

A cidade em álbuns de fotografia – a imobilidade e a fragmentação como processo autoral de Federico Fellini no filme Roma.

The city in photo albums - immobility and fragmentation as the authorial process of Federico Fellini in the film Roma.

¹ Anna Paula Soares Lemos annapaulalemos@gmail.com

¹ Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes - UNIGRANRIO

Resumo

Este artigo versa sobre o gradativo e autoral processo de criação do cineasta italiano Federico Fellini. Um processo em que, das anotações iniciais à versão final do filme, várias etapas de corte, colagem e movimento dos planos, de textos, luzes e dublagem, tomavam um tempo maior do que aquele da maioria das produções. O foco de análise é o filme *Roma di Fellini*, de 1972. Até chegar à tela, o filme passou por variadas transformações. A questão aqui, no entanto, não é afirmar que em Fellini este é um diferencial, mas observar como essas transformações se dão no filme via pesquisa documental de seu material de origem, suas anotações e colagens que se encontram nos arquivos da Fondazione Fellini em Rimini, na Itália. O roteiro em questão, escrito em episódios, é apenas fonte de inspiração para o que se dá na tela. Utilizo a expressão “fonte de inspiração” para qualificar os episódios filmados, porque na hora da filmagem, no que ele mesmo chama de *momento existencial* felliniano, os fragmentos e sequências, muitas vezes escritos como apontamentos, não eram linearmente aproveitados, mas mudavam de tom e de lugar, eram coloridos, subjetivados, reinterpretados e mesmo deslocados de um lado a outro como em um jogo de recorte e colagem. Assim, o filme era reescrito na tela. Neste artigo, mostraremos este movimento até a tela feito no Episódio 1 do roteiro: *Inizio Roma*.

Palavras-chave

Federico Fellini. *Roma di Fellini*. Cinema italiano. Cinema de autor.

Abstract

This paper deals with the gradual and authorial process of creation of the Italian filmmaker Federico Fellini. A process in which, from the initial notes to the final version of the film, several stages of cutting, gluing and moving the planes; of texts, lights and dubbing, took more time than that of most productions. The focus of analysis is the 1972 film Roma di Fellini. Until reaching the screen, the film underwent several transformations. The point here, however, is not to state that in Fellini this is a differential, but to observe how these transformations take place in the film via documentary research of his original material, his notes and collages that are found in the archives of the Fondazione Fellini in Rimini, in Italy. The script in question, written in episodes, is just a source of inspiration for what happens on the screen. I use the expression “source of inspiration” to qualify the episodes filmed, because at the time of filming, in what he himself calls the Fellinian existential moment, the fragments and sequences, often written as notes, were not linearly used; but they changed their tone and place, they were colorful, subjectivated, reinterpreted and even moved from side to side as in a cut and paste game. Thus, the film was rewritten on the screen. Here, we will show this movement to the screen made in Episode 1 of the script: Inizio Roma.

Keyword

Federico Fellini. *Roma di Fellini*. Italian cinema. Author cinema.

Como você deve citar?

LEMOS, Anna Paula Soares. A cidade em álbuns de fotografia – a imobilidade e a fragmentação como processo autoral de Federico Fellini no filme Roma. *Cadernos UniFOA*, Volta Redonda, n. 44, p. 69-80, dezembro 2020.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O processo de criação do cineasta italiano Federico Fellini é gradativo e autoral na medida em que das suas anotações iniciais à versão final do filme, várias etapas de corte, colagem e movimento dos planos, de textos, luzes e dublagem, tomavam um tempo maior de produção. O foco de análise é o filme *Roma di Fellini* de 1972. Até chegar à tela, o filme passou por variadas transformações que serão observadas aqui via pesquisa documental de seu material de origem, suas anotações e colagens que se encontram nos arquivos da Fondazione Fellini em Rimini, na Itália. Trata-se de analisar a primeira versão do filme, anterior à versão publicada pelo assistente de direção Gianfranco Angelucci.

Quando seus filmes eram lançados, inserir o carimbo *di Fellini* tinha pelo menos duas justificativas: por um lado, isso era quase processo obrigatório, já que durante a fase de criação, entre o roteiro e a filmagem, vários outros filmes com o mesmo tema já haviam sido lançados. Por outro lado, carimbar um *di Fellini* o colocava como espelho da *sociedade do espetáculo*² e fazia uma crítica em reflexo. Fellini faz, na contramão do que se fazia na França ou no âmbito da Nouvelle Vague, um reflexo crítico sobre a ideia de *cinema de autor*, tomando o seu próprio caso – o da sua transformação em ícone, em grife por parte da indústria cultural. O cineasta faz a crítica do autor como objeto de consumo desde *8 ½*, filme de 1963, e se coloca em cheque como uma forma *sensório-motora*, como diria Gilles Deleuze³.

Em *Roma di Fellini* é a cidade que vira ator e objeto crítico para falar do consumo, do desenvolvimento acelerado, dos mitos, dos costumes transformados em imagem, características e sensações humanas, ao tom prosopopeico, já que Fellini pensou a cidade de Roma como um rosto, uma máscara *clownesca*. Assim ele descreve a cidade no livro *Fazer um filme* (2004):

[...] posso tentar dizer o que penso quando ouço a palavra “Roma”[...] Penso num enorme rosto avermelhado que se assemelha a Sordi, Fabrizi e Anna Magnani. Uma expressão transformada por gastrossexônimos existentes em algo pesado e pensativo. Penso num terror escuro, lamacento, num céu amplo, deformado, como o pano de fundo de uma ópera, com tintas roxas, brilhos amarelados, pretos, prateados, cores fúnebres. Mas, tudo somado, é um rosto confortante. (FELLINI, 2004, p. 187).

Escrito em episódios desde 1970, logo que terminou a filmagem de *I clowns* (1970), *Roma di Fellini* (1972) é uma espécie de reflexo do filme sobre os palhaços retomando cenas e ampliando a visada para um circo cidade e seus *clowns*. Roma é um circo e é um grande cemitério, é lugar do encontro dos tempos, do início e do fim, da vida e da morte, da tensão passado e futuro. Dos sete episódios escritos, seis foram tomados como fonte de inspiração para a filmagem e um não foi filmado – *Il Camposanto* – episódio sobre os cemitérios de Roma, publicado por Gianfranco Angelucci.

Utilizo a expressão “fonte de inspiração” para qualificar os episódios filmados, porque na hora da filmagem, no que o próprio diretor chama de *momento existencial felliniano*, os fragmentos e sequências, muitas vezes escritos como apontamentos, não eram linearmente aproveitados; mas mudavam de tom e de lugar, eram coloridos, subjetivados, reinterpretados e mesmo deslocados de um lado a outro como num jogo de recorte e colagem. Deslocamentos que aconteciam também com o próprio

2 A epígrafe de Ludwig Feuerbach escolhida por Guy Debord para o livro *A sociedade do espetáculo* dá o tom do que Fellini exacerba em Roma: “É sem dúvida o nosso tempo... Prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a ilusão é sagrada e a verdade é profana. E mais: aos seus olhos, o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce, a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado” – Feuerbach (Prefácio da segunda edição de *A essência do cristianismo*). In: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo* – comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 – p. 13.

3 Segundo Gilles Deleuze: “No neorealismo, a situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique. Mas uma situação puramente ótica se estabelece no que chamamos de “espaço qualquer”, seja desconectado, seja esvaziado” (DELEUZE, 2007, p. 14).

Federico Fellini que figurava no filme como autor, ator e narrador; com a cidade de Roma em cenário e em externas, imóveis e em movimento, filmada e fotografada, na antiguidade e na contemporaneidade, pelo ponto de vista da própria capital e da província, em tom sacro e profano; com o ponto de vista do palco e da plateia, com o olhar de infância, de sonho e de loucura iniciando os roteiros literários analisados. Veremos a partir dos episódios, as especificidades do filme. Os episódios do roteiro original do filme *Roma* são: 1. *Inizio Roma*, 2. *Circolare Notturna*, 3. *Trastevere*, 4. *Camposanto* (não filmado), 5. *Metropolitana*, 6. *Jovinelli*, 7. *Chiachierata prefinale*⁴.

Cada um dos sete episódios teve em suas cenas⁵ os planos escritos em forma de “anotações evocativas” e numerados, como se Fellini quisesse o controle do número de planos previstos no filme para facilmente deslocar os fragmentos, realocar os fotogramas. Assim, cada plano escrito era como um rascunho de quadrinho, como negativos fotográficos que, ao mesmo tempo, faziam parte de um jogo de quebra-cabeças com cada peça pronta para ser revelada. No primeiro episódio, a primeira cena já traz anotações, e a segunda cena, comparando com o roteiro literário publicado por Angelucci, teve o texto bem mais detalhado. Assim, vamos analisar, neste artigo, o primeiro álbum *Inizio Roma*.

2 INIZIO ROMA

O primeiro episódio, no roteiro literário, evoca a cidade de Roma em seus diversos nuances nos anos de 1930, e o destaque do ano de entre guerras é grifado no nome de 12 das 14 cenas⁶ do roteiro inicial⁷: 1. *Città di provincia – giardino*, 2. *Città di provincia – aula scuola*, 3. *Città di provincia – cinema* 1930, 4. *Anticamera dentista* 1930, 5. *Stazione ferroviaria provincia* 1930, 6. *Edicola* 1930, 7. *Fiume con ponticello* 1930, 8. *Vestigia Romane* 1930, 9. *Strada cittadina provincia* 1930, 10. *Teatrino parrocchia* 1930, 11. *Caffè di provincia* 1930, 12. *Piazza città provincia* 1930, 13. *Tabarin* 1930, 14. *Caffè di provincia* 1930.

Logo na primeira cena, Fellini rascunha o tom que daria à narração, o olhar de infância. Os pontos de apoio culturais da cidade de Roma, começando pela estátua de Júlio César, passando pelo matriarcado italiano na figura da mãe e os aposentados que leem o jornal, aparecem mediados pela brincadeira das crianças. Uma brincadeira de infância que denota um tom entre profanador e imitador.

Se para Giorgio Agamben, teórico italiano inspirado em Walter Benjamin, a criança tem olhar profanador, para o próprio Benjamin ela tem um olhar imitador, uma capacidade suprema do homem, desde a infância, de produzir semelhanças.⁸

A questão para Benjamin, no entanto, era saber qual a utilidade para a criança desse adestramento de atitude mimética. Pensando nisso, ele escreveu dois artigos sobre o brinquedo – *História cultural do brinquedo* e *Brinquedo e brincadeira* (1928). No primeiro ele afirma que “o brinquedo infantil não

4 Esses sete episódios se encontram em documentos datilografados na Fondazione Fellini – Rimini – IT (Consulta e análise feita pela autora deste artigo durante Doutorado Sanduíche (UFRJ-La Sapienza) com Bolsa PDEE Capes em 2012).

5 Para facilitar o entendimento da análise, será necessário entender algumas nomenclaturas básicas da decupagem clássica no cinema. Um filme é constituído de sequências, uma sequência é constituída de cenas, uma cena é constituída de planos. O Plano é a imagem entre dois cortes. É o tempo de duração entre o ligar e o desligar da câmera a cada vez. É, portanto, a menor unidade narrativa de um roteiro técnico. É um segmento contínuo da imagem.

6 No chamado roteiro inicial publicado por Gianfranco Angelucci, Fellini já define mais precisamente algumas datas. Na cena 3, *Città di provincia – cinema*, ele já estabelece como contexto o ano de 1937.

7 Antes de entrar em estúdio, mais quatro cenas foram inseridas.

8 Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente codeterminada pela faculdade mimética. [...] a brincadeira infantil constitui a escola dessa faculdade. Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também de ser moinho de vento e trem. (BENJAMIN, 1996, p. 108)

atesta a existência de uma vida autônoma e segregada, mas é um diálogo mudo, baseado em signos, entre criança e povo" (BENJAMIN, 1996, p. 248). E no segundo artigo, ele complementa:

o mundo perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e se confronta com eles [...] não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos às crianças? [...] mesmo que a criança conserve uma certa liberdade de aceitar ou rejeitar, muitos dos mais antigos brinquedos (bolas, arcos, rodas de penas, papagaios) de certo modo terão sido impostos a criança como objeto de culto, que somente graças à sua imaginação se transformaram em brinquedos. (BENJAMIN, 1996, p. 250)

No movimento de Fellini, entre a profanação e a mimeses, a questão é desenhar objetivamente a subjetividade, é dissecar em ato o processo de espetacularização do mundo. O real é a imagem e suas reproduções. Assim, o olhar de infância que está sempre no entorno da narrativa, dando seu tom, é inicialmente mimético e vai se tornando profano na medida em que dá visibilidade às sensações e às abstrações sempre em diálogo mudo com os signos estabelecidos. Fellini, tal qual a criança de Benjamin, transforma o modo de ser romano em suas caricaturas que são seus brinquedos e sua crítica. O jornalista, ensaísta e crítico cinematográfico Oscar Larussi, em seu livro *L'infanzia e il sogno – il cinema di Fellini* (2009), diz que ele o faz por instinto, de coração, graças ao seu desejo de conhecer, apalpar, desmontar o brinquedo da vida, tocar com a mão um objeto, uma forma, uma ideia e deixá-la cair, assim, para ver o efeito que faz. Assim, na cena *Giardino Provincia*, os aparentemente inofensivos fotogramas – A) Estátua de Júlio César; B) Crianças brincam; C) Ancião lê o jornal; D) Mãe observa do banco da praça – pouco a pouco ganham anotações em estúdio que inserem certo veneno crítico em cada personagem pela fala em *off* do Ancião que lê o jornal. Vale destacar – como evidência de jogo de espelho do filme *Roma* com o filme anterior *I clowns* (1970) – o fato de o "Ancião que lê o jornal", narrador do início do filme, ser "O louco Giudizio" de *I clowns*. Tal mimetismo não é instintivo, é artisticamente pensado por um Fellini que é leitor teórico de Roland Barthes de *A câmara clara* (1984). A noção fotográfica em Barthes se relaciona diretamente com a noção do desenho em Fellini.

[...] aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *spectrum* da fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o "espetáculo" e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES, 1984, p. 20).

Isso porque, ao revelar que o aparentemente inofensivo narrador *Ancião que lê o jornal* é o *Louco Giudizio* do filme anterior *I clowns*, Fellini estabelece, nessa intertextualidade, uma quebra de experiência que é uma espécie de elogio às incertezas, imprevisibilidades e suspensões de sentido que frequentemente aparecem em seus filmes com o uso de arquétipos, de sombras, de sonhos, de loucuras, de voos via seus personagens que são construídos como marionetes e caricaturas. Há aí, o "retorno do morto", o retorno da loucura como arquétipo do imprevisível, do incerto, do sem sentido. Uma tentativa de desestruturar as certezas e as regras do mundo contemporâneo iluminado em excesso.

A estética escolhida por Fellini como forma crítica foi chamada pelo neorrealista Pier Paolo Pasolini de *realismo dilatado*. Uma espécie de riso debochado diante da prepotência do homem contemporâneo de achar que tudo pode ser iluminado e entendido, e diante de sua inconsciência da própria superficialidade, da própria fragmentação.

Já disse tantas vezes: no cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo-se outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo. (FELLINI, 1994, p. 182)

O problema, mostrado em ato por Fellini, é que ninguém mais apaga a luz, ninguém mais fotografa, ninguém mais escreve com a luz. Na televisão, símbolo da contemporaneidade de Fellini, a operação expressionista da luz não é mais necessária. Ela trabalha com imagens absolutamente iluminadas, sem os jogos de luz e sombra que, no cinema, são muito cuidadosamente estabelecidos. Nessa medida, a TV – entendida como o *olho de vidro* do mundo acelerado contemporâneo, produtora de um entendimento parcial e nunca pleno do mundo fragmentado dos acontecimentos – é o objeto de crítica que serve como álibi para questões universais do último Fellini.

Certo, existe a televisão sarcástica; com a sua correria, a sua voracidade onívora, o seu olho de vidro escancarado sob nosso dia-a-dia como se fosse uma vida paralela e artificial, uma noite em que não se apaga nunca a luz, em que não se sonha nunca. À televisão se vê com a luz acesa, comendo, atendendo ao telefone, com as inquietantes incursões em outros programas, a espiar gostos e frenesis de quem assiste *Dynasty* e de quem acompanha um concerto. (FELLINI, 1985, p.86)

Na contemporaneidade criticada por Fellini, um esforço de saída é congelar o contexto como nas histórias em quadrinhos, apagar a luz do entorno e voltar o refletor para o *ator*, que, para Fellini, funciona como um ressuscitador – aquele que dá forma aos fantasmas de sua criação. Uma espécie de olhar de infância que é causa natural da poesia. Um olhar que é iluminar, compreender, ver, escolhendo os focos, mapeando os refletores, imitando o real empírico, distribuindo expressões com a luz.

É com olhar de plateia de teatro que Fellini estabelece as regras de um jogo consciente com a inconsciência; um jogo de quebra-cabeças com fotogramas numerados, apagar e acender de luzes, jogo de máscaras circenses e fotografias. Fellini estabelece, então, as regras do jogo: uma estrutura poética, que em tensão de opostos – ficção e realidade, palco e plateia, luz e sombra, vida e morte – conta duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha, encontrada nos termos barthesianos de a *Câmara Clara*, livro que Fellini leu e releu.

Fellini é um estudioso da forma de desenhar a subjetividade para fazer a crítica. O italianista Peter Bondanella, da Indiana University, destaca que Fellini tem um tom barroco de contar histórias. Um autor barroco no sentido de trabalhar com elementos em contraste, destacar caricaturalmente os elementos constitutivos do tema e trabalhar fundamentalmente com as características do próprio cinema como linguagem.

Fellini é, assim, um “metacineasta”. De Edgar Morin a Maurice Merleau-Ponty, todos são claros em dizer que entre cinema e imaginário a relação não é ocasional, mas estrutural. Uma estrutura que transforma radicalmente e dá relevância à “visibilidade social do imaginário” como se pode ler no artigo do teórico contemporâneo do cinema italiano Paolo Bertetto:

o cinema desloca dentro do horizonte social a relevância do imaginário, revela com a sua força a existência de mundos fictícios, constituídos de imagens produzidas/reproduzidas, potencializa um processo histórico de modificações das estruturas do funcionamento social do imaginário. (In: *Storia del cinema italiano*, agosto/2011, p.43)

No entanto, o imaginário coletivo da sociedade do espetáculo se estabelece pela aparência que confere integridade e sentido a uma sociedade esfacelada e dividida: não só no cinema, mas em várias fontes: na literatura, na fotografia, na televisão, no rádio, na publicidade, mas também nas crenças religiosas, nas simulações e fingimentos políticos, nos estereótipos culturais, nos preconceitos sociais. Fellini fotografa no filme *Roma* cada um desses âmbitos dilatando-os semanticamente. Tal dilatação semântica na obra de Fellini é a expressão utilizada por Pier Paolo Pasolini sobre a forma autoral da sua narrativa. Uma narrativa que Pasolini afirma ter características decadentistas, nos seguintes termos:

não há um só significado em seu filme que se apresente como puramente instrumental: é sempre excessivo, sobrecarregado, lírico, mágico ou muito violentamente verístico⁹ : isto é, dilatado semanticamente [...] podemos observar como o léxico de Fellini tinha todas as características de um léxico decadente: é colorido, raro, bizarro, superescrito, com pastiches¹⁰ expressivos provenientes dos mais diversos gostos, feitos a partir dos mais diversos mundos. (Pier Paolo Pasolini, *Filmcritica* n° 94 – 1960).

Assim, Fellini faz de Roma um álbum de fotografias. Um folhear do álbum e uma movimentação de fotos (planos numerados) que são uma reconstituição do tempo e uma espécie de olhar aos mortos, alinhando na forma com o conceito de fotografia de Roland Barthes em *A câmara clara*¹¹ . A máquina fotográfica para Barthes é o relógio de ver. Uma espécie de contornar do tempo para que ele (o tempo) se torne visível. Utilizando-se dessa imagem, Barthes articula a fotografia a um congelar do tempo que mata o objeto fotografado e ao mesmo tempo o anima. Mata e anima como em um teatro primitivo que só pode significar assumindo uma máscara, um revezamento singular de vida e morte. Nessa perspectiva, Roma está entre a vida e a morte – um “sujeito que se sente tornar-se objeto”, um espectro que tem a mesma etimologia de espetáculo.

Assim, em uma crítica em espetáculo, em reflexo, ao espetáculo, e em desenhos em quadros que têm como ponto de chegada a aceleração contemporânea, Fellini escreve os planos como quadros imóveis na mobilidade do cinema. No roteiro literário, a cena 1 do filme se desenha em: 1. Um monumento a Júlio César, 2. Crianças brincam, 3. Mães se sentam nos bancos de praça, 4. Aposentado lê o jornal.

Em cada imagem, ele delinea inicialmente que o ponto de vista da cena é distanciado e as ações mediadas entre imitação e profanação, entre o sujeito e o objeto; são o sujeito olhado e o sujeito que olha; e denotam a gradativa passagem do tempo. Uma passagem de tempo ou, ainda, um encontro de tempos – do passado e do futuro em uma única geografia – que faz com que a própria cidade de Roma seja figuração de memória pelo pseudônimo de cidade eterna. Assim: Júlio César em estátua, crianças em movimento de brincadeira, mães em estado de observação sentadas em bancos de praça, aposentados lendo os jornais – respectivamente imitação, profanação, olhar de plateia em distanciamento: *spectrum*, espelho, espetáculo. E para reafirmar ainda mais o tom de obscuridade, de mediação, entra a voz do narrador Fellini que diz: “De Roma se ouve tanto falar desde a infância”. É esse tom de *dejàvu* de inofensivo distanciamento que se lê no roteiro inicial.

Começa a partir daí a lista de mediações da infância. Todas fotografadas. Fellini escolhe ficar na plateia, em posição de observação, no “aqui conto o que ouvi falar”. Coloca-se mesmo como o fotografado de Roland Barthes que não é nem sujeito nem objeto ainda. Afinal, ele ainda não entrou no estúdio, em seu momento existencial que aí sim sai pingando tintas de veneno crítico em cada cena. Por enquanto, o que se diz autobiográfico no filme - como as cenas da escola que entram logo na segunda cena do roteiro - se alinha mais com o conceito de biografema, biografia mediada pelos sentidos (do próprio Barthes). Diz Barthes que da biografia de uma pessoa se deve atentar aos pormenores, aos gostos e inflexões.

9 Verismo - Corrente literária italiana do final do século XIX. O verismo se empenhava em descrever a sociedade italiana com um espírito realista. Os autores veristas se concentravam em reproduzir a realidade abstendo-se de qualquer investigação psicológica, sociológica ou idealista, assim como de qualquer mediação ou intervenção da parte do estilo do autor; o uso do dialeto nos textos literários foi a sua primeira consequência formal.

10 Pasolini se refere a esses pastiches a propósito de *La Dolce Vita* (1960).

11 A foto é mais próxima do teatro, isso ocorre através de um revezamento singular: a morte. A relação original do teatro e do culto dos mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos mortos. Caracterizar-se era designar-se como. [...] Seria possível dizer que, terrificado, o fotógrafo tem de lutar muito para que a fotografia não seja a morte. (BARTHES, 1984, 25)

[...] Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: 'biografemas', em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagens (esse flumen orationis, em que talvez consista a 'porcaria' da escrita) é entrecortado, como salutareos soluções, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante [...]¹²

O *biografema* é uma biografia que não está atenta aos dados catalogados de data de nascimento, nome, profissão, mas está vinculada às mediações e aos sentidos que durante a vida se intercambiaram: anotações, livros, músicas, recordações, fotografias, cores, aura. Uma aura que vai sendo artesanalmente pensada e anotada na cena 1. Com as anotações, Fellini vai dando o tom das tintas e entra em cena o louco Giudicio que já havia sido citado em *I clowns* como um dos loucos da cidade. No plano 1, consta ainda a anotação "um efeito de neve em preto e branco"; no plano 2, as crianças brincam "jogando flocos de neve"; no plano 3, o mendicante (Giudicio) olha a estátua; e no plano 4, a anotação prevê um *close* na estátua de Júlio César coberto de neve. Assim, o foco remete sempre ao herói da construção de Roma ainda em brincadeira e loucura, desprendimento e grandiosidade heroica figurada na estátua que termina a cena coberta de gelo sob o olhar das crianças – fotografia que está para a história assim como o biografema está para a biografia. A chave é, portanto, a de um tipo de olhar em afeto, subjetivo, profanador, mas que Fellini monta objetivamente até o que se verá no filme, dando contornos à subjetividade, de linhas tênues que quase não dividem o tempo histórico, como na cena 2: 1. Na recordação da escola de província (ambientação da cena), 2. No professor que aponta com a batuta (5), 3. Na escrita do mapa (6) – Roma nos tempos de Augusto.

Assim, se na cena 1 os fotogramas tomam o caminho da evolução e das fortes sensações do homem italiano: Júlio César, crianças, mães (para Freud o corpo materno é o único lugar do qual podemos dizer com certeza que nele já estivemos) e aposentado transformado em seguida em mendicante, gelo, crianças e o foco em Júlio César coberto de neve e sem mão; na cena 2, no retorno ao passado, na escola de província, mostra-se Roma pela interpretação do professor, pelo apontar da batuta e pela escrita do mapa – Roma nos tempos de Augusto. Olhar de plateia, distanciado, a partir da província que, na cena 3, traz a própria linguagem cinematográfica como mediação, criando aí a primeira metalinguagem. Entra em cena o Cinema Fulgor de Rimini; e é, nesse ponto, que, pelo roteiro, a previsão era a de um movimento de tela dentro da tela, colocando o cinema na interseção dos tempos, do velho e do novo mundo, do circo e da religião, do sacro e do profano. Na sociedade do espetáculo, o dito profano nada mais é que um ex-sacro. Para Guy Debord, a sociedade do espetáculo é a "reconstrução material" da religião. Para Fellini, o cinema é espetacular e magnânimo, de grandes cenografias e de massa, popular e erudito, artesanalmente industrial, sacro e fulgurante, como remete o nome da sala de cinema Fulgor de Rimini.

Assim, os planos de 7 a 11 da primeira versão se dividem em: grandes cartazes de filmes ao estilo de *Fabiola* e *Ben Hur*, cenas de gladiadores no circo e mártires cristãos, jovens que observam os cartazes que trazem fotografadas as cenas dos filmes. O filme é fotografado em *mise en scene* de palco, como no teatro. Um teatro que nos termos de Roland Barthes é a linguagem que mais se aproxima da fotografia.

Importante destacar a escolha das inspirações: *Fabiola*, conhecido também como *A igreja das catacumbas*, é um filme mudo italiano de 1918, ambientado nos primeiros tempos do Cristianismo. E *Ben Hur*, filme que evoca a três montagens com a mesma ambientação histórica, a partir de uma única referência: 1. Ao filme mudo estadunidense de 1907 que, por problemas técnicos teve duração de 10

12 In: BARTHES, Roland. Sade, Fourier, Loiola. RJ: Martins Fontes, 2005. Páginas 14 e 15.

minutos, e foi dirigido pelo canadense Sidney Olcott; 2. A produção estadunidense da Metro-Goldwin-Mayer que, em 1925, com direção de Fred Nibilo, foi filmada na Itália. Essa versão virou a referência do cinema mudo; 3. E à montagem de 1959, quando Ben Hur teve parte do filme rodado em Cinecittà, com direção de William Wyler.

A interseção de décadas se torna perfeitamente possível, e o olhar Felliniano no roteiro enquadra ao mesmo tempo, em um filme de 1972, o *hall* de entrada de cinema de 1930, o cinema mudo de 1918 e a produção estadunidense que remete, ao mesmo tempo, a 1907, a 1925 e a 1959. Com Ben Hur como referência, Fellini traz um trânsito de décadas até remeter a um futuro (1959) dentro do passado (1930) e, em uma única cena, estabelece a fragilidade dos limites de tempo, a diluição do passado no futuro – que é detalhadamente desenhada na imagem do afresco que se dilui no Episódio Metropolitana – e mesmo a atemporalidade do filme. Além disso, é possível perceber o encontro de linguagens para além da temporalidade, quando Fellini desenha um paralelo entre o cinema mudo e o sonoro, a produção italiana e a estadunidense, o audiovisual e a literatura – já que Ben Hur foi inspirado no romance Ben Hur, de Lew Wallace. O encontro de tempos que é memória.

A versão de 1925, referência mais diretamente evocada no filme, traz fotogramas pintados à mão para dar uma noção de colorido no cinema preto e branco, além de conter as primeiras cenas de mulheres com os seios de fora e ter cenas antológicas em o Circo Máximo - um dos monumentos romanos. Tais características, que remetem ao processo de montagem das possíveis inspirações, justificam a evocação de Fellini ao filme: o tom épico, circense, artesanal, grotesco, profano no conteúdo; o congelamento de morte pela fotografia, no roteiro. Durante o filme, no entanto, as cenas, ao invés de fotografadas, aparecem em movimento na tela do cinema, e, ao invés de um grupo de jovens, uma família italiana contempla imagens em movimento que, produzidas pelo próprio Fellini exclusivamente para o filme, foram feitas ao estilo de Ben Hur; como sugeridas e anotadas no texto que foi ao estúdio.

Cada cena projetada na tela dentro da tela remetia à aura de cada um dos filmes evocados no roteiro. Mediação, evocação, imitação: espetáculo. Da imobilidade do quadro fotográfico, a mobilidade da cena reconstruída, Fellini tem um processo de criação espetacular que dá uma espécie de autonomia à cópia. Nos termos de Guy Debord: "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (DEBORD, 1992, p.14).

A mediação das fotografias nas paredes, mais uma vez em relação ao olhar da criança, segue na cena 4. Dessa vez, os pôsteres com os monumentos de Roma estão em ambientação mais particular: uma sala de espera de dentista. Tal cena acabou não sendo filmada, mas já começa a delinear o que Gianfranco Angelucci chamou de a Lei dos contrastes do filme. Uma estrutura narrativa que é crítica na montagem, porque coloca em paralelo ao que se vê aquilo que não se vê. Ao que se estabelece como força, a fragilidade. Ao que se fotografa e congela na superfície, o seu avesso. Quanto mais grandiosas as construções, mais frágeis os homens.

Ao analisar a cena 4 em questão, é possível perceber e válido comentar, ainda que a cena não tenha sido filmada, o primeiro contraste direto entre força e fragilidade, entre o novo e o velho mundo, entre a fragilidade do homem e a grandiosidade dos monumentos romanos; na figura do dolorido menino que, com dor de dente e o rosto inchado, do colo da mãe olha uma série de fotografias dos anos 1700 que na parede trazem: o Coliseu e o Foro Romano (com vacas pastando por dentro). Menino – Coliseu – Foro – Vacas figuram um trânsito de tempo, de rural e urbano, de velho e novo, da grandiosidade da arquitetura diante da fragilidade dos vivos. No *mise en scene* do roteiro literário, a posição do homem é frágil e de distanciamento. Um distanciamento que, da cena 5 em diante, faz movimento de aproximação e muda o ponto de vista: de um processo de fragilidade distanciada à experimentação da fragilidade por dentro da estrutura. A cena 5 da primeira versão acontece na Estação Ferroviária de Província. Nesse ponto, Fellini cumpre o que lhe parece obrigação de todo contador de histórias: "o dever de quem narra

histórias é levar as pessoas até a estação. O trem em que partem, são eles que escolhem conforme o gosto pessoal. Mas até a estação precisamos levá-los."¹³

Assim, a Estação é um cenário importante e constante nos filmes de Fellini que, a partir da década de 60, têm como cenário constante a Estação Termini, que une as linhas A e B do metrô de Roma e abriga a chegada dos trens de outras cidades da Itália e do exterior. Na cena 5 do filme, Termini ainda está distante, quem aparece é a Estação Ferroviária de Rimini, em 1930. E, a partir daí, é tomado o trem propriamente para Roma – um trem que traz em um dos vagões-leito uma placa Vienna-Roma. Desse trem, segundo Fellini, ninguém entra e ninguém sai, um trem descrito como muito fechado e um tanto impenetrável que, com a placa Vienna-Roma, remete claramente ao Sacro Império Romano Germânico.

Aos dois últimos planos da cena 5 (que chegou ao estúdio como cena 4) - planos 21 e 22 – “as crianças do lado de lá das grades da estação, olham fascinadas aquele trem [...]”, “[...] muito fechado e impenetrável” - assim, a fantasia de Fellini no olhar da infância. Um olhar profanador que, no entanto, diante do impenetrável 1º Reich, fica distanciado, preso entre grades. Um olhar onírico que, distanciado da experiência de entender a cidade de Roma, de um ponto de vista da província, fica sem saída e faz da ideia de Roma um mito espetacular. No filme, no entanto, a placa não se refere à Viena, traz apenas Roma. Assim redesenha o sacro no foco principal. Não amplia. Cena a cena, do roteiro ao filme, ele reduz para destacar. Na cena seguinte, a mediação pela indústria da cultura aparece na figura das prostitutas italianas da década de 30, que são apontadas em “feias ilustrações de um fascículo”, descreve Fellini. Na primeira versão, a cena 6, em 5 planos, acontece na banca de jornal de 1930.

No plano 1 da cena, plano 23 do roteiro, entre os diversos fascículos da banca de jornal, se pode ver um título vistoso: *LE ORGE DI MESSALINA*. E termina no plano 27, dizendo que cada uma das messalinas estava em hábitos da Roma antiga. No roteiro, portanto, as cenas são descritas via fotografias *still*, imóveis, na constante perspectiva crítica. No filme, essa cena não aparece assim. A referência às messalinas vem, no filme, em cenas de um desfile de prostitutas aos soldados de guerra. Elas estão no palco, protagonistas da cena e viram um dos polos da dialética sacro-profano, mais que sacro, mais que profano, como veremos mais adiante em um paralelo com o desfile de trajes papais. Um profano que nada mais é na sociedade do espetáculo que um ex-sacro ou uma reconstrução material do sacro, nos termos do teórico italiano Mario Perniola. Um sacro e mitológico que Fellini relembra no âmbito da provinciana escola na construção da cena 7 do roteiro.

A aura religiosa que contorna a história de Roma Fellini apresenta mediada pelas micro histórias do cotidiano Romano da década de 30 em forma de expressões da indústria cultural, entendido, nesse ponto, que o olhar mitológico é espetacular. Um olhar grandioso, que mediado, faz de um pequeno rio e uma pequena ponte, o caminho para o desenvolvimento. Mas em seguida, na cena 8 do roteiro, Fellini quebra o mito e mostra o avesso em contraste. Diz o texto: “uma visão ampla, serena, tipicamente romana. Sucatas de aquedutos. Um mausoléu em ruínas. Uma casa de camponeses construída por trás do arco de um aqueduto. Ovelhas pastam”. Nesses termos, os planos de 30 a 40 ironizam o ponto de vista mitológico. Fellini fotografa os pontos frágeis, os ameniza adjetivando de serenos, e termina o texto da cena com “ovelhas pastam”. Assim ele redimensiona a perspectiva provinciana e a crítica em tom grotesco. Um tom que traz o homem à perspectiva animal, que é instintiva e frágil. Não é exatamente com esse texto que a cena aparece no filme, mas com tal inspiração fragmentada em algumas cenas. A primeira cena com tal verso e reverso traz o jovem jornalista que chega a Roma pela primeira vez e se hospeda em uma pensão localizada em Termini. Pendurado no bonde lotado que transita pelas ruas vizinhas à estação, vê admirado a cidade e suas grandiosas arquiteturas. Um caminhão frigorífico com

13 Documentário: Federico Fellini, um autorretrato.

carnes de boi penduradas passa pelo bonde. O contraste homem pendurado no bonde e carnes mortas no frigorífico remete à crítica, ao tom do grotesco à aceleração contemporânea que abate o homem como gado. Para tal afirmação, tomo como base teórica, mais uma vez, a leitura de Mikhail Bakhtin, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, na qual ele analisa, na obra de François Rabelais, o realismo grotesco que se caracteriza por “rebaixar” os ideais da “alta cultura” ao plano terreno e corporal, movimento típico da caricatura. E, o tom grotesco introduz a crítica ao fascismo que aparece na cena seguinte do roteiro. Nela vem o desenho do regime totalitário em cidades de província italianas, delineando o contraste da grandiosidade da cidade-centro, fragilizando o homem, e da força do imaginário mitológico e de disputa de poder humanos que fragilizam a cidade-periférica na cena 9. Nela se lê: “em uma estrada de uma cidadezinha de província, um pequeno grupo de fascistas passa marchando forte e cantando em tom agressivo: Roma reivindica o império”. Uma crítica em caricatura, carnavalização da estrutura de poder que fazia parte do imaginário coletivo italiano de província. Um imaginário coletivo de tom infantil fortalecido pela igreja, pelos pequenos teatros de província e a tradição católica familiar. Fellini resume tal panorama nas fotografias da cena 10, *Teatrino Parrocchia*, 1930.

Na plateia, pais e parentes, os padres fazem as honras da casa; no palco, meninos entre 12 e 15 anos representam episódios históricos. Em cena, o episódio em que Muzio Scevola¹⁴, herói de uma lenda romana, estende o braço sobre um braseiro e diz: “assim puno o meu braço que falhou”. No entanto, Fellini destaca a voz do herói romano em estridente voz do menino. É a criança que fala tão forte e mitológica expressão da história da Itália. Forma de profanação no palco que os pais aplaudem comovidos. O olhar sacro da plateia, em contraposição ao profano, ao mimético do palco. Nesse ponto, o roteiro corta para a próxima profanação na Cena 11. Uma cena em que, dessa vez, o palco é uma cafeteria de província, e o conteúdo da cena, o imaginário das mulheres romanas.

E o tom é o da messalina, da mulher que calorosa e sensualmente recebe o viajante e não o prende. Tom da mulher profana que, em seguida, em contraponto, na cena seguinte do roteiro, traz a esposa, a mulher sacralizada da família católica que passa lua de mel em Roma. Uma Roma sacra que, no entanto, na cena de Fellini se destaca pela reificação da própria religião, pela relação direta com o totalitarismo, pela industrialização da fé. As fotografias que constroem a Cena 12 são: um ônibus chegando com parentes, noivos e casais em viagem de lua de mel; uma bola de vidro com a cúpula da Catedral de São Pedro; uma imagem colorida de Maria e; por fim, fechando esse desfile de ícones profanados, uma fotografia emoldurada de Pio XII e uma análoga de Mussolini (*il Dolce*).

E, em narração em *off*, Fellini define a perspectiva em fragmentos e revela o tom da narrativa: “de tantas imagens diversas, contraditórias, resultava na memória do menino que via e ouvia a ideia de uma Roma bizarra, onde se reuniam em uma única visada os saltimbancos, Julio Cesar e o Circo Massimo.”

O tom dos saltimbancos segue na cena 13, que os transforma em protagonistas, dando título a esse bloco narrativo – Tabarin, nome popular adotado pelo *clown* francês Anthoine Girard, na França da década de 30. O nome foi depois metonimicamente transformado em sinônimo de Teatro Popular, Teatro de Rua ou Teatro de Variedades, como utiliza Fellini no roteiro. A utilização de um nome, portanto, ambivalente, que tanto remete aos atores de rua, populares, *clownescos*, bailarinos, quanto ao próprio

14 Gaio Muzio Scevola é protagonista de uma lenda romana que conta a história de sua ação extrema de onde deriva o dito “coloco a mão no fogo” para indicar que se está seguro de um determinado fato. Conta-se que, em 508 A.C., durante o cerco de Roma pelos etruscos controlado por Porsena, assim que a cidade começou a ficar sem provisões, um jovem aristocrata romano, Muzio Cordo, propõe no Senado matar o comandante dos etruscos e se infiltra nas linhas inimigas. Com uma faca, ele adentra o acampamento e observa de tocaia o homem que estava distribuindo o pagamento dos soldados. Muzio espera o seu alvo permanecer sozinho e o esfaqueia. Mas descobre que, ao invés do líder, Muzio Scevola esfaqueou o escrivente etrusco. Capturado pelos guardas e diante de Porsena, o jovem romano disse: “Querida te matar, mas minha mão errou e agora devo puni-la por esse erro imperdoável”. Colocou a mão direita em um braseiro e não a retirou até ser completamente consumida. A partir desse dia, o nobre romano assumiu o nome de “Muzio Scaevola” (o canhoto).

espaço do teatro. Um espaço de teatro que, como ele deixa claro no roteiro, deve ser evocado pela memória de um menino que jamais esteve pessoalmente em uma dessas apresentações. Portanto, se mantém em Fellini a contradição de termos e a evocação de uma forma de circo que, para ele, é a cidade.

Um Teatro de Variedades de 1930, mas como pode imaginá-lo um rapaz que nunca esteve lá: ou seja, bem sobrecarregado de sugestões mórbidas e eróticas. / Em meio a fumaça densa dos cigarros, avança tranquilamente Júlio Cesar que vai sentar-se em uma das mesas/ Do seu lugar, Cesar observa... /... um combate entre dois gladiadores que está acontecendo no palco do Teatro de Variedades. Um dos gladiadores está caído no chão/ ... O outro gladiador antes de enfiar-lhe a lança, olha para Cesar/ Cesar abaixa o dedo polegar./ O gladiador esfaqueia o perdedor.../ ...entre os aplausos cansados e repetitivos do público de bon-vivants e messalinas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A frase que alavanca e arremata a cena 14 do primeiro episódio original: "O mundo inteiro é província" é uma expressão tipicamente romana – *Tutto il mondo è paese!* – que remete a uma aura que a crítica cinematográfica acabou, em sua maioria, lendo pela superfície, sob uma perspectiva autobiográfica: Fellini e a recordação de sua província Rimini. No entanto, o que é provincial em Fellini é universal. É entrar em contato e destacar as fragilidades humanas como faz a caricatura, o grotesco, o saltimbanco, o *clown*, o camponês que existe em cada um de nós e que Fellini não ameniza, ao contrário, critica se colocando como grande mentiroso. Carlos Augusto Calil, que escreve o artigo "T'esconjuro Federi!", no livro "Fellini Visionário", estabelece que a impressão de autenticidade, nos filmes, se dá pelas "anedotas autobiográficas"¹⁵. Fellini é irônico e faz tudo para objetivamente transformar o próprio roteiro em uma espécie de roteiro fantasma. Um roteiro evocativo que cataloga as frágeis tipologias do imaginário coletivo italiano – um país provinciano como um todo. A partir desse catálogo de evocações, em filmagem, se estrutura o movimento dialético da narrativa que gera tensão e ameniza a crítica dependendo do que se pode ou não desatrelar da própria indústria cultural da qual Fellini faz parte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ARQUIVO FONDAZIONE FEDERICO FELLINI, RIMINI, IT. / CSC di Roma, Roma, IT. (Consulta em Set/Out/Nov/Dez de 2011 com fomento de pesquisa PDEE/ Capes).

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Notas sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERTETTO, P. (a cura di) **Storia del cinema italiano – uno sguardo d'insieme**. Venezia e Roma: Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2011.

CALIL, Carlos Augusto (org.). **Fellini visionário**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

15 "Fellini, com efeito, resgata o subjetivismo, mas sem subjetividade; com ele, quer contrapor valores espirituais àqueles excessivamente materialistas. Como precisa impor uma impressão de autenticidade, sem a qual o seu projeto moral perderá a força de convencimento, lança mão do velho truque de espalhar anedotas autobiográficas por todo o seu discurso, confundindo gregos e baianos". (CALIL, 1994: p.11).

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**: Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DI BIAGI, Flaminio. **La Roma di Fellini**. Genova: Le Mani/Microart's Edizioni, 2008.

FELLINI, Federico. **I clowns**. A cura di Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1988.

FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ZAPPONI, Bernardino (a cura di). **Roma di Fellini**. Collana cinematografica: Dal Soggetto al film. Bologna: Capelli Editore, 1972.