

DO NEOREALISMO AO CINEMA AUTORAL: A TRAJETÓRIA DE FEDERICO FELLINI NA PRIMEIRA DÉCADA COMO DIRETOR (1951-1960).

NEOREALISM OF THE AUTHORIAL CINEMA: THE TRAJECTORY OF FEDERICO FELLINI IN THE FIRST DECADE AS DIRECTOR (1951-1960).

Rafaela Fernandes Narciso¹

RESUMO

Neste artigo iremos abordar a formação do modo de fazer cinema que será desenvolvido por Federico Fellini tomando por base os pressupostos do *neorealismo* cinematográfico italiano, do qual foi integrante. Através de análise do contexto social, político e cultural do cineasta, bem como de movimentos cinematográficos relevantes para a análise, buscaremos compreender a formação de um estilo crítico e humorístico que ficará conhecido em todo o mundo como *felliniano*. Estilo este que será desenvolvido através da influência do universo do circo e do palhaço e acabará presente não só nas obras e personagens de Fellini, mas também em sua visão de mundo.

Palavras-chave: Federico Fellini. Pensamento Social no Cinema. Universo Circense. Palhaços.

ABSTRACT: This article will describe the formation of the way of making movies that will be developed by Federico Fellini building on the premises of Italian neorealism cinema, which was integral. Through analysis of the social, political and cultural director, as well as relevant cinematographic movements for analysis, we seek to understand the formation of a critical and humorous style that will be known throughout the world as Fellini. Style this will be developed through the influence of the circus and clown universe and will ultimately present not only in the works of Fellini and characters, but also in their worldview.

Keywords: Federico Fellini. Social thought in Cinema. Circus universe. Clowns.

Introdução

Federico Fellini ganhou espectadores e admiradores em todo o mundo através de seu estilo único de usar a câmera e as ideias. Estilo este tão único que sempre foi tema de controvérsias entre pesquisadores e críticos de cinema. A raiz destas controvérsias pode ser situada em tentativas de enquadrar o cinema de Fellini em esquemas ou movimentos pré-estabelecidos que, certamente, não comportam a obra do cineasta. Através da necessidade de um olhar particular para a trajetória de Fellini, este artigo busca compreender a formação do estilo *felliniano*, através do pertencimento ao *neorealismo* cinematográfico italiano e o posterior desenvolvimento de uma estética que estaria apoiada em elementos históricos e

¹ Professora colaboradora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina formou-se Bacharel (2010) em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Marília, Mestre (2012) em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP/Guarulhos. rafa_fernandes@outlook.com.

autobiográficos, reais e imaginados, críticos e humorísticos, iniciado na década de 1950. Para cumprir tal intento, o presente artigo analisa movimentos cinematográficos, contextos culturais, econômicos e sociais que julgamos relevantes para a formação do cineasta Federico Fellini, baseados no inevitável diálogo do artista com sua época.

Hollywood como estética cinematográfica: a indústria do sonho

Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme (BALAZS, 1970, p. 50)².

Início aqui uma breve e recortada história do cinema a fim de situar o contexto social privilegiado por este artigo. Para chegarmos ao cineasta de nosso interesse, começamos pela estética de *Hollywood*, à qual o *neorealismo*³ italiano vai se contrapor. De antemão, podemos dizer que o cineasta de nosso interesse, Federico Fellini, será roteirista do filme considerado inaugural do cinema dito *neorealista*. Mais à frente, veremos em grossas linhas este cinema e de que forma o cineasta em questão dialogou com ele, uma vez que seu cinema é considerado autoral⁴, ou seja, não engajado dentro de um movimento maior.

Ao tratar da representação naturalista⁵ de *Hollywood*, Ismail Xavier afirma que esse modo de fazer cinema se consolida depois de 1914, majoritariamente nos Estados Unidos e “ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da ‘janela’ do cinema” (XAVIER, 2008, p. 41). Desenvolveu um estilo que trata a obra cinematográfica como produto de fábrica. Um importante fator para o sucesso desta fórmula está no contexto em que surge. Pierre Sorlin descreverá esta produção, bem como a europeia, nos seguintes termos:

Entre 1914 e 1918, tanto os [países] neutros como os beligerantes filmaram amplamente as hostilidades. Contudo, com o tratado de paz, não tardaram a esquecer do tema e Hollywood desempenhou um papel importante: durante os anos 1920, enquanto o cinema europeu estava em decadência e os filmes americanos vendiam muito bem no exterior, os Estados Unidos exportaram filmes de guerra que fizeram muito sucesso e, sem jamais questionar a legitimidade da intervenção americana,

² Citado por Ismail Xavier (2008, p.22).

³ Neste trabalho, respeitamos a grafia italiana do referido movimento cinematográfico.

⁴ Ao contrário do que se possa imaginar, o cinema autoral é uma tendência na época de Fellini, inclusive na Itália, como veremos abaixo.

⁵ O autor usa o termo naturalista para se referir à construção de um mundo que aparente uma fiel reprodução da aparência imediata do universo em questão. Cf. XAVIER, 2008, p. 31.

descreveram a vida nas trincheiras, o sofrimento dos feridos e a destruição generalizada, de um modo realista e inflexível. (SORLIN, 1996, p. 31. Colchete nosso)⁶.

Analisando o feito deste cinema, Xavier aponta que este efeito naturalista é obtido através da junção de três elementos básicos, quais sejam a decupagem clássica, que produz o ilusionismo e deflagra o mecanismo de identificação, a elaboração de modos de interpretação dentro dos princípios naturalistas, preferindo a filmagem em estúdios e a escolha de histórias pertencentes a gêneros previamente definidos, de leitura fácil e popularidade comprovada. Vejamos mais de perto esses aspectos apontados pelo autor. A decupagem clássica pode ser entendida como uma maneira de manejar o material obtido através das filmagens, de modo que ele atenda a certa intenção. Se atentarmos para a montagem de um filme *hollywoodiano*, podemos perceber que a combinação de planos resulta numa sequência fluída de imagens que se torna uma continuidade construída, muito embora esta não apareça como tal. Segundo Xavier, o que caracteriza este sistema é o cuidado na elaboração, “de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (XAVIER, 2008, p. 32).

A escolha das histórias, como apontado pelo autor, é feita dentro de uma gama de possibilidade, através de uma divisão em gêneros, típica desse cinema, que apresentará ao público fórmulas de sucesso, repetindo a forma e variando o conteúdo. Assim, temos *western*, filmes históricos, aventuras, contos de fada, dramas, entre outros. Um importante aspecto do cinema *hollywoodiano* é o efeito janela no qual resultam todos os processos descritos acima. Ismail Xavier explica este efeito da seguinte maneira:

[...] o movimento da câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu a muitos estabelecer com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que se abre para o universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. (XAVIER, 2008, p. 22).

Este movimento cinematográfico mobiliza todos os aspectos descritos acima para tornar o cinema em importante aliado para difundir o modo estadunidense de vida. Vendendo

⁶ Do original: “Entre 1914 y 1918, tanto los neutrales como los beligerantes filmaron ampliamente las hostilidades. Sin embargo, tras el tratado de paz, no tardaron en olvidar el tema y Hollywood desempeñó un papel importante al respecto: a lo largo de los años veinte, mientras el cine europeo estaba en decadencia y las películas americanas se vendían muy bien en el extranjero, los Estados Unidos exportaron películas de guerra que se hicieron muy populares y, sin cuestionar jamás la legitimidad de la intervención americana, describieron la vida en las trincheras, el sufrimiento de los heridos y la destrucción generalizada, de un modo realista e inflexible” (SORLIN, 1996, p. 31). Tradução livre.

seus filmes para todo o mundo, e mesmo financiando a construção de cinemas em países nos quais este ainda não tinha grande influência na vida social, o cinema se tornaria um importante meio propagandístico e ideológico para afirmar a supremacia do modo de vida estadunidense, modelo a ser copiado nos seus aspectos culturais, políticos e sociais. Neste sentido, é preciso colocar a questão nos termos certos: o problema central da cinematografia em questão não está na mobilização de aspectos técnicos para certo objetivo, mas neste objetivo. Nas palavras de Ismail Xavier,

A meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa). (XAVIER, 2008, p. 43).

Através desse deslocamento no eixo da análise, é possível constatar que cada cinematografia mobiliza aspectos técnicos que melhor se adaptem à sua ideia de cinema. Dito isto, embora o cinema não comece com Hollywood e o *neorealismo*, que será tratado abaixo, não tenha sido a única – nem a primeira – resposta a este modo de fazer cinema, este é o recorte que fizemos, visando um pouco de lógica para que o texto fique fluído e não acrescente informações que no contexto deste artigo resultem irrelevantes.

Neorealismo cinematográfico italiano: a precariedade vai ao cinema

A crítica à decupagem clássica faz-se pelo aspecto manipulador e pela sua articulação com a criação de um mundo imaginário que aliena o espectador de sua realidade. Se a decupagem clássica constitui uma base eficiente para um trabalho de construção do fato que ‘parece real’, o neo-realismo propõe-se a substituir tal artifício pelo trabalho de obtenção da imagem que, além de parecer, procura ‘ser real’. Há uma ética da ‘confiança na realidade’, a da sinceridade, que implica na minimização do sujeito do discurso, de modo a deixar o mundo visível captado transparecer o seu significado (XAVIER, 2008, p. 75).

Guy Hennebelle, em *Os Cinemas Nacionais contra Hollywood*, vai apontar o cinema italiano do pós-guerra como o anúncio a uma insurreição anti-hollywoodiana. Partindo desta ideia, descrevi alguns aspectos deste cinema acima, para melhor situar o neorealismo. Aqui faremos uma análise mais detida do movimento em questão, uma vez que Federico Fellini fez parte dele e o toma por base num primeiro momento de sua carreira.

O primeiro aspecto que ressaltamos é a particularidade do contexto italiano da época: com o final da Segunda Guerra Mundial, “a Itália saía moralmente renovada dos

acontecimentos de que fora palco entre setembro de 1943 e abril de 1945. O país estava em ruínas, mas a tomada de consciência das massas populares parecia ser uma garantia para o futuro democrático da nação” (FABRIS, 1996, p. 37).

O cinema, bem como forças produtivas e população italianas, começa a recompor-se, buscando proteção e subsídios do Estado, como tinham no passado. No mesmo ano, o cinema entra para o plano de reconstrução do país, maneira pela qual ocorre o renascimento da indústria cinematográfica, promovendo o público a criador e ator dos filmes, mostrando que a Itália se configura como ótimo *set* natural e os italianos como sujeitos da história.

A primeira questão a se resolver é a reconstrução do complexo cinematográfico *Cinecittà*⁷, que é parcialmente destruído pela guerra. Ao contrário de outros tipos de empreendimentos⁸, que receberam financiamentos para recompor-se, o complexo de estúdios não recebe dinheiro dos Estados Unidos na tentativa de boicotar a produção cinematográfica italiana. Nesta época, é possível afirmar a existência de um interesse coletivo no sentido de um cinema nacional, através do qual a Itália será conhecida e reconhecida. Isto pode ser verificado através das palavras de Sandro Delli Ponti, na revista *Cinetatro*, de 1º de março de 1946, “das cinzas do passado poderá surgir a nova vida, falar ao mundo uma linguagem nossa, dizer aos russos, aos americanos, aos ingleses que nós também existimos” (apud BRUNETTA, 2000, p. 07)⁹.

O que vai diferenciar este cinema nascente dos cinemas dos demais países europeus – bem como do hollywoodiano – é a observação do momento presente a partir do ponto de vista do homem comum, com o intuito de mostrar as transformações nos comportamentos individuais e coletivos, registrando os primeiros passos do homem italiano do pós-guerra, que já não é o homem fascista. Esta cinematografia cumpriria um importante papel na reconstrução do país, como afirma Brunetta, quando comenta sobre *Roma cidade aberta* (Itália, 1945), filme que inaugura o movimento *neorealista*: “[o povo italiano] sente os filmes de [Roberto] Rossellini e [Vittorio] De Sica como parte do próprio corpo e do próprio sangue

⁷ Inaugurado em 1936, foi idealizado e realizado pelo regime fascista com a finalidade de promoção do mesmo. Com o final deste, o complexo de estúdios serve a outros tipos de produção, possibilitando a realização de grande parte da filmografia italiana.

⁸ Nas palavras do italiano Gian Piero Brunetta (2000, p. 05), “Os americanos identificam a produção italiana com a *Cinecittà* e decidiram, naquele momento, não inseri-la em algum plano de reabilitação, como será feito com qualquer outro tipo de empreendimento”. Do original: “Gli americani identificano la produzione italiana con *Cinecittà* e decidono, per il momento, di non inserirla in alcun piano di riabilitazione, come invece verrà subito fatto per qualunque altro tipo di impresa”, em português. Tradução livre.

⁹ Do original: “Dalla cenere del passato potrà risorgere a nuova vita, parlare al mondo un nostro linguaggio, dire ai russi, agli americani, agli inglesi che anche noi esistiamo”. Citado por Gian Piero Brunetta (2000, p. 07). Tradução livre.

[...] Graças ao cinema pode-se constatar a recomposição de um corpo social há muito despedaçado e disperso”¹⁰.

Ainda segundo o autor (BRUNETTA, 2000, p. 08), a tela do cinema nessa época fixa-se como um espelho¹¹ da sala de cinema, no sentido de refletir a realidade italiana, contribuindo, desta maneira, para a formação de uma nova identidade nacional. Neste período há um crescimento do número de salas de projeção e de produções na Itália, de uma forma homogênea em todo o seu território, fato pelo qual se deflagra a concorrência clara do mercado cinematográfico italiano com o então hegemônico mercado estadunidense. Nesta época há criação de grandes companhias de cinema, como a Lux, de Gustavo Lombardo e a Ponti-De Laurentiis, de Carlo Ponti e Dino de Laurentiis, que, sem dúvida, contribuem para o desenvolvimento do cinema nacional, lançando filmes de Fellini, Alberto Lattuada, Giuseppe de Santis, entre outros.

O papel que os cineastas neorealistas vão desempenhar no pós-guerra italiano vai ao encontro de suprir a necessidade de registrar o presente da sociedade na qual estão inseridos, marcada pela guerra e luta de libertação, o que lhes possibilita reviver, assim, o espírito coletivo. Dessa maneira, os temas constantes da cinematografia de 1944 a 1946 passam pela celebração da Resistência¹², libertação e luta antifascista. Após esse período, podemos destacar outras questões abordadas pelo cinema, tais como a questão meridional¹³, reforma agrária, desemprego, subemprego e emigração, conquanto temas relacionados com o fascismo e com a luta antifascista continuam povoando o imaginário dos cineastas.

A estratégia estética dos cineastas neorealistas é, partindo do fato banal, observá-lo de forma paciente e insistente: cada fragmento pode representar a totalidade, desde que a câmera se coloque como testemunha da situação presente. Desta forma, as obras cinematográficas do período aparecem como fruto da vontade conjunta de produtores, distribuidores, homens políticos e do povo italiano. Dois grandes sucessos internacionais são o já citados *Roma città*

¹⁰ Do original: “Sente i film de Rossellini e De Sica como parte del proprio corpo e sangue [...] Grazie al cinema si può constatare la ricomposizione di un corpo sociale a lungo frantumato e disperso” (BRUNETTA, 2000, p. 08). Tradução livre. Colchetes no corpo da citação são nossos.

¹¹ Embora o autor use termos como “espelho” e “refletir” devemos ter o cuidado de enxergar o neorealismo também como construção, como movimento dotado de uma intencionalidade.

¹² Também conhecida como luta *partigiana*, foi um movimento civil armado que se opunha ao fascismo e a ocupação alemã. O que chama atenção no movimento é a heterogeneidade de sua composição, que conseguiu agregar católicos, comunistas, monarquistas, anarquistas, liberais e socialistas em torno de um mesmo objetivo.

¹³ Em grossas linhas, a questão meridional pode ser entendida como a desigualdade econômica, política e social entre duas regiões que compõe a Itália (meridional e setentrional) no período entre as grandes guerras mundiais. Um marco dessa reflexão são os vários textos de Antonio Gramsci, agrupados sob o título *A questão meridional* (1987).

*aperta*¹⁴, vencedor no Festival de Cannes em 1946 e indicado ao prêmio Oscar de melhor roteiro, e *Sciuscià*¹⁵, (1946), de Vittorio de Sica.

Encarando os movimentos cinematográficos como processos históricos, é interessante notar que Fabris (1996, p. 53) afirma que o *neorealismo* cinematográfico italiano teria feito uma ruptura com os filmes produzidos na Itália entre 1929 e 1943, sem excluir fontes, prenúncios e antecipações, apontados como exceções em relação aos filmes produzidos no período citado.

As fontes do neorealismo apontadas pela autora repousam sobre o cinema italiano dos anos 30, a tendência realista dos anos 10, influências estrangeiras (estadunidenses, russas e francesas). Os prenúncios são características encontradas em alguns filmes anteriores que vão se fundir no neorealismo, como a descoberta de paisagens italianas (presente no cinema italiano do final da década de 30 e começo dos 40), emprego de dialetos¹⁶, valor do documentário, gosto pelas crônicas do cotidiano e uso de atores não profissionais (recorrente desde a década de 30), sendo que esta última característica está mais ligada ao efeito desejado no filme, ao contrário do que apontavam algumas análises, que viram na escolha de atores não profissionais uma regra nestas produções.

Para Brunetta (2000, p. 24), o cinema italiano descobre em 1945 uma “fome de realidade” nunca antes vista na cinematografia mundial. Assim, a sala de projeção vai tornar-se, nesse período, o lugar por excelência da participação política, civil e moral. Segundo Franco Cazzola (2000), o neorealismo é o primeiro a recompor a imagem do camponês como marcado por séculos de trabalho pesado enquanto o fascismo (político, cinematográfico e propagandístico) retrata um ruralismo idílico, colocando o campo como lugar da vida simples e saudável em contraposição à vida urbana, moralmente condenável. Após 40 anos de cinema italiano, os diretores abandonam os personagens com nome e sobrenome colocando em cena uma multidão com nomes comuns, olhar que pode ser classificado como totalizante e inclusivo.

¹⁴ Utilizando pressupostos que influenciariam a geração neorealista, o filme contará uma história de união entre comunistas e católicos no momento histórico italiano em que se luta contra o fascismo e a ocupação alemã. Algumas cenas iniciais do filme foram tomadas enquanto Roma ainda estava ocupada pelos alemães. O título do filme remete ao fato de Roma, então ocupada por tropas nazistas, foi declarada “cidade aberta”, com a finalidade de não sofrer bombardeios aéreos.

¹⁵ Traduzido no Brasil como *Vítimas da Tormenta*, conta a história de dois garotos que ganham a vida engraxando sapatos na Roma pós-guerra.

¹⁶ Segundo Giorgio Tinazzi (1990, p. 25), o emprego de dialetos está ligado à supressão da língua oficial “stardartizada pelo cinema precedente, uma língua que remetia à formalidade, a literatura”. Desta forma, o uso de dialetos revela a busca pelo pluralismo, pela aceitação das linguagens específicas e setoriais.

O cineasta Giuseppe De Santis afirma que o neorealismo é o primeiro momento na história italiana onde o povo é tratado como protagonista, resultado das lutas *partigianas* e da Resistência, porque o povo italiano aí é protagonista. Nas suas palavras “eu sou um daqueles que atribuem a paternidade do neorealismo apenas e exclusivamente à Resistência” (apud MASI, 1982, p. 03). Dessa forma, emerge um novo sujeito que, até 1943, era responsável direto pelo fascismo. Em linhas gerais, podemos dizer que o este movimento retrata a vida italiana com transparência, rompendo com a estética *hollywoodiana* e com o cinema italiano que o precedeu, conhecido como cinema dos “telefones brancos”¹⁷, acusado de ser fascista devido à temática e à forma empregada.

Por fim, podemos dizer que esta cinematografia apresenta uma nova ética, advinda de uma nova realidade social surgida com os acontecimentos dos anos de fascismo e guerra, principalmente da união de diversas forças sociais pró-democracia em torno da liberação. A Segunda Guerra produziu na Itália, segundo Zancan (1990), um longo período no qual os indivíduos são promovidos a sujeitos das suas próprias vidas, uma vez que as instituições e a sociedade não proporcionavam modelos de agregação. É desta forma que o *neorealismo* – tanto o cinematográfico quanto o literário, do qual não trataremos aqui – vai produzir um conhecimento fragmentado e plural acerca das sociabilidades da Itália do pós-guerra.

Do esgotamento à referência aos cinemas do “terceiro mundo”

No final da década de 40, a Itália passa por rápidas mudanças sociais: a economia parece iniciar sua recuperação frente ao projeto de reconstrução e o passado recente marcado pela guerra é paulatinamente superado – ou pelo menos fica mais distante no imaginário popular, que almeja tempos de paz e de consumo. É consequência deste novo tempo um anseio por outro tipo de cinema que não mais retratasse o sofrimento e aprendizado enfrentados.

Com a mudança social, caberá aos cineastas e produtores atrair o espectador com uma nova poética, processo que culminaria em uma crise do cinema que se inicia no pós-guerra. Segundo Brunetta (2000, p. 37), rapidamente o *neorealismo* produziu os próprios

¹⁷ Segundo João Garboggini (2006, p. 02), “a expressão “*Telefoni Bianchi*” é ironicamente utilizada, para dar a ideia de luxo, pois suas produções eram rodadas em locações internas, ambientadas em salões enormes, amplos living-rooms, quartos faraônicos, cenografados com grandes escadarias internas, tapetes orientais e sobre uma mesinha de mármore ou de vidro o indefectível telefone branco: símbolo de esnobismo provinciano, correspondente a um comportamento artificioso, contrastante com o público proletário e de pequena burguesia que utilizavam telefones negros”.

estereótipos, praticou um reducionismo linguístico e sintático nos confrontos da maior parte dos dialetos. Cada região do país passa a ser associada a um estereótipo. O novo país democrático aparece retratado como composto por muitas ilhas sociais, quase sem comunicação, distantes econômica e culturalmente. Contudo, em primeiro lugar, deve-se ressaltar que não houve um projeto *neorealista*. Nas palavras do cineasta Vittorio De Sica, “não é que um dia nos sentamos em uma mesinha da Via Veneto, eu, Rossellini, Visconti e outros e dissemos: agora façamos o neorealismo (...)”¹⁸. Ismail Xavier dirá que o motivo deste esgotamento é mesmo o fato de não ter se constituído como movimento, pois “seria precipitação [...] considerar que todos os filmes produzidos na Itália sob a etiqueta neorealista estariam encaixados no modelo estético proposto por Zavattini e Rossellini” (XAVIER, 2008, p. 78).

A isso se somam as mudanças estruturais em curso na Itália do pós-guerra, fato que conduz a cinematografia em questão perder a capacidade de expressar a realidade, pois não se trata mais daquela realidade instável e caótica retratada pelo movimento. A mudança do contexto nacional é descrita por Lino Micciché (1999) que afirma que nos anos 50 o país assiste a uma “osmose entre a burguesia nacional e a democracia cristã”. Aqueles que se agruparam em torno na Resistência agora estavam na defensiva, uma vez que há interferências políticas estadunidenses por meio do Plano Marshall e grande influência do Vaticano no âmbito estatal. Desta forma, antigos aliados passam a entaves para a realização do socialismo tão desejado pela esquerda.

Nas mãos da direita e do clero, o país passa de majoritariamente agrícola para industrial, aprofundando as diferenças econômicas entre norte e sul e cidade e campo. Nesse contexto surge uma cinematografia dita conformista, rica em comédias¹⁹, bem distante do cinema engajado precedente. Assim, chegaria ao fim o período de comunhão entre plateia e cinema uma vez que nas telas se veria o desejo de estabilidade, que não era encontrada na realidade italiana.

Se na década de 50 o neorealismo vivia o seu esgotamento na Itália, já que teria sido a expressão do próprio imediato pós-guerra e da reconstrução, cedendo lugar para um cinema pouco voltado para as temáticas políticas, em vários outros países este passaria a ser um modelo de um cinema engajado possível. Isto é, percebia-se a possibilidade de fazer cinema

¹⁸ Do original: “Non é che un giorno ci siamo seduti a un tavolino de Via Veneto, Rossellini, Visconti, io e gli altri e ci siamo detti: adesso facciamo il neorealismo”. Tradução livre.

¹⁹ É importante ressaltar que o fato da cinematografia citada ser conformista e rica em comédias não implica relação direta entre os dois aspectos. O fato de o gênero ser comédia não implica em algo acrítico.

de um novo modo, sem os pressupostos da indústria *hollywoodiana*, mas, ainda assim, cheio de qualidades poéticas e estéticas apesar dos recursos limitados. Deste modo, podemos dizer que o neorealismo encerra um paradoxo, já que inaugura o tempo de modernização do pós-guerra na Itália, mas não se firma no próprio país onde surgiu.

Assim, Hennebelle aponta que neorealismo anuncia uma insurreição, uma vez que esta será realizada de fato pelos Cinemas Novos. Estes são múltiplos, uma vez que florescem em lugares distintos como França, Suíça, Alemanha, Canadá e em vários países da América Latina, entre outros. Isso não significa reduzir todo o cinema novo a reflexo – ou mera continuação – do movimento italiano, pois mesmo dentro de cada cinema novo é possível encontrar diferenças entre os cineastas que nele se inserem. Afinal, como apontou Ismail Xavier, tomando o caso francês como exemplo,

*Nouvelle Vague*²⁰ pode ser muita coisa, do ponto de vista de estilo e projeto ideológico, seja representada em Godard, Truffaut, Resnais ou Chabrol. Igualmente, mesmo que seja, para determinados fins, válido e possível traçar tendências gerais e apontar ideias comuns na gênese dos filmes do Cinema Novo, à medida que se caminha na análise de cada um, vão se acentuando as diferenças e francas oposições quanto ao modo de propor a realização de tal projeto. (XAVIER, 2008, p. 78).

O fato é que o neorealismo cinematográfico italiano serve como ponto de partida para diversas cinematografias, que nela enxergaram um novo modo de fazer cinema. Em outras palavras, descobrem uma ética possível, outro olhar para o cinema. É importante ressaltar que os movimentos cinematográficos aqui citados devem ser enxergados em termos de predominância, uma vez que no período citado não houve só obras neorealistas, bem como quando falo em esgotamento do mesmo, não significa que não há filmes com traços neorealistas depois do período citado ou mesmo em outros lugares.

Federico Fellini no contexto neorealista

Nascido em 1920, em Rimini, cidade litorânea do centro-norte italiano, Fellini transfere-se para Roma ainda durante a Segunda Guerra Mundial. Nos primeiros anos na capital italiana, além de colaborar para uma revista cômica chamada Marc’Aurelio, trabalha como roteirista na *Cinecittà*, tendo sido incluído nos indicados para o Oscar de melhor roteiro

²⁰ Podendo ser traduzido como “nova onda”, é um movimento de renovação do cinema francês, onde se reúnem críticos e cinéfilos para forjar um novo conceito de cinema, que ficará conhecido através dos cineastas citados por Ismail Xavier, entre outros.

por *Roma cidade aberta*, de 1945, dirigido por Roberto Rossellini e também por *Paisá*, do mesmo Rossellini, apresentado em 1948. Assim, Fellini é um membro ativo do grupo de italianos que inaugura uma nova estética cinematográfica, o *neorealismo*, definido por alguns críticos como a estética do pós-guerra que iria influenciar os “cinemas pobres” de todo o mundo, como vimos acima.

Fellini, como membro deste movimento, certamente teria sido influenciado pela perspectiva estética do neorealismo e em parte dos seus filmes podemos dizer que encontramos alguns destes pressupostos: a filmagem em locações baratas, o filme em preto e branco, a vida de pessoas comuns como elemento central do roteiro, particularmente, nos filmes dos anos da década de 50. No entanto, embora essa influência deste movimento seja observada na filmografia do cineasta, uma parte da crítica italiana do período, defensora do *neorealismo* – ou do realismo e do cinema político –, acusava seus filmes de “irracionalistas”:

Federico Fellini no cinema contemporâneo italiano – europeu – representa um caso interessante e inquietante de irracionalismo, de ‘destruição da razão’. Ele não é nem poderia ser um realista, no sentido profundo e intrínseco do termo, mas particularmente um naturalista de uma tendência específica. A solidão dos seus “personagens” – a começar daqueles de *Lo Sceicco Bianco* (Abismo de um sonho) e de *I vitelloni* (Os boas vidas) – a incomunicabilidade destes, propaga e encontra as suas fontes ideológicas... naquela literatura de vanguarda entre as duas guerras que tem Kirkegaard como pai espiritual: esta incomunicabilidade dos ‘personagens’ – Gelsomina, Zampanò, Augusto, Cabíria e ora Marcello [de *La Dolce Vita*] – pertencem, de fato, àquela categoria da solidão ontológica: isto é, de uma condição humana entendida como eterna e imutável.²¹ (ARISTARCO IN CINEMA NUOVO, 1960, p. 39. Parênteses nossos, colchete do autor).

Mas Fellini já havia feito sua defesa antecipada 10 anos antes quando observava que o período *neorealista* tinha dado ao cinema italiano excelentes obras que contavam no calor do momento a percepção de vida no pós-guerra. Mas que, naqueles anos 50, o público já estava farto de ver nas telas os mesmos filmes. Para o diretor, havia terminado a estação *neorealista* e agora o cineasta deveria ser capaz de fazer poesia:

A um certo ponto, como todas as coisas, até o pós-guerra terminou. As ruas da nossa cidade tornaram-se outra vez ruas, onde as pessoas passeiam, vão e vem dos

²¹ Do original: “Federico Fellini, rappresenta nel cinema contemporaneo italiano – europeo – un caso interessante e inquietante di irrazionalismo, di ‘distruzione della ragione’. Egli non è, nè potrebbe essere un realista, nel senso profondo e intrínseco del termine, ma piuttosto un naturalista e di una precisa tendenza. La solitudine dei suoi “personaggi” – a cominciare da quelli di *Lo sceicco bianco* e de *I vitelloni* – la loro incomunicabilità, si rillaccia e trova le fonti ideologiche ... in quella letteratura d’avanguardia tra le due guerre che ha come padre spirituale Kirkegaard: questa incomunicabilità dei ‘personaggi’ – Gelsomina, Zampanò, Augusto, Cabiria e ora Marcello [de *La dolce vita*] – rientra infatti nel paragrafo della solitudine ontologica: cioè di una condizione umana intesa come eterna e immutabile...” (ARISTARCO IN CINEMA NUOVO, 1960, p. 39). Tradução livre.

escritórios, movem-se anonimamente. Os motivos pelos quais o cinema italiano perdeu o seu impulso me parecem tantos, mas, o que me parece determinante é exatamente este: não pode ser ele próprio espelho de uma realidade excepcional. Diante desta situação normalizada, achatada, é necessário ser poeta. (FELLINI apud KEZICH, 1999, pp. 34/35 – originalmente publicada em 2/04/59 no semanário “Settimo Giorno”).

O que se pode dizer é que Fellini inauguraria uma estética específica, um modo de pensar a cinematografia que poderia ser entendida como autoral. A proposta deste artigo é a de examinar esta câmera que olha para o mundo com um novo olhar, talvez, poético como observava Fellini no texto citado acima, mas que geraria um estilo reconhecido no mundo como felliniano. E, de certo modo, um estilo de cinema que acabaria associado à própria Itália. Em vista disso, exploramos em seguida alguns aspectos do cinema que será feito neste país nos anos 50, para poder apontar a diferença que a filmografia do cineasta apresenta.

Os anos 50: o tempo das comédias italianas

Na citação acima, Fellini fala sobre a mudança estrutural na Itália. Vejamos em grossas linhas que mudanças são essas. Segundo Paul Ginsborg (2000), enquanto no âmbito político prevalece o bloco clerical-moderado, no âmbito social encontramos um país que deixa de ser majoritariamente rural para ser majoritariamente urbano além do aprofundamento da diferença entre o avanço do norte e o atraso do sul, bem como entre as cidades e o campo. Os sindicatos viveriam profunda crise até o final da década enquanto o sul exportava para o norte italiano grande mão de obra a baixos custos. O que chama atenção é o processo de modernização, ainda que conservadora, em curso no Itália. Neyde Veneziano aponta algumas mudanças sociais do país:

Durante os anos 50, a Itália se tornou uma nação preponderantemente industrial. Outros fatores são apontados como responsáveis pelo *boom* econômico, como a abertura ao mercado europeu, a difusão dos bens de consumo, a grande disponibilidade de mão-de-obra a baixo custo e a consequente especulação imobiliária, com o inevitável prejuízo à paisagem. A industrialização acentuou, inclusive, a migração interna do sul para o norte. As consequências econômicas e sociais foram de grande porte. A agricultura deixou de ser prioridade, obrigando o país a importar alimentos. No sul, a exploração do trabalho e o atraso econômico favoreceram o crescimento da Máfia. No norte, as periferias das grandes cidades transformaram-se em cidades-dormitório para os novos operários. (VENEZIANO, 2002, p. 151).

Neste contexto, o cinema retrataria uma situação mais estabilizada do que aquela caótica mostrada pelos filmes *neorealistas*. Contudo, os filmes observados neste período não traziam os aspectos contraditórios da situação social italiana, ou seja, o que seria característico

desta cinematografia seria justamente o desejo de estabilidade, frente ao descompasso com uma Europa moderna e mais desenvolvida. Maurizio Grande dirá que

O único modo para emergir é exatamente este de aprofundar o provincianismo. Inútil fingir-se europeus se não o somos (...). A comédia italiana, portanto, é o nosso gênero por excelência, onde confluem as nossas forças mais autênticas, aquelas que não têm necessidade de aval ideológico, de garantia intelectual para manifestar-se. (GRANDE *apud* TINAZZI, 1979, p. 203).

Neste novo curso, o cinema vai contar a tragédia do cotidiano sendo que as obras cinematográficas contarão com muitos personagens marginais: desocupados, ladrões, falsários, prostitutas e trapaceiros, artesãos e trabalhos que estão em via de desaparecimento (BRUNETTA, 2000, p. 48). Na década em questão nada fica como era, nem mesmo no cinema: muda o jeito de sentir, vestir, comer, casar, etc. Este tipo de cinema buscará personagens marginais principalmente na Roma popular.

A mudança em relação à matriz *neorealista* é bem clara através de um progressivo processo de diferenciação, o que não elimina alguns traços principais do estilo anterior de fazer cinema. Embora este gênero alcançasse visibilidade no início da década de 50, começa a desenvolver-se também em 1945. Na bibliografia consultada, é comum a defesa da heterogeneidade dos filmes que compõe a chamada *commedia all'italiana*. Em comparação com o *neorealismo*, podemos dizer que, se este é múltiplo, a filmografia da década de 50 é ainda mais dispersa, não podendo ser entendida como um movimento. Em última análise, se o neorealismo é um movimento que não se firma enquanto projeto as comédias italianas não podem ser consideradas como movimento. Numa análise do período, Brunetta dirá:

O elemento comum, nesta fase, é aquele da dissolução do corpo neorealista, da sua dispersão em todo o sistema do gênero autoral, mas também transmissão de algumas das suas características genéticas, da sedimentação de elementos linguísticos, prosódicos e sintáticos e a criação de um húmus necessário a qualquer nova experiência nacional e internacional. O cinema italiano pede mais diretores e menos autores, ou pede aqueles autores aspirantes a diretores somente²² (BRUNETTA, 2000, p. 110).

Assim, o novo sujeito que emergiu dos filmes *neorealistas* integrava agora pequenas narrativas sobre a vida de um país que se situava em pleno processo de modernização.

²² Do original: “L’elemento comune, in questa fase, è quello della dissoluzione del corpo neorealismo, della sua dispersione in tutto il sistema dei generi autori, ma anche trasmissione lunga di alcune sue caratteristiche genetiche, della sedimentazione di elementi linguistici, prosodici e sintattici e creazione di un humus necessario a qualsiasi nuova esperienza nazionale e internazionale. In cinema italiano chiede più registi e meno autori, o chiede agli aspiranti autori di essere soltanto registi” (BRUNETTA, 2000, p. 110). Tradução livre.

Contando as crônicas do cotidiano, começaria então a estação das comédias italianas. Este seria considerado gênero menor, conformista por grande parte da crítica italiana, principalmente aqueles adeptos do cinema do pós-guerra. Brunetta, referindo-se a identidade italiana no cinema dessa época, afirma que, ao contrário do período *neorealista*, que aponta para uma Itália unitária, as comédias colocariam em cena um cenário fragmentado, retratando os velhos conflitos sociais, políticos e morais, acabando por apresentar um retrato do italiano médio e extraindo humor dos costumes e ambientes italianos. Segundo o pesquisador João Garboggini,

No conjunto, há uma preocupação com a crítica social que muitas vezes pode ser recebida pelo público com estranhamento, ao se deparar com imagens e narrativas nem sempre agradáveis, mas por vezes sarcásticas e irônicas, com situações de humor negro constrangedoras, conseguidas através da utilização do trágico ou do grotesco como motivo de riso, sem preocupação com *happy ends*, numa sátira de costumes que analisa criticamente o cotidiano do cidadão comum italiano, ridicularizando instituições como o casamento, a família, a igreja, o machismo italiano, entre outros. (GARBOGGINI, 2006, p. 07).

Em uma análise geral, podemos dizer que esta cinematografia faria uma crítica social que, basicamente, ridicularizaria o italiano médio, condenando seus costumes. Parece que estes teriam sido forjados durante o período do pós-guerra, onde o cidadão comum, não encontrando apoio estatal, iria desenvolver suas próprias maneiras de lidar com as situações cotidianas. Em um contexto de normalização social é compreensível que qualquer autonomia que os indivíduos tenham adquirido seja reprimida por meio da ridicularização: parece ser este o escopo das comédias italianas do período.

Federico Fellini no contexto dos anos 50

Como já vimos acima, a crítica italiana acusou Fellini de ser um irracionalista. Porém, aceitando a ideia apresentada por Aristarco – que desmontaremos à frente – Fellini também não se encaixa no esquema apresentado acima sobre o cinema predominante nos anos 50. A distância que o cineasta apresentaria com relação ao gênero descrito acima como *commedia all'italiana* será afirmada por Brunetta:

Além de Fellini e Antonioni, que, apesar de muitas dificuldades, arriscaram-se a afirmar e desenvolver a sua poética individual, para outros autores – e a estes nomes mais notáveis não se pode deixar de dizer de Gora a Leopoldo Trieste, Gianni Franciolini a Aglauro Casadio, de Folco Quifichi a Renato Rascel – o sistema se apresenta como um percurso obrigatório com possibilidade de realização somente a

partir da renúncia à pretensão de afirmar a própria paternidade sobre seu trabalho.²³ (BRUNETTA, 2000, p. 110).

É notável que o autor exclua a obra de Fellini, bem como de Michelangelo Antonioni, do pertencimento às comédias italianas dos anos 50. Então, afirma-se a possibilidade de enxergar o trabalho do cineasta como uma poética particular. E que poética seria esta? As primeiras pistas são dadas pelo mesmo Brunetta que, ao tratar da aproximação deste com o neorealismo, afirma “o cordão umbilical que o liga a cultura do neorealismo vem cindido só em parte e toda a fase inicial da atividade de direção valoriza o senso da experiência e contato direto com a realidade”²⁴ (BRUNETTA, 2000, p. 118). Fellini, ao ligar-se a experiência *neorealista* nos termos apontados pelo autor, não pode ser considerado um irracionalista, uma vez que a toma por base num primeiro momento.

Porém, o cineasta não é propriamente um *neorealista*. Ao iniciar sua carreira no momento do esgotamento deste e não se integrar no esquema das comédias italianas, desenvolveria uma estética particular. Assim, mesmo que ligado à cultura do cinema pós-guerra italiano, traz rompimentos com o movimento que marcaria o pós-guerra italiano. Na análise de Brunetta,

Fellini mescla a capacidade de participação como roteirista no momento mais importante do neorealismo com a necessidade de usar a câmera de uma maneira radicalmente diversa. Refuta qualquer pretensão de objetividade e os seus personagens não são escolhidos ao acaso, ou artificialmente procurados nas minas de enxofre na Sicília ou de Nápoles, mas nascidos da experiência, como fruto e patrimônio da experiência pessoal. ((BRUNETTA, 2000, p. 118)²⁵.

Para esta análise, é interessante notar o interesse do cineasta pelo espetáculo popular, bem como pela figura do palhaço. O que salta aos olhos é a maneira como Fellini estruturará sua obra, que o ligará à tradição popular: “O modo de contar de Fellini vem de longe: é aquele dos contadores de história e de fábulas, da tradição oral. Fellini recorre às tradições dos contos

²³ Do original: “A parte Fellini e Antonioni, che, pur tra molte difficoltà, riescono ad affermare e sviluppare la loro poetica individuale, per gli autori – e a questi nomi più noti se ne possono aggiungere alcune decine da Gora a Leopoldo Trieste, da– il sistema si presenta come un percorso obbligato con possibilità di prosecuzione solo a patto di rinunciare alla pretesa di affermare la propria paternità sull’opera” (BRUNETTA, 2000, p. 110). Tradução livre.

²⁴ Do original: “Il cordone ombelicale che lo lega alla cultura del neorealismo viene reciso solo in parte e tutta la fase iniziale della attività registica valorizza il senso dell’esperienza a contatto diretto con la realtà” (BRUNETTA, 2000, p. 118). Tradução livre.

²⁵ Do original: “Fellini mescola la capacità di partecipazione come sceneggiatore al momento più importante del neorealismo con l’esigenza di usare la macchina da presa in maniera radicalmente diversa. Rifiuta qualsiasi pretesa di obiettività, i suoi personaggi non sono reitrovati a caso o artificialmente ricercati nei bassi napoletani o nelle zolfare siciliane, ma fatti nascere dall’interno dell’esperienza, come frutto e patrimonio del vissuto personale” (BRUNETTA, 2000, p. 117). Tradução livre.

orais provenientes de um número infinito de frentes, os fixa e traduz em imagens”²⁶ (BRUNETTA, 2000, p. 117).

Embora tenha encarado a figura do palhaço como tal apenas no filme *Os palhaços*, realizado no final de 60 e início de 70, Fellini parece interessar-se pelo tema do espetáculo popular desde o início da sua carreira de cineasta. Seu primeiro filme (dirigido com Alberto Lattuada), apresentado em 1951, é *Luci di varietà*, traduzido no Brasil como *Mulheres e Luzes*, colocava em cena o mundo das comédias. No ano seguinte, então sozinho, Fellini dirigiria o filme *Lo sceicco bianco*, aqui chamado de *Abismo de um sonho*, voltando-se para o mundo do cinema e das fotonovelas, da influência deste “mundo de sonhos” na vida de uma mocinha interiorana e católica.

Após o fracasso comercial de *Abismo de um sonho*, o cineasta apresentaria, em 1953, *Os boas vidas (I vitelloni)*. Neste filme, Fellini contaria com bom humor a história dos seus companheiros de adolescência. Em chave predominantemente autobiográfica, Fellini comentaria toda a provincianidade desses jovens que não conseguiram desgrudar das figuras femininas – mães e irmãs. Acabamos por ver na tela o retrato de uma geração, que, tendo passado pelo fascismo e pela guerra, ainda parece imobilizada pelos fatos ocorridos nas décadas anteriores.

Podendo ser considerado o mais poético filme da carreira de Fellini, *La strada* ou *A Estrada da Vida*, ganharia o prêmio Oscar de melhor filme estrangeiro. Apresentado em 1954, coloca em cena a figura do palhaço através dos personagens Gelsomina (Giulietta Masina), Zampanò (Anthony Quinn) e o Louco (Richard Basehart), artistas do circo e do teatro mambembe. Embora pleno de poesia, o cenário em que essa trama se desenrolaria é a Itália em plena reconstrução, onde, na maioria das tomadas, os personagens se veem frente a uma estrada, numa grande metáfora da reconstrução do país ainda devastado. E este trilhar basicamente é uma história de modernização, de melhoria de vida, ao menos de Zampanò, o único que ainda continua trilhando esta imensa estrada da vida italiana, uma vez que Gelsomina e o Louco são engolidos nesse processo de modificação social narrado pelo filme.

Vale destacar que é neste filme que Fellini coloca em cena, pela primeira vez, a figura do palhaço, com a qual dialogaria durante toda a década. Este riso, invocado pelo palhaço,

²⁶ Do original: “Il modo di raccontare di Fellini viene da lontano: è quello dei contastorie e dei cantafavole, delle veglie containe, della tradizione orale. Fellini raccoglie le fila del racconto orale proveniente da un numero indefinito di fronti e lo fissa e traduce in immagini” (BRUNETTA, 2000, p. 117). Tradução livre.

que o cineasta traria durante a década se diferencia claramente do riso trazido pelas comédias italianas dos anos 50. Depois viria *Il bidoni*, ou seja, *A trapaça*, apresentado em 1955, bem distante da estética humorística que vinha construindo, contando a história de um grupo de trapaceiros. Antes de *La dolce vita* (1960), um dos seus filmes mais famosos (ainda que, tivesse sido criticado pelo importante defensor do neorealismo, Guido Aristarco), apresentaria *As noites de Cabíria* (1957), contando mais uma vez com humor a triste vida da prostituta Cabíria (Giulietta Masina).

Na década seguinte, Fellini transformaria ainda mais seu trabalho, distanciando-se das temáticas neorealistas – o que permaneceria acompanhando o trabalho do diretor, contudo, seria o *clownesco*.

Federico Fellini e a formação de um estilo *clownesco*

Embora a crítica de Guido Aristarco defenda que *A doce vida* e outros filmes da primeira década não possam ser colocados sob a capa do *neorealismo* pensamos que, sob determinada perspectiva, é possível. Afinal, Fellini subverte a forma *neorealista*, tomando os temas colocados por essa cinematografia e colocando em uma nova chave: a do humor, especialmente a *clownesca* ou “palhacesca”²⁷. Desta forma, na sua filmografia dos anos 50 veremos temas como a miséria, sobrevivência, política, famílias desfeitas pela guerra, infância, entre outros, típicos do neorealismo, tratados através de um novo olhar, poético, porém não menos político.

O primeiro fato relevante sobre a influência sobre o universo circense, do qual o palhaço é integrante, é a leitura de Fellini sobre este, presente em *Os palhaços* (Itália, 1971) e no depoimento abaixo, através do qual podemos afirmar que esta leitura permeada por lembranças, sonhos, fantasias, memórias e invenções, próprias de sua cinematografia:

Agora devo fazer uma confissão embaraçosa: não sei nada sobre o circo. Sinto-me a última pessoa do mundo a poder falar dele com um conhecimento histórico, de fatos, de notícias. Também devo acrescentar aqui que assisti a pouquíssimos espetáculos circenses. Sob pena de entristecer com esta admissão – ainda que os traísse – os muitíssimos amigos que tenho no mundo do circo que me tratam como se fosse um deles: um velho cavaleiro ou um velho engolidor de espadas. E, por outro lado, porque não? Ainda que não saiba nada, sei tudo sobre o circo, sobre seus bastidores,

²⁷ Neste trabalho, uso as palavras clown e palhaço como sinônimos, afinal o emprego do termo em português em inglês rende um trabalho à parte, como fez Patrícia Sacchet em sua dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul intitulada *Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar* (2009).

as luzes, os odores e até os aspectos de sua vida mais secreta. Sei, sempre soube. Desde a primeira vez, logo se manifestou em mim uma traumatizante e total adesão aquele alvoroço, às músicas ensurdecedoras, às aparições inquietantes, àquelas ameaças de morte. (FELLINI, 2000, p. 154).

Esta relação seria vista de forma mais clara nos filmes da primeira década do cineasta, já citados: *Mulheres e luzes* (1951), *Abismo de um sonho* (1952), *Os boas vidas* (1953), *La strada* (1954), *A trapaça* (1955), *Noites de Cabíria* (1957) e *La dolce vita* (1960). Nos primeiros quatro filmes de forma direta e nos posteriores de forma indireta. Afinal, nesses filmes veríamos o elemento circense presente na temática, na visão de cinema de Fellini ou a favor da formação do estilo do cineasta. Desta forma, podemos afirmar que o circo marcaria a vida do cineasta e estaria presente em sua visão de mundo.

Outra questão importante que ressaltamos é acerca dos palhaços que Fellini colocará em cena através da construção de personagens: são palhaços do cotidiano. Pessoas que, de certa maneira, destoam do esperado socialmente. Essas figuras parecem presentes na memória do cineasta sendo que algumas delas ele colocaria em cena. Um exemplo é Giudizio²⁸, que aparece em alguns filmes do cineasta (*Os boas-vidas*, *I clowns*, *Amarcord*). Sobre Giudizio e os *clowns* brancos, disse Fellini:

O medo provocado pelos palhaços também podia ser encontrado em algumas figuras dementes da minha cidade (sobretudo os augustos, mais do que os brancos); figuras que em casa eram tidas como assustadoras. “Se não comer, vai acabar como Giudizio”, dizia minha mãe. Giudizio era o próprio augusto de circo. Um sobretudo militar cinco ou seis números maior do que o corpo, sapatos de lona branca, mesmo no inverno, uma manta para cavalos nos ombros; tinha uma dignidade própria, como o mais esfarrapado dos palhaços. [...] O *clown* branco, com o fascínio lunar, a elegância noturna, espectral, lembrava a autoridade congelante de algumas freiras diretoras de escolas ou então certos fascistas poderosos, vestidos de uma seda preta brilhante, dragonas douradas, o chicote (exatamente como a palheta do palhaço), os enormes sobretudos, o quepe e as medalhas militares: homens ainda jovens, com o rosto pálido de um malfeitor, sonâmbulos. (FELLINI, 2000, p. 165).

Desta forma, embora reconheça os palhaços de picadeiro e o circo enquanto atividades artísticas há que se reconhecer que a grande influência de Fellini estaria no cotidiano. Assim, a história dele estaria permeada por figuras *clownescas*, fato que fica cada vez mais claro ao analisar seus filmes e os poucos escritos que deixou. Embora esteja em muitos personagens, encontramos, também, em muitos de seus filmes, situações *clownescas*, denotando uma visão humorística de mundo do cineasta. Assim, veremos o cineasta, através do humor, deslocar a religião do sagrado para o mundano, caçoar das autoridades, apresentar membros de

²⁸ Segundo Fellini, Giudizio trabalha em um café durante o dia e, à noite, como vigia noturno: “colocava na cabeça um boina encontrada quem sabe onde e saía para enfiar, embaixo das grades das lojas, em cima do bilhete de “visitado” pelos verdadeiros vigias, outro bilhete no qual se lia “eu também”” (FELLINI, 2000, p. 55).

determinadas classes sociais como exóticos e ridículos, falar comicamente de miséria, de famílias desfeitas e de mudanças sociais.

Fellini parece carnavalizar o seu mundo, relativizando fatos comuns à época através de um estranhamento cômico. Porém, Fellini não é apenas um comediante, afinal, em seu trabalho, encontramos muitos elementos sendo sua estética um emaranhado de construções coletivas e individuais, de dados autobiográficos e da história italiana, de sonhos e memórias reais e inventadas. Retomando, de forma rápida, a carreira do cineasta, chama atenção à capacidade de transitar por vários temas e brincar com diversos deles. Parece que a afirmação que Fellini faz abaixo, associando o fazer cinematográfico ao universo circense, acabaria também presente na sua estética:

E de fato o cinema, quero dizer, fazer cinema, não é como a vida do circo? Artistas extravagantes, operários musculosos, técnicos, especialistas estranhos, mulheres bonitas a ponto de nos fazer desmaiar, costureiros, cabelereiros, gente que vem de todos os cantos do mundo e que se entende numa babel de línguas, e aquelas invasões típicas de um exército de patifes de praças e ruas, numa desordem caótica de convocações, gritos, irritações, brigas e o silêncio repentino obtido por meio de um urro; e por trás desta desordem aparente, um programa abandonado, um rolo de filme por milagre sempre respeitado, e o prazer de estar junto, de trabalhar junto e de viajar como uma família destruída realizando o ideal de uma convivência harmoniosa, de uma sociedade utópica... tudo isso, que é o que acontece de maneira prodigiosa durante a realização de um filme, não é a vida do circo? (FELLINI, 2000, p. 155).

Por meio da citação acima, vemos que o cineasta associa o próprio feitiço do filme ao universo circense, seja pela beleza, pelo elemento exótico, pela “desordem” aparente, pelo respeito ao ofício. Assim, o cineasta enxergaria, mesmo nos bastidores, elementos circenses que, como vimos, são balizares na sua estética.

Fellini carnavaliza o mundo para problematizá-lo e lança mão da comédia para apresentar uma visão crítica de seu tempo. Faz isso por meio de um trabalho artístico de fôlego em que procurou coincidir, de um modo muito particular, palhaços e autoridades, comédia e tragédia, crítica e humor, elementos autobiográficos e sociais, sonho e realidade. Daí a força do *clownesco* em Fellini, que apresenta a cultura popular italiana (como a narrada por Bakhtin sobre as obras literárias de François Rabelais) como uma espécie de universo paralelo ao real, que paulatinamente é engolido por processos sociais que, no espaço de pouco mais de uma década, mudarão o país. Dessa forma, mais do que a chave humorística, o *clownesco* de Fellini mostra o acirramento do processo de modernização que exclui, encobre, marginaliza ou esvazia o sentido de diversos aspectos e práticas da cultura, que antes conviviam com a presença da nascente modernidade.

REFERÊNCIAS

- ARISTARCO, Guido. *Rassegna bimestrale de cultura diretta da Guido Aristarco*. Cinema nuovo. Setembro/Outubro, n° 67, ano IV, 1955.
- ARISTARCO, Guido. *Rassegna bimestrale de cultura diretta da Guido Aristarco*. Cinema nuovo. Janeiro/Fevereiro, n° 143, ano IX, 1960
- ARISTARCO, Guido. *Sciolti dal giuramento: il dibattito critico ideologico sul cinema degli anni cinquanta*. Bari: Laterza, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC/EDUNB, 1987.
- BRUNETTA, Gian Piero. (Org.) *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Roma-Bari: Laterza, 2000.
- CAZZOLA, Franco. *L'Italia contadina*. Roma: Riuniti, 2000.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996.
- FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM, 1974.
- GARBOGGINI, João. *Traços Neo-Realistas da Comédia Cinematográfica Italiana*. IN Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006.
- GINSBORG, Paul. *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi*. Turim: Einaudi, 2000.
- GRAMSCI, Antonio. *A questão meridional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GRANDE, Maurizio. “Bozzetti e opere”, IN TINAZZI, Girogio (Org.) *Il cinema italiano degli anni 50*. Veneza: Marsilio Editori, 1979.
- HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- KEZICH, Tullio. *Primavera a Cinecittà, il cinema italiano alla svolta della Dolce Vita*. Roma: Bulzone, 1999
- MASI, Stefano. *Giuseppe De Santis*. Florença: La nuova Italia, 1982.

MICCICHÈ, Lino. (Org.). *Il neorealismo cinematografico italiano*. Veneza: Marsilio Editori, 1999.

SACCHET, Patrícia. *Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS/ Porto Alegre. 2009.

SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas - 1939-1990*. Barcelona: Paidós, 1996.

TINAZZI, Giorgio e ZANCAN, Marina (Orgs.). *Cinema e letteratura del Neorealismo*. Veneza: Marsilio Editori, 1990.

TINAZZI, Giorgio. (Org.). *Il cinema italiano degli anni 50*. Veneza: Marsilio Editori, 1979.

VENEZIANO, Neyde. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Códex, 2002.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

FILMES

A DOCE VIDA. Federico Fellini. França e Itália, 1960.

A ESTRADA DA VIDA. Federico Fellini. Itália, 1954.

A TRAPAÇA. Federico Fellini. Itália, 1955.

ABISMO DE UM SONHO. Federico Fellini. Itália, 1952.

LADRÕES DE BICICLETA. Vittorio De Sica. Itália, 1948.

MULHERES E LUZES. Federico Fellini. Itália, 1951.

NOITES DE CABÍRIA. Federico Fellini. Estados Unidos e Itália, 1957.

OS BOAS-VIDAS. Federico Fellini. Itália, 1953.

OS PALHAÇOS (TELEVISÃO). Federico Fellini. Alemanha, França e Itália, 1970.

ROMA, CIDADE ABERTA. Roberto Rossellini. Itália, 1945.