência e sensibilidade, Bobo, o oposto do rude Zampanò atrai as atenções de Gelsomina, provocando ciúme, de certa forma inconsciente, em Zampanò.

O trio que se forma provoca a irrupção dos sentimentos e dos afetos em Gelsomina, demonstrado pelo seu olhar ora alegre, ora melancólico, sinais de uma possível e esperançosa transformação, uma saída pela via amorosa ou artística. Esse sentimento é visível também na relação com Zampanò, ainda que este a trate com desprezo brutal. A presença de Bobo vai despertar a visível irritação do homem rude. A irritação que serve para mascarar a afeição sentida pela mulher mostra-se, na

verdade, como uma dependência disfarçada. O artista mambembe não dá o braço a torcer, mas à medida que a ação avança, sutilmente, percebe-se o seu envolvimento com a parceira dos seus ingênuos números de circo. A não aceitação da capacidade de realização dos afetos não esconde a dependência de Zampanò com relação à Gelsomina. O ato de desprezá-la faz ressaltar a fragilidade da mulher que se alegra em sua inocência, em seu sonhar, quando não se deixa tomar pela melancolia, fruto da brutalidade que marca o relacionamento.

Vale salientar que o estado melancólico aponta não somente para a inação do sujeito, mas também sobre a sua ação criadora. No caso de Gelsomina, mesmo não tendo escolhido o universo da arte para se expressar, a vivência com os números circenses e de rua coloca-a neste lugar, bem demonstrado quando toca o tambor aprendido nos ensaios violentos de Zampanò, e o trompete pelo ensinamento paciente e acolhedor de Bobo, o que nos leva à seguinte citação:

Ocorre que a volubilidade do caráter do melancólico, a capacidade de ‘tornar-se outro’ que o predispõe à arte poética por seu talento para a *mímesis*, faz do melancólico um indivíduo instável que oscila perigosamente entre o gênio e a loucura – dois estados da alma, cuja diferença não é de qualidade, e sim de grau. (KEHL, 2009, p. 63, grifo do autor)

Certo dia, Gelsomina busca escapar da subjugação e, ao vagar pela cidade, assiste a Bobo, o equilibrista, numa demonstração nas alturas, após uma procissão. Nessa sequência, em que aparece o cortejo religioso com seus andores e, em seguida, o espetáculo no qual Bobo exibe-se nas alturas, ao atravessar um cabo esticado entre a igreja e outro edifício, Gelsomina é vista entre os fiéis e, logo depois, entre público. Seu semblante cândido revela centelhas de esperança, quase um êxtase ante o sagrado – procissão –, e o profano – demonstração espetacular do equilibrista. Essa centelha de esperança não se reduz àquilo que virá, ou seja, um mundo melhor, uma vida mais digna. A esperança é a consciência de estar no mundo, no aqui e agora.

Quando a dupla Zampanò-Gelsomina integra-se ao circo em que Bobo também se encontra, a proximidade dá ensejo a Bobo mostrar a ela que há sempre uma saída para romper com a servidão a qual é submetida. Ao ensiná-la a tocar trompete, o equilibrista mostra o que ele aponta como possível para a palhaça. Por menor que seja a passagem para outra forma de vida, existe um objetivo que faz o humano transcender, ir além dos seus limites. Até uma pedra possui um propósito, afirma Bobo. Para Pauline Kael (1994, p. 170), “[o] tema da fábula espiritual de Fellini é que todo mundo tem um propósito no universo.”

O trompete aparecerá noutro momento, quando Gelsomina executa a música de autoria de Nino Rota. Música que marca o filme com ritmo ora animado, ora melancólico, como no trecho em que ela toca, causando a admiração das freiras no convento onde a dupla de saltimbancos pede acolhida por uma noite. Nesse instante, como em outros, emerge o sentimento pacificado do encontro do eu em harmonia com o mundo, ainda que isso se dê na solidão. Diante do vazio e da impotência, a música expressa encantamento, assim como a dança cômica diante do leito da criança salvasse a personagem do esquecimento de si mesma. A arte exerce a sua função restauradora.

Gelsomina mostra simbolicamente a alma, a inocência, os sonhos, assim como Zampanò simboliza a força bruta, o corpo, e Bobo, a mente. Esses elementos intercambiam-se ao longo do filme sem que Fellini os opere de forma maniqueísta. Somente uma leitura apressada tomará Gelsomina e Bobo como o bem e Zampanò como o mal. Conforme Paulo Emílio Sales Gomes (2015, p. 349), *A estrada da vida* expressa “[...] duas experiências, aliás indissolúveis, de Gelsomina, sua descoberta do mundo e a procura de comunicação com os seres.” Pontuo que as experiências se estendem também a Zampanò e a Bobo.

A tensão se estabelece quando Zampanò percebe o fascínio que Bobo exerce sobre Gelsomina, desencadeando a hostilidade contra o opositor. Zampanò exterioriza ciúme, mesmo que não tenha consciência do sentimento. A agressividade manifesta-se na perseguição com um punhal, ocorrência que levará Zampanò à prisão, marcando assim o encontro e o desencontro na trajetória das três personagens, muito

bem desenhadas pelo cineasta e seu roteirista, e interpretada de forma contundente e equilibrada pelo elenco.

No período em que o artista mambembe encontra-se aprisionado, Gelsomina é incentivada por Bobo a abandoná-lo para seguir o circo. É na arte que a mulher escapará das ruínas que lhe cercam e lhe oprimem. Uma semente de luminosidade floresce na *clownesca* Gelsomina, criando expectativas que não se confirmam. Nessa sequência, são perceptíveis os argumentos positivos de Bobo. Mesmo agindo gaiatamente em alguns momentos, ele visa abrir os olhos da frágil figura para a situação de submissão em que vive, indicando-lhe caminhos para outra experiência, aquilo “[...] que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”, conforme Larrosa (2018, p. 18), e que possa revelar-lhe outros mundos e outras relações, tirando-lhe da situação desconfortável.

A inocente Gelsomina torna-a receptiva a tudo e a todos, mas a figura grosseira do homem que ela segue se sobrepõe ao possível salto para o desconhecido. Embora os laços de afeto entre os dois não se concretize, muito mais pela negação da vulnerabilidade e da disponibilidade que a força bruta de Zampanò esconde, Gelsomina busca encontrar-se a si mesma, à espera de que os vínculos afetivos se concretizem. Em determinada cena, ela chega sugerir que os dois se casem. Ele, como sempre, desdenha grosseiramente, comportamento que marca sua passagem por toda a ação dramática. Mesmo quando lhe oferece a sopa cotidiana, ou a leva para o restaurante. A forma de tratamento é sempre áspera.

A separação do trio é inevitável. Gelsomina e Zampanò seguem suas andanças na estrada da vida, assim como Bobo. É nessa estrada que, tempos depois, dar-se-á novo encontro, quando o brutamente, diante do espanto da infortunada Gelsomina, agride o equilibrista com violentos golpes na cabeça. A agressão resultará no desmaio de Bobo seguido de sua morte, potencializando a melancolia que transborda dos olhos e gestos inativos de Gelsomina depois que esta grita desesperadamente. A origem da dor em Gelsomina está na fúria mortal de Zampanò e na perda de Bobo.

Assustada com a violência, a personagem nos revela o desencantamento, ainda que, ao longo do seu caminhar, apesar do estado de anulação a que lhe devota Zampanò, há sempre um luzir no olhar, revelador da interioridade de sua alma. Um sorriso lhe escapa em diversas situações, como aquela do encontro com a freira no convento, na qual os saltimbancos são abrigados. Isso ocorre quando dança para uma criança acamada, assim também quando, no restaurante, coloca o palito na boca, imitando Zampanò.

Nesses instantes, intuímos: se Gelsomina não tem consciência da possibilidade de inventar-se a si mesma, naquele mundo em ruínas e sob aquela convivência massacrante e desequilibrada com seu parceiro, é possível que encontre a condição para a transformação no mais profundo do seu ser. Essa expectativa não se confirma, já que o desalento é maior, ante um mundo brutal. Condições externas, causadas pelo pós-guerra, e internas, derivadas do relacionamento disjuntivo, levam-na à apatia, à acedia, ao sono. No profundo mergulho em si mesma, deprimida, Gelsomina parece descansar. Sonhar? Talvez. Zampanò, não suportando mais a inação da companheira, abandona-a à sua própria sorte, deixando-lhe como companheiro o trompete e algum dinheiro, enquanto sua carroça adaptada à motocicleta se afasta pela estrada deserta no cenário invernal. Momentaneamente, pode-se concluir que a decisão de Zampanò trará liberdade para Gelsomina. No entanto, imediatamente vem a pergunta: qual será o destino da mulher fragilizada, em profunda melancolia, à beira da loucura? Até aí, Fellini não deixa pista para que se tenha uma conclusão.

A vida segue seu rumo inexorável.

Anos mais tarde, o homem-músculo, vagueia solitário por uma rua, depois de recusar a companhia de uma integrante do circo em que ele se apresenta. Nessa caminhada, ouve uma mulher que canta. Atraído pelo canto, Zampanò aproxima-se de uma cerca e vê uma mulher estendendo lençóis no varal. Balançados pelo vento, os tecidos remetem à lona do circo? Zampanò indaga à mulher, que, na labuta do seu dia a dia, canta o que ela ouviu no passado recente, a canção que Gelsomina tocava. No diálogo com o artista, a mulher revela que, tempos atrás, seu

pai abrigou uma desconhecida encontrada na praia, e que essa mulher costumava sentar-se solitária, frente ao mar, e tocar a canção no trompete. Por fim, revela que Gelsomina é morta.

O impacto da notícia atinge Zampanò em cheio. A fortaleza de sentimentos reprimidos cai em desalento, o que não impede ao artista de exibir seu número no circo. A música anima a cena até o escurecimento.

A seguir, Zampanò, bêbado, enfrenta o dono do bar, na tentativa de não ser expulso do ambiente. Provocando outros frequentadores, estes se juntam ao proprietário botando-o para fora debaixo de empurrões, socos e pontapés. Zampanò reage, mas logo se vê na rua sendo chutado pelo grupo. Na tentativa de reagir à humilhação sofrida, ele arremessa tonéis em meio à rua sombria, vazia e grita: - “Quero ficar só”. A cena escurece.

A imagem seguinte é a do mar, remetendo à primeira sequência do filme, quando Gelsomina contempla, esperançosa, a imensidão do oceano, devaneando uma vida para além da família, para outro mundo promissor. Essa vastidão se manifesta em seu interior, como sinaliza Bachelard (2003, p. 190): “A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures, sonhamos num mundo imenso.”

A “expansão do ser” evidencia-se em Zampanò, quando este observa a imensidão oceânica e celeste, de forma a despertar em si as emoções reprimidas no infinito do seu ser, levando-o ao choro, expressão de sua culpa, manifestação da solidão. Em plena noite escura, solitário, caído na areia, o brutamente se humaniza, mesmo que essa transformação resulte do “sacrifício do inocente”, como sinaliza Paulo Emílio Sales Gomes (2015). À humilhação sofrida por Zampanò, ao ser surrado na rua, junta-se a culpa. “A vergonha é um afeto causado quando um homem é ferido em sua imagem pública, enquanto o tormento da culpa é uma questão de foro íntimo, provocado pela (auto)condenação da consciência moral.” (KEHL, 2009, p. 65)

Em tempos em que se avultam as questões relacionadas ao feminino, uma leitura sobre a relação Zampanò-Gelsomina evidencia um problema a ser enfrentado e discutido, a violência do masculino sobre

o feminino manifesta na forçada submissão, na incapacidade de olhar o outro, sem os resquícios de um autoritarismo desequilibrador da relação, da comunicação afetiva e construtiva entre iguais, considerando-se as marcas da diferença não depreciativa dos sujeitos.

Levando em conta a apreciação de Salles Gomes, a crueldade, por vezes, exercida por Zampanò, é permeada de gestos menos rudes, como levar Gelsomina para jantar, servindo-lhe vinho, embora, como ressalta o crítico, a atitude logo será negada ao abandonar a companhia, para terminar a noite com outra mulher. No entanto, os poucos gestos efetuosos, não absolvem Zampanò de seu comportamento nocivo.

O filme felliniano possibilita leituras diversas, revelando-nos os entreschoques desta relação permeada de brutalidade, candura e racionalidade que envolve os três personagens. O tratamento dado pelo cineasta sinaliza na atualidade os problemas, tanto no passado quanto no presente. O conteúdo não se perdeu nas sombras do tempo, e o filme permanece em sua potência temática e formal.

A estrada da vida emociona sob muitos aspectos, e isso me leva a contrariar as normas da escrita de um artigo, que não recomenda a sua conclusão com uma citação. Deixo ao leitor as palavras de Federico Fellini quando expressa aquilo que o emociona: “[a] inocência. Diante de um inocente, intempestivamente me rendo e me faço objeto do juízo mais severo. [...] A extrema modéstia que por vezes observo no olhar de gente humilde tem o poder de me perturbar.” (FELLINI, 1984 apud GRAZZINI, 1986, p. 99) A mim também, espectador da obra desse cineasta, a quem a conversa de minha mãe com a vizinha despertou a curiosidade infantil, muito tempo depois satisfeita.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

A ESTRADA da vida. Direção: Federico Fellini. Produção: Dino de Laurentis e Carlo Ponti. Intérprete: Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovere, Livia Venturini. Roteiro: Federico Fellini, Tullio Pinelli. Música: Nino Rota. [S. l.: s. n.], 1954. (94 min), P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lRbHxsm4mHY>. Acesso em: 7 jul. 2019.

FELLINI, F. *Frases e pensamentos: você existe apenas naquilo que faz: pensamentos 1-25*. [201-]. Disponível em: <https://www.luso-poemas.net/modules/news/article.php?storyid=329685>. Acesso em: 20 jul. 2019.

GOMES, P. E. S. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GONÇALVES FILHO, A. *A palavra naufraga: ensaios sobre cinema*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

GRAZZINI, G. *Fellini: entrevista sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

HAMID, R. A estrada da vida. In: SCHNEIDER, S. J. (ed.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 297.

KAEL, P. *1001 noites no cinema*. Seleção de Sérgio Augusto. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo horizonte: Autêntica, 2018.

VASCONCELLOS, G. F. Walter da Silveira, o filósofo de cinema brasileiro. *Bahia na Rede*, [S. l.], 21 abr. 2013. Disponível em: <https://blogbahianarede.wordpress.com/2013/04/21/walter-da-silveira-o-filosofo-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 5 jul. 2019.

O que pode a música?
Arte e trabalho em
Ensaio de orquestra

Sandro Ornellas

O espetáculo é uma permanente Guerra do Ópio para fazer com que se aceite identificar bens a mercadorias; e conseguir com que a satisfação com a sobrevivência aumente de acordo com as leis do próprio espetáculo. (DEBORD, 1997, p. 32)

Ensaio de orquestra, de Federico Fellini, foi lançado em 1978 e conta, em breves 69 minutos, o progressivo caos em que mergulha um rotineiro ensaio de orquestra para mais uma de suas apresentações públicas. É unânime que esse é o filme em que Fellini discute a situação de extremismos políticos em que a Itália vivia nos anos 1970. Havia então inúmeros grupos revolucionários e contrarrevolucionários, de matriz comunista e neofascista – como as famosas Brigadas Vermelhas e os hoje conhecidos Proletários Armados pelo Comunismo, a Nova Ordem e a Vanguarda Nacional –, questionando a legitimidade dos sucessivos governos e suas políticas públicas. Tal década teve como pontos culminantes séries de assassinatos e atentados, incluindo o do cineasta, poeta e crítico Pier Paolo Pasolini, em 1975, e o do líder da Democracia Cristã, Aldo Moro, em 1978. Mas também é importante dizer tratar-se de uma produção feita pela Radio Audizioni Itália (RAI), primeiro canal radiofônico e televisivo do país, que aos poucos foi se tornando um gigante comercial e cultural. O filme de Fellini de modo inteligente, gracioso, mas também muito perspicaz, parece funcionar como uma parábola das relações e impasses entre arte e trabalho em um mundo cuja cultura se espetaculariza, tornando-se produto comercial, irreversivelmente.

Se pensarmos que toda parábola é uma narrativa cujos acontecimentos se passam com seres humanos, contendo algum ensinamento moral – na fábula, os personagens são animais e, no apólogo, objetos inanimados –, *Ensaio de orquestra* adequa-se com muita justiça ao gênero. Como, de resto, muito da cinematografia de Fellini, caracterizada por uma aura mista de encanto e desencanto, pelos quais a lição de moral sempre se insinua. Um recurso técnico que sempre se destaca em seus filmes e ressalta essa atmosfera de sonho incômodo, sem pender para o pesadelo, é o meio sonoro. Mesmo depois que o progresso técnico permitiu a captação das falas e sons ambiente com bem maior realismo e qualidade, Fellini continuou preferindo dublar as falas e criar sons no estúdio, posteriormente às filmagens, criando visíveis dissonâncias entre a fala do ator em cena e a voz ouvida ou entre o acontecimento ocorrido e seu efeito sonoro. Em estúdio também ele simulou efeitos especiais bem diferentes dos efeitos do realismo hollywoodiano. São incríveis as imagens produzidas em *E la nave va*, de 1983, com o evidente uso de papel celofane e plásticos coloridos sob jogos de luzes para simular, em estúdio, o mar alto e enluarado em que estaria a embarcação. Ao não esconder a artificialidade dos recursos técnicos usados, Fellini opta por uma ideia de cinema que deseja seduzir o espectador menos pela pretensão a expor realisticamente uma verdade pela verossimilhança e mais pela sugestão poética e artifício sensorial, sempre mais persuasivos e pedagógicos do que supomos. Em *Ensaio de orquestra*, destaco a visível simulação dos atores, fingido tocar a música de Nino Rota, o que ressalta o traço caricatural e histriônico, mas também altamente lírico, de cada uma das cenas em que são enquadrados ao tocar. Juntos aos músicos no filme, temos como personagens o copista das partituras, o administrador da orquestra – cuja voz foi sintomaticamente dublada pelo próprio Fellini, como que a falar de si mesmo dentro da parábola proposta –, o representante do sindicato dos músicos e o maestro alemão, com seu sotaque indefectível.

Ensaio de orquestra faz o espectador passar por cenas que vão da identificação afetiva a gestos e falas dos músicos ao absurdo e inexplicável de certos acontecimentos nucleares para o enredo. O mote para

condução do enredo é a visita de uma equipe de televisão fazendo uma reportagem com a orquestra às vésperas de sua apresentação em uma antiga construção romana, transformada em capela católica e mais recentemente em oratório. Entrevistando os músicos, a equipe televisiva faz sem qualquer sutileza com que vários deles falem, olhando diretamente para a câmera e para o espectador, sobre a relação que possuem com seus instrumentos e com a música, num jogo de falas, olhares e enquadramentos que se sucedem entre a intimidade da confissão individual e a tensa representação coletiva entre os músicos de diferentes áreas da orquestra. Importa, no entanto, frisar que a presença da equipe de televisão no ensaio cria qualquer coisa de artificial na cena montada, espetacularizando não apenas o ensaio propriamente, mas a atuação dos músicos. A notícia da reportagem – agendada pelo sindicato dos músicos – revela tensões que marcarão todo o ensaio e muitas das falas, principalmente o problema dos salários atrasados, o que os músicos ameaçam a todo momento contar para a reportagem. Com isso, está montado o núcleo do enredo que conduzirá a narrativa fílmica e a sequência de cenas: a relação de cada músico com a arte, a relação deles com a orquestra como emprego pagador dos seus salários e a presença da equipe de televisão, captando imagens que serão depois comercializadas em massa.

Tal clima se evidencia logo à primeira das cenas de entrevista, com a pianista sendo aos poucos enquadrada pela câmera e pelo *spot* luminoso, enquanto dedilha timidamente seu próprio piano. Sua fala para a reportagem não é sua, pois não sabe direito o que dizer. Envergonhada enquanto dedilha timidamente o piano, ela se limita a ler o que um colega escreveu sobre o instrumento: “o piano é como um rei no trono, não se move. É preciso ir até ele, inclinar-se, aproximar a banquetta. É uma fera mitológica”. Ao dizer isso, aponta para o autor das linhas, que se revela encabulado diante das câmeras de televisão, enquanto outra colega zomba dele por ser exposto daquela forma. Em meio ao deboche, um quarto músico adentra a cena perguntando: “vão nos pagar ou não?” O que poderia soar naquele texto sobre o piano como o elogio e reverência pelo instrumento de maior espectro sonoro de uma

orquestra é transformado em uma cena entre o clichê e o histriônico, como que a expor a disposição afetiva dos músicos, mais interessados em seus salários do que na “arte da música”, motivo da reportagem televisiva. A relação daqueles artistas com sua posição na orquestra não cessará de se ampliar e desdobrar ao longo do filme em várias outras cenas – tensionando sentimentos genuínos da relação de cada um com a música e o instrumento e uma crítica mordaz à situação coletiva em que vivem, como orquestra e sociedade. Por exemplo, quando um músico dirige-se à câmera orgulhoso por haver tocado na corte do rei Vittorio Emanuele III e outro lhe pergunta, ainda diante das câmeras, por que deixaram que tocasse e não o prenderam, sendo ele quem era. Cenas assim se sucedem com variações entre flautista, trombonistas, percussionistas, contrabaixistas, violoncelistas, violinistas e contrafagotista.

Em meio à alternância de falas, variando do humor ao ressentimento, um violinista começa a falar fora do foco da equipe de televisão, ainda no escuro e de modo introspectivo. A câmera televisiva (também do filme) vira-se para ele junto com a iluminação e o violinista, dirigindo-se à câmera com olhos e voz humildes, diz dever “tudo ao violino. Ele me permitiu progredir na vida. [...] Ele sugeriu como eu devia compor minhas dissonâncias”. A isso se segue um silêncio de todos no ambiente, como que a concordar com aquele sentimento, levar o espectador a refletir sobre o que ali fora confessado e contrastar com a vulgarização da música pelas necessidades salariais impostas pela orquestra e tornadas públicas pela presença da equipe televisiva. Por outro lado, tanto este violinista quanto o clarinetista a seguir revelam algo importante da lógica da profissionalização do artista na modernidade, e que também se subentende no filme: entra-se numa orquestra em busca de sobrevivência econômica por um emprego e pela abertura de horizontes sociais. Os músicos da orquestra via de regra saíram de cidadezinhas abandonadas pelo progresso, viajaram por cidades maiores e modernas, fizeram-se cosmopolitas, tocaram com estrelas e, conforme se ouve várias vezes ao longo do filme, conseguiram um emprego – que lhes deu dignidade, não necessariamente a da arte, mas a do salário.

A questão que me ocorre pensar diante disso é: de que vale o poder da música diante da necessidade social do emprego? Ou ainda, por outro caminho, mais geral: o que significa a arte da música diante dos impasses da sociedade moderna? Se tomássemos como ponto de reflexão para o filme uma frase de Wagner, quando afirma “enquanto as outras artes significam, a música é” (WAGNER apud BRANDÃO, 1968, p. 46), mais do que uma resposta às perguntas, teríamos uma hipótese para a escolha de Fellini em filmar uma orquestra em que a arte da música está em conflito com a ideia de justiça social, quando os salários atrasam. Não quero aqui concordar ou discordar da frase de Wagner, mas pensá-la através do filme, pois a música, das artes, é a menos referencializável e contextualizável. Um som, um ruído e o silêncio são quase abstrações metafísicas da acústica, ramo da física.¹ Só quando selecionamos alguns deles e os dispomos em escalas, com andamentos, harmonias e outras ordenações e escolhas, tornam-se “música” e começam a ganhar espessura histórica e cultural, adquirir referência e contexto. É justamente o que faz, do som, música: sua disposição em conjuntos minimamente identificáveis enquanto música. Mesmo assim, a música continua sendo a menos culturalmente específica das artes – para não usar a expressão “a mais universal” delas.

É importante notarmos, no entanto, que Fellini não escolheu o momento do concerto para seu filme, mas – argutamente – o ensaio. Ou seja, não é o instante da execução da *obra* – aquele quando “a música é”, segundo Wagner – que cria os impasses das cenas, mas o ensaio, com sua rotina de tentativa, erro e ajuste buscando sempre alguma forma de aperfeiçoamento. A palavra “ensaio” vem do latim tardio *exagium*, ato de pesar, ponderar, avaliar e testar; *exagium* é a forma substantivada do verbo *exigere*, examinar, julgar. Logo, é no ensaio que julgamentos e juízos de valor devem ser feitos com vistas a um aperfeiçoamento na execução da obra, a um aperfeiçoamento da performance futura. Mas Fellini, com o recurso à visita da equipe televisiva, espetaculariza o

1 Para uma abordagem exemplar da “Física e metafísica do som”, indica-se Wisnik (1989).

ensaio, tensiona os músicos e escancara ao espectador muitas das contradições na relação entre o desempenho no trabalho, que é ensaiado, examinado e julgado, e a performance da obra de arte, executada em público e irrepitível – “a música é”. Uma questão que se põe num primeiro momento é se há na diferença efetiva entre ensaio e execução, entre desempenho aperfeiçoável e performance irrepitível, entre produto de trabalho e obra de arte. Podemos dizer que sim, há diferenças, mas e quando execução, performance e obra só são reconhecidas como arte quando trazem índices comercialmente retornáveis? Pergunto isso pensando na equipe de filmagem presente no ensaio, geralmente desejosa de caracterizar aqueles músicos como virtuosos para melhor ter sua reportagem enquadrada como produto televisivo. Não há resposta simples, mas essa me parece ser parte da lição que Fellini quer nos dar em seu filme – produzido pela e feito para a televisão.

Ainda sobre isso, parece-me sintomático que grande parte da arte do século XX tenha criado tantas e tão importantes obras de modo fragmentário, inconcluso e processual, como que buscando escapar de serem confundidas com o mero produto comercializável e consumível de um trabalho. O limite dessa ideia – de que uma obra de arte nunca possui sua execução concluída e embalada para consumo – é que ela não me parece valer para a performance que exige eficiência profissional e lucratividade como produtos finais. Ninguém comprará um produto que não funcione perfeitamente. Mas o que é uma escultura, uma tela, uma canção ou um poema funcionar perfeitamente? Falando, portanto, do filme: há limite trabalhista para um trabalho que visa à execução de uma obra de arte? Há limite ético para um ensaio que visa à execução de uma obra sem objetivo claramente definido?

Abro uma breve digressão. No livro *A condição humana*, Hannah Arendt constrói uma espécie de história da atividade humana, história da *vita activa*, diferenciando entre trabalho, obra e ação. Para ela, o trabalho é uma atividade marcada pela necessidade de sobrevivência do corpo e de seus ciclos naturais – dormir, acordar, comer etc. –, mas ele teria engolido, no últimos 200 anos, todas as outras duas esferas da atividade humana: a que fabrica obras duráveis para serem acrescentadas

ao mundo e a atividade que produz ações e discursos na esfera política e coletiva do humano. Na modernidade, argumenta Arendt, a atividade produtora de obras do *homo faber*, bem como a atividade discursiva do “animal político” (*zoon politikon*), teriam se confundido e submetido à atividade de sobrevivência do trabalhador (*animal laborans*). Uma consequência disso é que a lógica do trabalho – e da sobrevivência – passou a dominar todas as esferas da vida ativa humana, incluindo aí as atividades artísticas e políticas. Hannah Arendt (2017, p. 150) afirma que enquanto a obra, que deseja durar, é tradicionalmente movida pela qualidade, o trabalho, que produz algo para ser consumido e extinto, sempre foi movido pela quantidade. Na hora em que à vida falta qualidade, resta a ela ser sujeita à quantidade do trabalho produtivo, imposto ao corpo, inclusive ao corpo do artista tornado trabalhador.

Daí que um pouco da atualidade de *Ensaio de orquestra* parece se localizar na permanente reivindicação dos músicos sobre salários atrasados, diante da possibilidade de espetacularização televisiva da sua arte, e no ambiente caótico em que aos poucos a orquestra mergulha, sobretudo a partir da chegada do maestro alemão, com sua atitude entre o julgamento artístico e a autoridade profissional. Com reiteradas tentativas de conduzir o ensaio através da avaliação do trabalho executado pelos músicos, o maestro vai tornando suas próprias atitudes mais e mais afetadas e agressivas, gerando crescente má vontade em todos e conduzindo o ensaio, não em direção à arte, mas à catástrofe.

Sendo *Ensaio de orquestra* um filme de 1978 e Fellini um cineasta do pós-guerra italiano, não erraremos ao afirmar sua consciência dolorosa da associação feita entre trabalho e totalitarismo. Um primeiro momento dessa associação espúria foi a revelação da existência dos campos de concentração e extermínio na Alemanha nazista. Os campos colocaram sob suspeita a noção moderna de razão técnica e da racionalização do trabalho dela decorrente, pois nos campos os resultados produzidos por essa razão técnica foram verdadeiramente monstruosos. O ideal iluminista de que o trabalho, baseado nessa razão técnica, traria autonomia aos sujeitos estava ironicamente estampado no alto do portão de Auschwitz, com os sombrios dizeres *Arbeit macht frei*, isto

é, “o trabalho liberta”. Sem dúvida, os campos são emblemas do pensamento totalitário por construírem formas de domínio total de grandes contingentes.

A aplicação de incessante controle físico, somado à indigência moral e mental, fez com que o trabalho que a todos ali era dado revelasse sua genealogia na escravidão, mas também sua fraternidade com o trabalho contemporâneo, se concordarmos com as recentes considerações do pensador Byung-Chul Han sobre como hoje nos tornamos “sujeitos de desempenho e produção”, empresários e patrões de nós mesmos ao nos cobrarmos todo o tempo a maximização e o incremento da nossa própria eficiência e produtividade. (HAN, 2015, p. 23-25) Mais terrível, no entanto, é que o trabalho dos campos fosse uma espécie de trabalho cujo produto era o cadáver do próprio trabalhador, caminho pensado em detalhes para aperfeiçoar a execução da obra. Houve uma relação muito próxima entre estados totalitários e lógica industrial – tanto no nazifascismo quanto no stalinismo –: através do elogio do trabalho cativaram-se – na ambivalência da palavra – as classes trabalhadoras para produzir em prol de todos, mesmo que fossem em fábricas de um outro tipo – como eram os Campos e os Gulags. Ali, trabalhava-se para se produzir sua própria morte.

É justamente o medo de repetir tal destino o que se percebe nos olhares dos músicos no ensaio conduzido pelo maestro, olhares entre a incapacidade de alcançar o desempenho profissional cobrado pelo alemão e o desprezo pelo seu juízo artístico implacável sobre a execução que lhes era possível. Medo e olhar que são os de todo trabalhador contemporâneo submetido, por um lado, a exaustivas jornadas de trabalho, crescentes exigências de produtividade, medo do desemprego e da estafa física e mental e, por outro lado, a uma sucessão vertiginosa e onipresente de imagens cuja espetacularização e mercantilização banalizam e controlam sua subjetividade mais íntima, criativa e comunitária.

Os músicos, enquanto tocam à mando do maestro, demonstram esse medo em seus olhares, suam temerariamente e vão se despindo de suas roupas, enquanto a orquestra é cada vez mais testada e acuada

pela exigência artística do alemão. Até que um deles – o clarinetista que contava incessantemente o elogio que lhe fizera o maestro Toscanini – recusa-se a repetir pela terceira vez o compasso solicitado, recusa-se em função do acordo sindical dos músicos, que limitava a três repetições. Diante desse obstáculo trabalhista, o maestro afirma uma primeira vez: “se eu fosse você, pensaria um pouco menos nos sindicatos e um pouco mais na música”; e ainda uma segunda vez: “se Wagner tivesse conhecido sindicatos e greves não teria escrito sua obra”. O maestro acusa todos os músicos de não se dedicarem à arte, tendo se tornado trabalhadores ao invés de artistas. Os músicos, por sua vez, devolvem-lhe a ironia, acusando-o de não ser Wagner e por isso estar ali, regendo-os apenas para ganhar seu pão – como qualquer trabalhador que preze pela sua sobrevivência. O que se percebe, portanto, é o contraditório limitar – tanto na consciência dos músicos quanto na do maestro – entre o esforço de produzir trabalho e o esforço de produzir obras. Quando se reconhece o lugar fundamental da arte para o conjunto da cultura humana – independente de época ou geografia –, não se quer reduzi-la às rotinas, ensaios, limites legais, morais e financeiros das modernas relações, despotencializando-a do que a torna singular e transformando-a em produto convencional, suficiente e regido pela sobrevivência financeira do trabalhador e pelo consumo rápido do público.

O filme se aproxima de seu ápice com um primeiro e estranho tremor, que parece um terremoto, mas não é tomado como tal pelos personagens, nem explicado ao espectador. Fellini não explica do que se trata e resta cogitar ser a normalidade da cena comum à Itália, dada a terremotos. Mas arrisco também afirmar que o tremor se assemelha a um “correlato objetivo” do que acontece subjetivamente naquele ensaio no interior do oratório. Segue-se ao tremor um intervalo, com os músicos continuando suas entrevistas em uma típica cena de fim de expediente: num bar com música *pop* no último volume, bebendo, fumando, dançando, jogando e namorando. É uma cena completamente anti-espetacularizada quanto a qualquer forma de romantização do que é ser um músico, tocar em uma orquestra e conviver com a arte. Nesse intervalo, um músico fala à equipe de televisão sobre a origem provinciana

e pobre de todos ali, que só desejam pragmaticamente ter um emprego e que trabalhar na orquestra “é como trabalhar na Fiat” – sintomática comparação, pois a linha de produção automobilística conhecida como “fordista” é o caso mais clássico de lógica do aumento na eficiência em uma linha de montagem e produção industrial. No entanto, parece que é justamente disso que trata essa comparação feita à equipe televisiva pelo músico: todos eles são, ao longo do filme, expostos como seres humanos cheios de sonhos frustrados, ambições simples e comuns, vícios secretos – como alcoolismo e pedofilia – e mesquinhas variadas, e tudo isso nenhuma idealização espetacularizada do que seja arte é capaz de sublimar, por mais próximos que dela estejam, por mais dependentes financeiramente que dela sejam – quando se profissionalizam na função de músicos, todos se tornam igualmente trabalhadores – tão explorados quanto qualquer outro.

Para Fellini, em *Ensaio de orquestra*, parece haver qualquer coisa de subterraneamente inconciliável entre as necessidades do mundo moderno e a beleza que se espera da arte, como se houvesse uma certa nostalgia de uma tradição artística que – aristocrática – não cabe mais em nossos chaplinianos tempos modernos. Impossível pensarmos em um Fellini que adere à nostalgia de uma arte aristocrática, sendo ele conhecido como um realizador sobretudo mágico na mais industrial e massiva das artes. Mais evidente é pensarmos que nessa sua parábola sobre a arte da música há uma defesa da autonomia crítica da arte mesmo quando exposta aos limites da desumanização profissional do mundo moderno. Sem necessariamente pregar um retorno a qualquer passado idealizado, Fellini projeta no filme uma arte que ele próprio buscou fazer, com o pouco que lhe restava de margem criativa, diante de uma exigente e hiperprofissional indústria do cinema, que cobra produtividade, propaganda e lucro como meios incontornáveis de sobrevivência – dos artistas e do próprio cinema. É como se Fellini com *Ensaio de orquestra* nos perguntasse onde e como é possível criar arte e encontrar beleza humana em um mundo tomado pela velocidade desumanizada e pelos gestos lucrativos do trabalho.

Após uma entrevista dada durante o intervalo pelo maestro, entrevista, essa sim, cheia de frustração nostálgica, o ensaio retorna e no salão do oratório encontramos o ambiente metido no mais absoluto caos. Palavras de ordem gritadas contra o maestro, acompanhadas de um tambor marcial, formam o que há de inteligível num gigantesco ruído ambiente, enquanto a câmera gira em grande angular mostrando as paredes pichadas de alto a baixo, com sombras em movimento ameaçador projetadas pelos *spots* da equipe televisiva, os móveis revirados, os músicos dançando, gargalhando, jogados pelos cantos ou com camisas sendo giradas no alto, lixo arremessado contra retratos de compositores na parede – em suma, a anarquia instalara-se espetacularmente no ensaio, de onde se ouve “em *off*” alguém discursando em meio ao caos: “fomos uns idiotas em estudar tanto, passando a vida no conservatório! Não precisamos de maestro, não precisamos da música, não precisamos de nada. A música deve ser um bem público, do qual todos possam usufruir sem distinção de classe, mas ela é usada para nos explorar e idiotizar o povo”. O caos se encaminha para o absurdo quando a harpista, recuperando-se por ter sido atingida por objeto arremessado, fala para a equipe de televisão sobre a relação encantada que possui com o instrumento de característica mais sublime de uma orquestra: a harpa, que tradicionalmente acompanha poetas e músicos em antigas ilustrações. Enquanto ela fala, dois músicos se estapeiam, um misterioso líquido viscoso e escuro pinga do teto, tremores mais fortes acontecem e todos gritam em coro: “orquestra, terror, morte ao diretor; orquestra, terror, quem toca é traidor!”. Um metrônomo gigante é colocado no lugar do maestro, palavras de ordem se sucedem com o enquadramento em primeiro plano dos olhos, outrora medrosos, agora cheios de fúria, até que músicos começam a brigar, vomitar e atirar a esmo.

Nesse momento, quando todo o caos, toda a cobrança profissional, toda a reivindicação por direitos, em suma, todo o ensaio é interrompido violentamente por uma gigantesca e inexplicável bola de ferro, das que são usadas em demolições, explodindo contra a parede do antigo oratório. Vinda do lado de fora, a bola põe abaixo a parede e abre um rombo naquela construção de séculos, que passou do período romano

ao católico e agora se encontrava a serviço de uma modernidade profissional, anárquica e irreconciliável nas relações humanas. Como uma espécie de *deus ex-machina*, a bola de demolição suspensa em meio à poeira levantada pelo choque com a parede age no filme a única “coisa” capaz de repor o curso da história nos eixos – história do filme e história dos homens. Fellini, fellinianamente, quebra a parede e a verossimilhança, não explicando nada sobre a gigantesca bola – ela apenas instala o silêncio e interrompe todo o enorme ruído de discursos, protestos, exigências, obrigações, direitos e reivindicações.

Eu afirmaria que Fellini faz de *Ensaio de orquestra* um libelo pelo impossível, isto é, pela arte como o único meio capaz – embora cada vez mais difícil – de intermediar com algum mínimo sucesso relações humanas, pois nem mais leis jurídicas, leis estéticas ou leis morais parecem capazes de apaziguar a sanha selvagem e civilizatória – selvagem porque civilizatória – daqueles músicos. A arte de Fellini e para Fellini é exatamente aquela gigantesca bola, uma arte que demole, sem precisar se explicar, o edifício que pertenceu às civilizações romana, católica e agora era palco para os modernos heróis do trabalho. Todas demolidas. Só após essa espécie de intervenção mágica, que não se justifica nem precisa, consegue-se no filme realizar o impossível: a chegada finalmente à cena da música como arte.

A música chega com a orquestra finalmente tocando, mas não é um retorno ao lugar de onde não deveria ter saído inicialmente. Da catástrofe dessa bola demolindo a parede, como de outras catástrofes históricas, a obra produzida também foi um corpo morto, um cadáver caído junto às ruínas da histórica parede, que surge em cena como indício de que a vida não possui ensaio, ela é execução direta e única, performance irrepetível. Ou, pensando melhor, a vida moderna é um permanente “ensaio de orquestra” – sem obra final, sem perfeição, sem salvação, nem condenação. É aí – e somente aí – que encontramos a arte. É aí – e somente aí – que a orquestra pode e consegue, finalmente, tocar, sob a regência do maestro, mas como se ele ali não estivesse. A inexplicável bola de demolição é o gesto mágico da arte de Fellini, encontrando em meio à fúria e ao caos cotidiano dos homens um resto de vida que

insistimos em chamar de arte e do qual necessitamos tanto quanto o trabalho que nos sujeita. É aí – e somente aí – que a arte da música é, como afirmou Wagner, mesmo que pela imagem da harpa soterrada sob a parede e indicando que ali houve o acontecimento irreparável da morte. Esse traço arruinado da memória, que a harpa sob as ruínas encena em *Ensaio de orquestra*, não é questão de sobrevivência financeira, mas questão de vida e morte da subjetividade humana. Depois da produção do cadáver da harpista – só restou aos músicos tocar, foi justo na música que lhes restou a vida. Quando o ensaio se tornou inseparável da vida e da morte.

Logo nas primeiras cenas do filme, Fellini coloca o humilde copista das partituras da orquestra, enquanto as distribui pelas posições que serão ocupadas pelos músicos no oratório ainda vazio, dirigindo-se à câmera e ao espectador: “Mais um ano e me aposento. Voltarei aqui só para ouvir os concertos. Com certeza, eu não poderia viver sem música”. É somente como aposentado que o copista acha que escapará às leis do espetáculo a que músicos e música estão sujeitos. Mas Fellini, mais melancólico e irônico do que o seu personagem de abertura, sabe também não haver escapatória para essa humana condição. Esse é o ensinamento de sua parábola filmica. Ao concluí-la, ao invés da música continuar plena no ensaio e se realizar como deveria, o maestro aos poucos retoma seu posto, cobra dos músicos melhor desempenho e o ensaio retoma assim seu círculo trágico – o círculo autoconsciente da arte e do artista moderno, que o diretor italiano exemplarmente encarnou ao longo de toda a sua obra.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, H. *A condição humana*. 13. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- BRANDÃO, Y. *Estética: breves estudos*. Brasília, DF: Ed. UnB, 1968.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ENSAIO de orquestra. Direção: Federico Fellini. Intérprete: Belduin Baas, Clara Colosimoet, Ronaldo Bonacchi *et al.* Itália: Daimo Cinematografica/RAI/Albatros Filmproduktion, 1978. (68 min), color.

HAN, B.-C. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Sobre os autores

ANTONELLA RITA ROSCILLI

Pesquisadora, escritora, jornalista e tradutora italiana. Trabalhou por muitos anos na emissora pública Radiotelevisione Italiana (RAI). Diretora responsável de *Sarapegbe – Rivista italiana bilingue di Dialogo Interculturale*. Formada pela Universidade La Sapienza de Roma, é mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutoranda. É membro correspondente pela Itália da Academia de Letras da Bahia (ALB) e do Instituto Geográfico Histórico (IGHB). Atua nas áreas de cultura italiana, migração italiana e intercultura, literatura do Brasil e da África lusófona. Biógrafa de Zélia Gattai Amado; é de sua autoria *Zélia de EUÁ Rodeada de Estrelas*, publicado em 2006. Publicou várias obras e artigos em revistas nacionais e internacionais.

CÁSSIA COSTA LOPES

Cronista, ensaísta, professora e pesquisadora nas áreas de Letras e Artes Cênicas. Desde 1996, ensina e pesquisa no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde ocupa o cargo de professor associado IV, em regime de dedicação exclusiva. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) do Instituto de Letras da UFBA. É autora de vários livros, dentre os quais *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, publicado pela editora Perspectiva, em 2012.

EUCLIDES SANTOS MENDES

Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), *campus* de Vitória da Conquista, sob a supervisão da Prof.^a Dr.^a Milene de Cássia Silveira Gusmão.

GIL VICENTE TAVARES

Dramaturgo, diretor e professor adjunto da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Publicou pela Editora da UFBA (Edufba) o livro *A herança do Absurdo*, resultado de sua tese de doutorado. *SADE*, peça de sua autoria e resultado de seu mestrado, foi laureada com o Prêmio da Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão (Fapex) de Teatro 2010. Em 2015, *SADE* ganhou o Prêmio Braskem de melhor texto. Pelo mesmo prêmio, ganhou melhor espetáculo por *Sargento Getúlio* (2011) e *Um Vânia, de Tchekhov* (2017), ano em que ganhou também na categoria melhor direção. Em 2018, ganhou novamente como melhor autor por *As tentações de Padre Cícero*. É diretor artístico do grupo Teatro NU.

JOÃO SANCHES

Dramaturgo, diretor e professor adjunto da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica do Salvador (UCSal). Ganhou o Prêmio Braskem de Teatro três vezes: em 2013, nas categorias melhor autor e melhor espetáculo; em 2014, na categoria melhor espetáculo infanto-juvenil.

MARIO FERNANDO BOLOGNESI

Professor Visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor colaborador no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade

Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

MAURO PORRU

Graduação em Corso di Laurea in Giurisprudenza - Università di Siena (1969); graduação em Corso Di Laurea In Lettere Moderne - Università Degli Studi Di Salerno (1983); mestrado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); e doutorado em Letras Neolatinas pela UFRJ. Pós-doutorado em Letras Neolatinas pela UFRJ. É professor aposentado e colaborador da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e atua na área de Letras, com ênfase em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

MIDIAN ANGÉLICA MONTEIRO GARCIA

Pró-reitora de Graduação do Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE) e também atua no ensino. Graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi professora mestre da UESB e coordenadora do curso de licenciatura em Letras na UNIJORGE. Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA.

PAULO HENRIQUE ALCÂNTARA

Dramaturgo, diretor e professor adjunto da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui graduação em Comunicação e em Direção Teatral pela UFBA, mestrado e doutorado em Artes Cênicas por essa mesma universidade.

RAIMUNDO MATOS DE LEÃO

Doutor e mestre em Artes Cênicas. Professor adjunto IV da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenador do

Colegiado de Artes Cênicas. Credenciado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA. Licenciado em História pela UFBA. Escritor, com vários títulos publicados para crianças e jovens, além de dramaturgo. É de sua autoria *Abertura para outra cena, o moderno teatro na Bahia* e *Transas na Cena em Transe, teatro e contracultura na Bahia*, publicados pela Editora da UFBA (Edufba).

SANDRO ORNELLAS

Professor associado de Literatura na graduação e no programa de pós-graduação do Instituto de Letras na Universidade Federal da Bahia (UFBA), autor de seis livros entre crítica, ensaio e poesia, dentre os quais se destacam: *Linhas escritas, corpos sujeitos: processos de subjetivação em literaturas de língua portuguesa* (ensaios, 2015); e *Em obras* (poesia, 2019).

Colofão

Formato: 170 x 240 mm

Tipologia: Sina | Kiro

Miolo em papel alcalino 75 g/m²

Capa em Cartão Supremo 300g/m²

Impressão do miolo: EDUFBA

Impressão de capa e acabamento: Gráfica 3

Tiragem de 400 exemplares

Entre as formas de arte, talvez o cinema seja aquela a afirmar mais seus encontros com outras linguagens artísticas: a fotografia, a música, a dramaturgia, a tecnologia da iluminação, dos figurinos; enfim, muitos aparatos para produzir os efeitos desejados pelos cineastas e por sua equipe. Dessa maneira, conhece-se a importância de uma arte não só pela riqueza de seus materiais e de temas suscitados em suas escolhas, mas pelo engenho artístico capaz de afetar seus leitores e espectadores no decorrer dos anos. O cinema de Federico Fellini torna-se inesquecível e atual pela maneira singular como constrói suas narrativas, seus personagens, as tomadas de cena e sua leitura da sociedade, da vida que se ergue em cada gesto humano. Não será exagero dizer que o labor felliniano, na história do cinema, é marcante para todos da sua geração e abriu caminhos para o futuro da arte cinematográfica, oferecendo caudaloso objeto para análise. Em face da importância desse cineasta, que completa 100 anos de nascimento em 2020, nascem as reflexões dessa coletânea que estreita ainda mais o diálogo entre o grupo de pesquisa Dramatis e o cinema, numa homenagem ao diretor italiano por meio dos ensaios aqui apresentados.

Cássia Lopes e Paulo Henrique Alcântara

