



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANDERSON MELO

Poesia e Movimento no Cinema de Federico Fellini:
Ensaio sobre Arte, Mídia e Espetáculo

BRASÍLIA/2010

ANDERSON MELO

Poesia e Movimento no Cinema de Federico Fellini: Ensaio sobre Arte, Mídia e Espetáculo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Müller Júnior

BRASÍLIA/2010

Agradeço às minhas quatro fadas companheiras cujo amor mobiliza as forças necessárias para qualquer intento: Alessandra, Mariana, Iracilda e Marilu, quatro deidades femininas que têm regido meu mundo lunar. Com e por elas, os deuses dançam em mim. Alessandra, minha companheira, esfera de equilíbrio e de ternura, meu eterno ritornelo de imagem-tempo. Mariana, minha filha, ninho do meu coração, sorriso que acalenta, toque que anima, fonte de poder. Iracilda, minha mãe, aquela que tem o dom de tirar o bendito leite das pedras, e oferecê-lo generosamente, nos momentos de maior urgência. Marilu, minha segunda mãe, provedora da boa-vontade e do afeto, amiga de todas as horas. Agradeço o auxílio de meu pai, Gerson, e o amor dos meus irmãos, Dennin e Adriene. Agradeço a todos aqueles que se dispuseram a dialogar comigo por meio da realização deste trabalho, oferecendo contribuições e o valioso tempo da atenção, especialmente ao meu amigo Ciro Inácio Marcondes, por quem tenho um especial carinho. Agradeço também ao professor Adalberto Müller, pela experiência de vislumbrar os meandros da vida acadêmica, e aos professores Marcus Mota e André Luís Gomes, que tiveram a disposição de ler e avaliar meu texto, oferecendo contribuições. Agradeço, sobretudo, ao ímpeto que me levou até Brasília, e tem me conduzido, de forma inexplicável, a experiências cada vez mais ricas. Agradeço o tempo sagrado que tive para realizar este empreendimento, cujos frutos estão bem além do seu registro. Esta pesquisa foi apoiada pelo programa de bolsas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES.

para Alessandra, minha super,
e Mariana, minha pimpim.

Sou um grande mentiroso.
Federico Fellini

RESUMO

O presente trabalho aborda a poesia do cinema do diretor italiano Federico Fellini como *elogio da superficialidade*, de modo a discutir e demonstrar como sua obra, predominantemente dissonante, se vale da materialidade e das linhas de força dos dispositivos midiáticos do espetáculo para construir um movimento de *carnevalização do mundo*, reprogramando os dispositivos do sistema de produção industrial que a viabilizam. Buscamos demonstrar, por um caminho diferente da análise fílmica, que a potência do cinema de Fellini não está na clássica abordagem formalista hermenêutica, mas na perspectiva da crítica cultural contemporânea que enfatiza a performance em contraponto à mimese, discutindo potência em vez de poder, singularidade em vez de identidade. A poesia cinematográfica de Fellini celebra a vida como campo de imanência cujas linhas de forças estão abertas para o devir.

Palavras-chave: Federico Fellini; Cinema de Poesia; Teoria do Espetáculo; Arte e Mídia; Crítica Cultural.

ABSTRACT

This present research addresses the poetry of cinema Italian director Federico Fellini as *praise of superficiality*, to discuss and demonstrate how his artwork takes advantage of materiality of media devices of the spectacle to build a movement of *carnivalization the world*, causing the reprogramming of devices of the industrial production system that enable it. We seek to demonstrate, through a different path of film analysis, that the power of Fellini's cinema is not in classic formalist approach or hermeneutics, but from the perspective of contemporary cultural criticism that emphasizes performance in contrast to mimesis, arguing potential rather than power, the uniqueness rather than identity. The Fellini's cinematic poetry celebrates life as a field of immanence whose lines force are open to becoming.

Keywords: Federico Fellini; Cinema of Poetry; Theory of the Spectacle; Art and Media; Cultural Criticism.

SUMÁRIO

Apresentação.....	10
<i>Rever</i> Fellini.....	16
<i>I Movimento</i> : Dissonância e Intermidialidade.....	26
<i>II Movimento</i> : Espetáculo e Fluxo.....	42
<i>III Movimento</i> : Carnavalização e Magia.....	60
<i>Asa Nisi Masa</i>	78
Referências Bibliográficas.....	79
Anexo: Filmografia.....	83

apresentação

Este trabalho surgiu do interesse em aprofundar um pouco mais o conhecimento acerca do fenômeno poético no cinema, no sentido de sondar as possibilidades poéticas de um meio de expressão que vai além da palavra, sem necessariamente descartá-la. Desde o início, desconsideramos que esse propósito estivesse ancorado em estabelecer relações entre cinema e poesia enquanto campos distintos, pois buscamos tratar intrinsecamente das emergências do poético *do* cinema, concebendo que a poesia está aquém e além de sua manifestação no universo das letras, no qual sói ser fixada.

Se pensamos a partir de imagens, se sabemos que a imagem precede a palavra, e ainda reconhecemos que no poema a própria palavra se faz imagem, então não podemos desconsiderar que o cinema torna-se um objeto pertinente para os estudos da poesia, uma vez que nele o campo da imagem configura as urgências para pensarmos hoje certas questões proeminentes que envolvem linguagem, pensamento, história, política, arte e cultura.

Sem nos desfazer do conhecimento que a tradição dos estudos literários desenvolveu com base na tríade Poética, Estética e Hermenêutica, buscamos compreender novas formas de atualização da poesia e seu papel na cultura midiática contemporânea a partir de novos enfoques e abordagens. A finalidade desse estudo é promover a reflexão sobre o modo como a vida nos é apresentada hoje, de forma programada e programática, por meio de dispositivos que se reproduzem desde a esfera sócio-cultural coletiva até a dimensão mais individual do íntimo. O cinema é assim concebido como dispositivo central do universo da cultura audiovisual, cujas estratégias se propagaram como matrizes para outros dispositivos, configurando o quadro dos regimes de percepção e escrita que predominam nas nossas práticas atuais. Em

contraponto a isso, a poesia se coloca como instância produtiva que quebra o caráter normativo dos regimes de produção, alterando seus programas e destituindo os padrões visados. Assumimos aqui um conceito de poesia que não se limita a designar um gênero textual ou discursivo, mas, à feição do postulado de Andrei Tarkovsky, concebemos a poesia como uma “consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida”¹.

A intenção no entanto não é advogar um estatuto poético para o cinema, pois hoje é demasiadamente óbvio que o cinema possui esse estatuto desde os primórdios de seu surgimento. Também não se trata de erigir uma crítica fundada na dicotomia do cinema como arte ou como mercadoria, problematizando sua natureza industrial. Tampouco nos detemos a analisar e explicar como cada plano de um filme contém um campo semântico em si, e vai construindo um discurso conforme se agrupa a outros planos numa linha narrativa, durante o processo de montagem.

Em consonância com o pensamento de Vilem Flusser, optamos por uma reflexão crítica voltada para observar e discutir o modo como, numa realidade produzida por aparelhos, os agentes operam como produtores ou funcionários das imagens, ou seja, o artista se insere no campo de produção para reproduzir a previsibilidade dos programas culturais, ou sua ação é capaz de questionar e reprogramar os dispositivos que configuram os campos de percepção coletiva. O que buscamos enfatizar é o potencial político da poesia como força capaz de intervir nos sistemas normativos de poder, a partir dos próprios dispositivos desse sistema. Tal como o sistema econômico propaga-se por meio dessa estratégia onívora e eficiente.

Na cultura midiática contemporânea, vivemos uma experiência predominantemente audiovisual do mundo. Nesse contexto, o cinema representa um campo emblemático para a reflexão sobre os modos como a vida nos é apresentada por programas que são produzidos e distribuídos em grande parte por dispositivos audiovisuais. A questão se coloca não apenas na esfera dos filmes, mas na diversidade de campos e produtos derivados e relacionados ao universo das imagens técnicas, como o vídeo, a televisão, os *games*, a *web*, a fotografia digital, a moda, os dispositivos móveis de comunicação, transmissão e projeção, além ainda das mídias impressas, que vêm sustentando seu papel, ainda que esse papel já esteja migrando para o universo digital, como é o caso do *tablet*.

¹ TARKOVSKY, 1990, p.18.

Os dispositivos da cultura midiática passaram a oferecer novas formas de experiência do mundo, novos modos de leitura e escrita, criando estratégias discursivas inovadoras pelo menos na forma. Sua eficiência em determinar a realidade está na condição de que, ao não evidenciarem as marcas enunciativas de seus agentes, ocultando sua presença, os aparelhos deixam de servir como mediadores entre o homem e o mundo, e passam a ser cada vez mais utilizados por uma lógica de mercado que visa expandir e manter uma sociedade de controle na qual os indivíduos são meros consumidores, e vivem um certo consenso amparado num senso comum de estabilidade econômica. Por outro lado, o desenvolvimento tecnológico nos oferece possibilidades nunca antes imaginadas, facilitando o acesso ao conhecimento e maximizando canais de comunicação. O que buscaremos discutir e construir aqui, a partir da obra cinematográfica do diretor italiano Federico Fellini, é uma perspectiva que transcenda a dualidade que sustenta visões polarizadas dessas questões, reconhecendo a impossibilidade de não estarmos sujeitos a alguma forma de programa, mas ao mesmo tempo deixando evidente que o auto-condicionamento é uma forma passiva de acatá-los como funcionários. O propósito mais urgente do nosso trabalho é enfatizar que os aparelhos estão abertos a possibilidades imprevisíveis de reprogramação. De modo que nossa liberdade depende da nossa capacidade de operá-los de forma crítica e produtiva, negando suas redundâncias.

Uma das principais justificativas sobre a escolha do cinema de Fellini como objeto de estudo nesta pesquisa é o fato de que seus filmes, bem como seu processo criativo e sua posição diante do sistema de produção que o financiava, são emblemáticos para pensarmos as possibilidades de uma antropofagia midiática. A poesia do cinema de Fellini se vale do próprios dispositivos da indústria cultural para contrabandear seus programas, celebrando o espetáculo como um campo de forças ambivalente, em vez de negá-lo em favor de um engajamento político, estético ou intelectual, como muitos dos seus contemporâneos do neo-realismo italiano e do cinema moderno fizeram.

A poesia cinematográfica de Fellini aposta no poder de atração do aparelho, trazendo para a superfície da tela tanto a potência de fotogenia da imagem, ou seja, a possibilidade que o olhar da câmera tem de nos mostrar os sentidos recônditos das coisas e do mundo, que a nossa existência prosaica retêm², tanto quanto também configura uma antropofagia selvagem, ao trazer para o primeiro plano do espetáculo, um realismo grotesco que borra a cosmética de uma moral negociada. Fellini celebra a

² Segundo Maciel, 2004, p.72.

farsa que regula todas as experiências promovidas pelos dispositivos. E busca nas forças telúricas do grotesco, garantir um território no qual os corpos não estejam cerceados pela bio-política.

Trajetórias

Nossa pesquisa, inicialmente motivada pela possibilidade de abordar seu objeto a partir de um corpus teórico que articulasse as teorias da lírica com as teorias do cinema, acabou passando por uma necessária reformulação, uma vez que as questões que foram sendo levantadas sobre a poesia do cinema de Fellini exigiam uma abordagem um pouco mais ampla, que viesse a contemplar o contexto das relações entre o desenvolvimento técnico-tecnológico, as práticas sociais e o universo mais amplo dos programas culturais, culminando assim numa reconfiguração do nosso quadro de referência. Em virtude disso, incorporamos conceitos oriundos das teorias da mídia, do espetáculo e do fluxo. Após analisarmos a obra do cineasta, percebemos que o trajeto histórico do seu processo de criação seria emblemático para compreendermos a dinâmica das transformações culturais cujo impacto temos sentido nos dias de hoje.

Assim, um primeiro momento foi dedicado para a análise da filmografia do cineasta, à luz de categorias mais gerais que servissem como base para identificarmos seus principais caracteres, suas matrizes temáticas, suas estratégias narrativas e discursivas, sua iconografia, seus estilemas. Nessa fase, produzimos alguns artigos que não incorporam diretamente este texto, mas que forma extremamente úteis para delinear melhor nossos recortes. Juntamente com o processo de análises, levantamos o estado geral da questão acerca dos principais estudos realizados sobre o cinema de Fellini. Nessa fase, desenvolvemos leituras e resenhas de uma extensa bibliografia sobre o cinema de Fellini, que consolidou um importante ponto de partida sobre o qual buscamos apoiar nossas questões e estabelecer diálogos. Conseqüentemente, definimos nosso eixo metodológico e a aporte teórico necessário para desenvolvermos a pesquisa.

Constatamos que a maior parte dos estudos que levantamos sobre o cinema de Fellini desenvolve-se por meio de abordagens historicistas, psicanalíticas e hermenêuticas, sendo poucos os que se atentam para a função política de sua poética, como é o caso da pesquisa de Luiz Renato Martins³. Entretanto, não identificamos nenhum trabalho que abordasse especificamente a poesia do cinema de Fellini,

³ MARTINS, 1993.

sobretudo no eixo que buscamos tratá-la. Após analisar o percurso de desenvolvimento de sua obra, identificamos que o traço mais característico da poesia de Fellini é o *fluxo do movimento*, princípio que pode ser entendido aqui como uma metáfora do trânsito constante que o cineasta promove entre elementos e processos contraditórios visando destituir todas as formas de visão dualista do mundo. A poesia do cinema de Fellini é um campo de forças que sempre evidencia o caos. Nela orbitam o sagrado e o profano, o feio e o bonito, o erudito e o popular, a tradição e as rupturas, a magia e a história, os regimes de classe, de poder, estéticos, anárquicos, filosóficos, novas mídias e sítios arqueológicos. Não estamos falando de um artista preocupado com discursos ideológicos, mas de alguém engajado tão somente com o aspecto relativo de todo discurso e com o potencial criativo da vida. Fellini leva a cabo o verso de Fernando Pessoa: “ Tudo vale a pena se a alma não é pequena” .

Este texto portanto fez opção pelo caráter de ensaio não para se furtar ao trabalho de indexar o pensamento do leitor ao tratamento vertical de um único aspecto da poesia do cinema de Fellini, mas exatamente porque esse aspecto síntese revelou para nós a natureza multideterminada de sua potência, como uma potência do movimento, potência do fluxo. Por isso, nossos argumentos se abrem para diferentes entradas, mas que no entanto têm um ponto comum de convergência: são linhas as linhas que constituem o campo de forças que é o cinema de Fellini. Fazendo uma alusão a uma das obras de Flusser, definimos a poesia do cinema de Fellini como um *elogio da superficialidade*, porque sua potência poética vem mesmo da superfície: superfície da imagem, com seu poder de atração; superfície dos territórios onde perambulam e festejam as caricaturas de Fellini.

No sentido de traçar as linhas de força da sua poética, apresentamos inicialmente um capítulo intitulado *Re-ver Fellini*, no qual buscamos contextualizar nosso objeto de estudo. Feito isso, traçamos um percurso constituído de três movimentos, cada um enfatizando e discorrendo sobre a configuração das principais linhas de força da poesia de Fellini. O *I Movimento: Dissonância e Intermidialidade* aponta afinidades entre a poesia cinematográfica felliniana e a caracterização da lírica moderna, evidenciando que o princípio de *dissonância* presente em ambas opera no cinema de Fellini por meio de um processo criativo que se vale da materialidade de todos os meios possíveis no intuito de potencializar o espetáculo. Eis o primeiro paradoxo da poesia de Fellini: espetacularizar o que parece ser hermético. Não estamos diante de um cinema cujos filmes são a mera realização de um roteiro, um cinema ancorado na função teleológica da narrativa clássica, um cinema preso às verdades do cinema. No cinema de Fellini

pulsam todas as artes, ao ponto que podemos dizer que para ele o cinema concretizava o ideal da *gesamtkunstwerk*, a obra de arte total. Em virtude disso, justifica-se a função poética da intermedialidade. O principal aporte teórico desse capítulo é o pensamento de Vilem Flusser. O *II Movimento: Espetáculo e Fluxo* aborda a função do espetáculo na poesia de Fellini, destacando seu trânsito entre mímese e performance, e tratando do fluxo de agenciamentos territoriais que produz o movimento na sua poesia. A principal referência dessa abordagem é o conceito de *ritornelo* desenvolvido por Deleuze e Guattari. No *III Movimento: Magia e Carnavalização* buscamos desenvolver a terceira matriz do movimento no cinema de Fellini: a *carnavalização do mundo*, conceito que discutimos à luz dos estudos de Mikhail Bakhtin. Tratamos nesse capítulo do realismo grotesco de Fellini e do movimento do baixo material e corporal, como estratégias de consolidar o cômico popular no sistema de imagens do cineasta. Para finalizar, saímos de cena com o jogo de palavras *Asa Nisi Masa*, presente em uma sequência do filme *Oito e Meio*. Em Fellini tudo é jogo, brincadeira. Quando parece que vai terminar, está apenas começando. Estamos na dimensão do eterno retorno. Mas não se trata de reler ou reviver o passado na busca de corrigir ou evitar erros. O eterno retorno da poesia de Fellini cria sempre uma nova origem. É preciso continuar o jogo.

*re*ver Fellini

Federico Fellini é um artista cuja personalidade é dificilmente separada de sua obra. *Re*ver Fellini implica, antes de mais nada, perceber como o cinema de Fellini transcende seus filmes.

Ao longo de sua carreira como diretor de cinema, o cineasta investiu tanto na própria imagem que chegou ao ponto de migrar para o interior de seu universo ficcional. De modo que Fellini não é um homem, tampouco um personagem de si mesmo, mas uma imagem. A imagem-Fellini está de certa forma incorporada em toda obra de Fellini, desde a esfera simbólica pelo viés da representação de seus personagens, até a esfera icônica, quando o cineasta adentra o terreno da metaficção, passando para a frente da câmera. Não é possível falar da poesia de Fellini sem levar em conta a imagem-Fellini, que diga-se de passagem não representa uma questão autoral. Discutir a imagem-Fellini como a presença do autor em sua obra, à feição do paradigma romântico do subjetivismo é um equívoco.

A imagem-Fellini não tem função auto-biográfica como muitos críticos costumam caracterizá-la, inclusive algumas vezes com a adesão do próprio Fellini, o farsante. A imagem-Fellini tem o único propósito de desfazer a dualidade entre ficção e realidade, propósito inerente ao cinema de Fellini. O cineasta foi gradualmente fixando-se como imagem na sua própria obra, que penetrou sua imagem no campo fílmico para fazer com que seu cinema transcendesse as bordas da tela, superando as fronteiras do filme. O engraçado é que isso pode tanto parecer uma estratégia de marketing, quanto simplesmente representar o fato de como o cineasta conjuga a arte e a vida. De qualquer forma, é uma jogada de mestre, porque uma explicação não anula a outra, apenas reforçam juntas a força ambivalente presente em todas as ações do artista.

Fora da tela, Fellini continuava seu jogo farsesco com os meios de comunicação de comunicação da grande mídia, dando depoimentos contraditórios sobre sua vida, seu trabalho, seus projetos, seus filmes. Ele nunca quis explicar nada. Via o mundo com o olhar sintético e satírico de um caricaturista, seu primeiro ofício no universo da imagem. Em seus filmes, Fellini produziu várias caricaturas de si mesmo, produzindo polêmicas entre aqueles que não percebiam que a verdadeira imagem-Fellini nunca passou de um simulacro. É importante destacar isso porque essa relação de Fellini com a imagem reflete o impulso inicial de toda sua poesia.

A questão da autoria no cinema de Fellini se tornou um tema recorrente principalmente por causa da política de autor que fundamentou a *nouvelle vague* francesa, e passou a ser considerada uma das molas propulsoras do cinema moderno. Entretanto, a aplicação dessas ideias no cinema de Fellini não é adequada. Os princípios de Fellini são absolutamente outros, divergentes e inclassificáveis pelas tradicionais categorias da História do Cinema, inclusive incomparáveis com seus companheiros de vanguarda. Aliás, o cinema moderno sofre um caso típico de generalização, posto que os filmes produzidos sobre essa sigla constituem, cada um deles, um capítulo a parte em toda a história do cinema. No plano oficial da história, o cinema de Fellini costuma ser abordado nas cinematografias nacionais, incorporando um grupo junto com outros cineastas italianos, como Antonioni, Pasolini, Rossellini, De Sicca e Visconti.

Federico Fellini nasceu em 1920, na pequena cidade de Rimini, situada na costa adriática, região da Romagna, no norte da Itália. Era de uma família pequeno-burguesa, de cultura provinciana, e ainda jovem partiu para Roma para estudar Direito. Entretanto, não foi esse seu destino. Gostava muito de desenhar, e era um ótimo caricaturista, vocação que viria a marcar fortemente seu cinema mais tarde. Em vez de seguir o projeto familiar, Fellini, que sempre fora seduzido pelos fumetti⁴, começou a trabalhar como cartunista em alguns periódicos da época que faziam sucesso junto ao público, num período em que a hegemonia da imprensa ainda não sofria a concorrência da televisão. Posteriormente, partiu para a carreira de roteirista de *gags* para o rádio. Foi no rádio que conheceu Giullietta Masina, atriz que veio a se tornar sua esposa, e que brilhou como a estrela de alguns de seus mais famosos filmes, encarnando, dentre outras personagens, as inesquecíveis Gelsomina (em *A estrada da vida*, 1954) e a prostituta Cabiria (em *Noites de Cabiria*, 1957). Foi atuando no meio jornalístico e no entretenimento midiático, no rádio e na imprensa, que Fellini acabou chegando ao complexo de estúdios cinematográficos da Cinecittà, a Hollywood italiana, inaugurada

⁴ Nome pelo qual são conhecidos na Itália as HQs, histórias em quadrinhos.

durante a ditadura fascista de Mussolini, com o propósito de produzir programas de propaganda do regime. Com o fim da guerra, a Cinecittà se tornou um dos mais importantes polos de produção cinematográfica da Europa. Fellini, que teria ido ao local como repórter realizar uma entrevista, sentiu ali o arrebatamento de ter encontrado seu obscuro objeto de desejo: fazer cinema.

Durante a guerra, Fellini havia ficado conhecido por manter uma loja, a *Funny Faces*, onde desenhava e vendia caricaturas principalmente para os soldados americanos que as enviavam para suas famílias como *souvenir*. Em virtude do sucesso do negócio e do seu notório talento de contar boas histórias, foi logo descoberto e convidado para participar da elaboração do roteiro de um filme. O filme era *Roma: Cidade Aberta* (1945), obra seminal de Roberto Rossellini, que viria a se tornar um clássico do cinema mundial e o grande marco do neo-realismo italiano. A partir desse filme, o movimento cinematográfico neo-realista da Itália tornou-se a grande atração e inovação do cinema em todo o mundo, objeto de interesse dos teóricos e críticos especializados, influência para realizadores de diversos países, sucesso de público. Nessa sucessão de felizes encontros, tendo participado ainda do roteiro de *Paisá* (1946), outro importante filme do neo-realismo italiano, também dirigido por Rossellini, Fellini estreou na direção de seu primeiro filme, *Mulheres e Luzes* (1950), com a co-direção do já então prestigiado diretor Alberto Latuada.

Daí em diante, o jovem de Rimini inicia uma produção cinematográfica que irá se estender por quarenta anos, totalizando a realização de vinte e cinco filmes, entre 1950 a 1990⁵, tornando-se um dos grandes mestres da sétima arte e um dos mais importantes cineastas da história do cinema mundial. Rapidamente, Fellini passou a ser referência para artistas do cinema e de outras áreas, tendo seu estilo reconhecido a ponto de cunhar o adjetivo *felliniano*, palavra que passou a ser usada nos mais diferentes campos para designar características próprias do universo criado em seus filmes: excesso, estranhamento, grotesco etc. Fellini atingiu uma enorme fama e acumulou inúmeros dos mais importantes prêmios do mundo.

Sobre o cinema de Fellini, fizemos o estudo de um número considerável de publicações, principalmente de língua inglesa, a maioria editada entre as décadas de 1960 e 1990. Estudos consistentes e específicos sobre a obra de Fellini ainda não são muitos. Existe uma série de artigos acadêmicos sobre temas e períodos específicos da obra do diretor, mas a demanda que buscamos atender na nossa pesquisa talvez tenha

⁵ A filmografia completa de Fellini encontra-se anexa. Foram utilizados os títulos dos filmes em português, de acordo com as distribuidoras do Brasil, salvo aqueles que não foram lançados aqui, que se encontram com o título na língua original.

ressonância somente em obras que foram lançadas muito recentemente na França, e que não tivemos acesso até o momento. No segundo semestre de 2010, a Cinemateca Francesa organizou um grande evento sobre a obra de Fellini, comemorando os cinquentenário do filme *A doce vida*, com mostras, exposições e lançamentos de livros. No Brasil, as publicações sobre Fellini são bastante escassas. Além de uma quantidade relativamente pequena de artigos em língua portuguesa, contamos apenas com algumas entrevistas e alguns poucos roteiros de seus filmes. As obras mais significativas sobre o cinema de Fellini, publicadas no Brasil, são apenas três. O primeiro livro, intitulado *Fellini Visionário* (1994), trata de ensaios organizados por Carlos Augusto Calil, escritos por nomes expoentes do campo da teoria literária, como Roberto Schwartz, Gilda de Mello e Souza e o próprio Calil; do campo da estética temos Luiz Renato Martins; e expoente intelectuais como Francisco Luiz de Almeida Salles e Glauber Rocha. pelo nosso majestoso Glauber Rocha. Outro livro importante é *Conflito e interpretação em Fellini: construção da perspectiva do público* (1993), de Luiz Renato Martins, resultado de anos de pesquisa e cursos sobre Fellini, que ele realizou na Universidade de São Paulo. A terceira obra, um interessante relato escrito pelo próprio Fellini, é *Fazer um filme* (2004), traduzida por Monica Braga, publicada pela Editora Civilização Brasileira. Este livro, como os próprios filmes do diretor, tem em última instância o caráter de uma fábula reflexiva sobre o homem, a vida e a arte, tramada sem o usual discernimento entre realidade e ficção, traço típico de Fellini. Assume uma forma literária híbrida, com contornos de reflexões ensaísticas, que reverbera no trânsito entre entrevista, testemunho, confissão lírica e ficção narrativa à feição do *nouveau roman* francês.

Reler Fellini

Em *Federico Fellini: Variety Lights to La Dolce Vita* (1987), Frank Burke busca delinear os contornos do universo cinematográfico felliniano a partir dos filmes realizados na primeira década de produção do diretor. Para muitos estudiosos de Fellini, e não apenas para Burke, esses filmes marcam uma relação mais próxima com o neo-realismo italiano e representam o início do movimento a partir do qual Fellini conquistou a singularidade de seu estilo. Nessa perspectiva, Fellini teria inaugurado, após a realização de *Noites de Cabiria* (1957), uma nova fase de sua cinematografia. O próximo filme, *A doce vida* (1960), viria marcar seu estilo poético mais maduro. A partir de então, o diretor teria consolidado seus traços estilísticos inconfundíveis.

Os primeiros dez anos da produção cinematográfica de Fellini foram muito bem sucedidos, sendo que ele obteve sucesso na maioria dos filmes produzidos nesse período. Essa fase refletiria as condições necessárias para que o cineasta realizasse seu grande salto com *A doce vida* (1960), e posteriormente com *Oito e Meio* (1963), filmes que o introduziram definitivamente no panteão dos grandes mestres da história do cinema, e que marcam o ápice de sua carreira.

No livro de Burke (1987) parece haver a tentativa de rastrear e demonstrar algo que seria um processo evolutivo da poética felliniana na transição da década de 1950 para a década de 1960. O livro é composto de pequenos ensaios que destacam os temas e tratamentos que o diretor realiza nos filmes desse período, através de breves análises filmicas. Em estudo posterior, publicado com o título de *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern* (1996), Burke vai adiante numa análise mais profunda dos filmes realizados entre as décadas de 1960 e 1990, completando assim uma visão mais ampla sobre a obra de Fellini. Entretanto, nessa segunda publicação, Burke estabelece recortes metodológicos centrados numa abordagem concentrada no método tradicional que conjuga historicismo e análises hermenêuticas. O tema da individuação perpassa quase toda a obra, mas carece de aprofundamento e referências teóricas. Burke parece fazer uma síntese de estudos anteriores, arejando-os com temas mais atuais para época da publicação, chegando a abordar aspectos políticos e de *gender*, de maneira apenas indicativa. O que nos pareceu pouco produtivo é o modo como o autor segmenta seus temas atribuindo-os a filmes específicos, dando a impressão de que as criações de Fellini seriam motivadas pela ordem determinante desses temas.

Em *The Cinema of Federico Fellini* (1992) e *The Films of Federico Fellini* (2002), Peter Bondanella traça um panorama abrangente da obra do cineasta, repleto de informações biográficas e apontamentos estilísticos, partindo desde a origem da atuação de Fellini na carreira jornalística e do seu viés cômico como cartunista, passando pela experiência que o diretor teve com o movimento neo-realista italiano, principalmente como roteirista, até chegar no percurso de sua carreira de diretor. Bondanella enfatiza a função poética do cinema felliniano, sublinhando uma primeira fase em que Fellini se dedica à construção de personagens e formas narrativas, nos filmes compreendidos na década de 1950 (à feição das observações de Frank Burke), para em seguida se dedicar à exploração de seu universo onírico e meta-reflexivo, pontuando alguns aspectos eminentemente evidentes na obra do diretor, no que diz respeito à crítica política mais explícita - sobretudo ao regime fascista implantado na Itália -, e questões referentes a temas relacionados à literatura, sexualidade e gênero. Todavia, prevalece na abordagem

de Bondanella a busca de apresentar uma interpretação do que os filmes articulam enquanto texto. Seu trabalho é interessante e relevante na medida que se busca delinear as matrizes temáticas do diretor. No entanto, apesar de que este como outros autores estudados na pesquisa identifiquem a proeminência do movimento que a obra de Fellini engendra, não há uma preocupação em refletir sobre como se dá o processo desse movimento no sentido de uma dinâmica inerente ao ato criativo, que não apenas busca dar forma a conteúdos, mas celebra o próprio movimento como uma ética da vida. Fellini não é tão retórico quanto esses estudos pretendem demonstrar, as imagens de seu cinema são muito mais musicais que verbais. No entanto, nenhum deles fala de ritmo.

Nas obras *Federico Fellini: The Search for a New Mythology* (KETCHAM, 1976) e *The Cinema of Federico Fellini* (ROSENTHAL, 1976) há um ênfase maior nos aspectos simbólicos presentes nos filmes realizados no período que elas abordam. Enquanto Stuart Rosenthal apresenta uma leitura norteadada por análises fílmicas que destacam temas que são cruciais para Burke e Bondanella, como a magia do espetáculo felliniano, construída a partir de referências autobiográficas e a apresentação de personagens marcantes, sobre os quais se discute o jogo de identidades, Charles Ketcham segue por uma vertente mais metafísica, não menos interessante, talvez motivado por sua condição de teólogo. O estudo de Ketcham é breve, mas sublinha questões bastante pertinentes para o caminho que nosso trabalho busca desenvolver. Demonstrando ter uma grande bagagem cultural, o teólogo cita de T.S. Eliot ao *Eclesiastes*, enfatizando a força espontânea e irracional que envolve o processo criativo de Fellini, na qual cada um encontra na obra do cineasta os sentidos que comportam sua inteligência e sua sensibilidade. Tal assertiva parece mais adequada para lidar com o cinema de Fellini por não ter a pretensão de chegar a uma síntese de suas contradições.

Na busca de desenvolver sua concepção metafísica, na qual a verdade do cinema teria um sentido religioso, discutindo a vocação do artista e sua ligação íntima com uma realidade aberta para o futuro, não dogmática, Ketcham se aproxima muito de concepções manifestadas pelo próprio Fellini acerca de suas convicções sobre a arte. Em seu livro, o autor explora o existencialismo de Fellini apontando seu realismo como um mistério ontológico, anti-idealista, no qual não há uma separação radical entre realidade e linguagem. Ketcham observa muito prematuramente que o cinema de Fellini escapa da representação de uma lógica fatalista da esfera social, típica do neo-realismo italiano tradicional, substituindo a estase pelo movimento, de modo que seus filmes são como eventos. Nesse sentido, a poética de Fellini teria um projeto ético, tese com a qual nosso trabalho se afina. Indo além da reflexão filosófica de Ketcham, buscamos

observar como isso se aplica na campo de imanência da realidade em que Fellini atuou, enfatizando que suas produções mobilizavam os dispositivos do espetáculo próprios de uma indústria cultural cujos fins tendem a uma lógica contrária à ética de sua poética.

Outra publicação interessante sobre o cinema de Fellini, organizada por Charles Affron, é *8 1/2* (1987), publicado pela série da *Rutgers Films in Print*. Além do roteiro completo do filme *Oito e Meio* (1963), o livro traz ainda algumas entrevistas e artigos, dentre eles o conhecido texto *Mirror Construction in Fellini's 8 1/2*, de Christian Metz. Apesar de pertinente, o pequeno artigo de Metz se restringe a destacar a estrutura de espelhamento presente no filme *Oito e Meio*, observando caracteres comuns já tratados por outros autores anteriores a ele. São bem mais interessantes os ensaios *O menino perdido e a indústria*, de Roberto Schwarz, e o instigante texto *Glauber Fellini*, de Glauber Rocha, amplos publicados em *Fellini Visionário* (1994), organizado por Carlos Augusto Calil.

Roberto Schwarz descarta, logo no início de seu ensaio sobre *Oito e Meio*, a leitura fundada no eixo psicológico, que é muito comum. Para ele, o alcance maior do sentido implícito no filme reside “na articulação de sua banalidade com a indústria que lhe dá potência”⁶. Nesse sentido, Schwarz adentra no domínio que buscamos discutir na nossa pesquisa, acerca de um processo criativo desenvolvido por meio dos dispositivos da indústria cultural, valendo-se de sua maior força que é o espetáculo, mas que não se resume ao mero entretenimento. O ensaio de Schwarz, no entanto, não chega a abordar esse ponto nevrálgico da poética felliniana, pois toma o viés de discutir apenas os modos distintos de leitura que contrapõem o filme de Fellini - aquele que vemos enquanto espectadores - ao filme de Guido, o cineasta protagonista do filme de Fellini, que está vivenciando um processo de produção de um filme que não chegará a ser feito. A intenção de diferenciar dialeticamente a imagem e as estratégias de representação dessas duas instâncias - a do autor-realizador e a do personagem-autor que nada realiza - é muito pertinente, no entanto representa para nossos propósitos apenas um ponto de partida que pode ser levado em consideração em relação à obra de Fellini, na medida em que se junta a outros fatores que possibilitam desdobrar o pano de fundo no qual não há mais relevância entre a objetividade de Fellini e a subjetividade de Guido, aspecto que o ensaio de Schwarz enfatiza.

Numa direção muito próxima do ensaio de Schwarz, o estudo de Luiz Renato Martins, o mais aprofundado e consistente teoricamente, única pesquisa acadêmica sobre Fellini publicada no Brasil, conduz a reflexão sobre a poética felliniana para a

⁶ SCHWARZ In CALIL, 1994, p.150.

esfera política, na perspectiva da estética da recepção. O livro de Martins toma basicamente o materialismo histórico de Benjamin e o pensamento sobre o teatro épico de Brecht, alinhavados à estética de recepção, na intenção de demonstrar que o cinema de Fellini não é pessoal, pois em vez de nostálgico e vivencial, é radicalmente analítico e político.

Martins constrói seu discurso sobre a obra de Fellini a partir de quatro ensaios, cujos temas são baseados e explorados na análise específica de quatro filmes selecionados: sobre *Roma*, ele discute a prática do espectador, sublinhando como a recepção em Fellini afasta-se do paradigma contemplativo, de origem kantiana, e passa a derivar de uma matriz utilitária, tomando aí o pensamento de Benjamin sobre a queda da aura da obra de arte; sobre *Amarcord*, é apresentada uma análise baseada nos temas da recordação e do diálogo, calcada fundamentalmente no papel da memória no processo criativo de Fellini; sobre *Ensaio de Orquestra*, Martins explora a questão da recepção no jogo de tensão entre a contemplação e o choque, tomando ainda conceitos de Benjamin; e finalmente, sobre *Cidade das Mulheres* são discutidos os temas da sexualidade e da crise do sujeito.

Para ele, os filmes de Fellini se distanciam dos propósitos do neo-realismo que buscava uma expressão popular carregada de autenticidade, e condenava o cinema de estúdio espetaculoso da era fascista. De modo que Fellini chega a examinar as transformações históricas de uma cultura totalitária, na passagem de um contexto agrário e provinciano para uma sociedade urbana e industrial, pela própria via do espetáculo. Ele destaca o viés satírico de Fellini como crítica ao processo cinematográfico, enfatizando que o diretor configura essa crítica a partir do processo cênico e legitima a produção em estúdio como novo campo de imanência. Em seu livro, Martins observa aspectos muito relevantes, e expõe uma reflexão interessante sobre a função política da obra do cineasta, no entanto ele desconsidera totalmente aquilo que talvez seja o traço mais marcante do cinema de Fellini: a poesia. Sem dúvida, a obra de Martins é um dos mais importantes estudos sobre o cinema de Fellini realizados no Brasil, contudo há inúmeros pontos polêmicos, com os quais não faltariam argumentos para rebatermos. Seu livro parece tender a uma visão marxista do cinema de Fellini.

Concluindo, Martins quer reduzir a força do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa a uma atitude de culto ao objeto cinematográfico, politicamente impotente e inferior ao cinema de Fellini, segundo ele. Na nossa concepção, essa perspectiva é equivocada e tendenciosa. Martins chega a afirmar que os neo-realistas seriam ingênuos demais, por buscarem um toque de verdade no momento do registro,

enquanto todos os cineastas da *nouvelle vague* operariam a favor de uma cinefilia esteta, cujo fim seria celebrar o amor aos filmes e exaltar os autores. Em oposição a tudo isso, ele apresenta Fellini, como quem parece ser o único cineasta lúcido do cinema moderno. Martins afirma que Fellini promoveu a inserção do espetáculo no contexto de uma dialética aberta (ou pública, como ele define), como atividade conflituosa de fatores heterogêneos, de modo a realçar o aspecto artificial e repetitivo do cinema, inerente ao seu processo industrial, conferindo assim um valor de troca às imagens. Nesse aspecto, ele nos parece bastante certo.

Sem dúvida, o cinema de Fellini realmente opera nessa dimensão política, mas ele não foi o único cineasta da época a fazer isso, como tampouco essa é a única forma de construir um viés crítico por meio da arte. Em alguns momentos, o discurso de Martins assume tendências reducionistas no que diz respeito a dar conta de uma obra tão complexa e ambivalente como a de Fellini. Apesar de pensar acerca do papel do artista em relação ao sistema de produção industrial, em nenhum momento Martins traz para a discussão por exemplo a questão das mídias, ou melhor, o papel das mídias em relação à produção poética desse artista.

O cinema moderno representa um marco fundamental na história do cinema, e de um modo geral suas urgências estavam de maneiras distintas ligadas a um projeto político. Grande parte dessas urgências são contemporâneas, como o enfrentamento da hegemonia da indústria cinematográfica americana, a necessidade de novos processos alternativos de produção, a realização de filmes a partir de poéticas experimentais contra a fixação de paradigmas da linguagem cinematográfica, e sobretudo no que diz respeito a destituir regimes de visibilidade, intervindo em padrões de percepção que fixam os sentidos. O cinema moderno, do qual Fellini é um expoente, colocou em crise um regime de condutas e práticas, no sentido de promover uma transformação nos modos do sentir e do fazer. Os filmes de Fellini vêm nessa vertente contribuir com esse projeto, que não era um único projeto homogêneo e coletivo, mas se delineou em diferentes lugares com diferentes matizes, com o fim comum de fazer do cinema uma arte cuja força fosse motivada pela inventividade e pela liberdade.

O ensaio de Glauber Rocha sobre Fellini é um caso à parte. Talvez pelo espírito do cineasta brasileiro ser igualmente antropofágico ao de Fellini, Glauber construiu um tecido de pólen com alto poder de síntese. Não por acaso, o texto tem o título *Glauber Fellini*, assumindo depravadamente sua natureza onívora. O texto de Glauber não é um ensaio, mas uma dinamite. De modo que não é o tipo de texto sobre o qual se possa apresentar comentários gerais. Para quem conhece bem o cinema de Fellini, o texto de

Glauber deve ser colocado sempre como última leitura ou releitura possível, como uma mola propulsora de tensões para um novo ataque à obra do cineasta italiano. É mais que uma crítica, é uma verdade, com todos os excessos e contradições inerentes a Fellini. *Glauber Fellini* é um campo de forças explosivo. Glauber, que já havia menosprezado e difamado o que ele chamou outrora de o “cinema espetaculoso” de Fellini, reconhece paradoxalmente a genialidade de Fellini, definindo-o como “um caso anormal de vulcanização estética incomparável”⁷. Produzindo uma rajada esquizofrênica de referências intertextuais de diversos campos, o cineasta brasileiro dispara sua metralhadora contra Fellini, não com o propósito de destruí-lo, mas na intenção de demonstrar a resistência de sua força, a força de um gigante que, segundo ele, foi capaz de furar o bloqueio culturalista. Explicitamente em consonância com a notória afirmação de Marshall McLuhan - “the medium is the message”- , Glauber afirma que Fellini não é um militante cinematográfico, tampouco um manifestante político engajado, “é Artista e seu meio é a mensagem cinematográfica”⁸. Para Glauber, nenhum outro cineasta viajou tão longe, a obra felliniana seria uma fenomenologia da decadência, que “dialeticamente produz jóias ao lado de vezes”⁹.

Um número igualmente significativo de artigos sobre o cinema de Fellini também incorporou nossa revisão da literatura sobre o cinema do diretor, e encontra-se devidamente registrado nas referências bibliográficas relacionadas no final deste texto.

⁷ ROCHA, Glauber In CALIL, 1994, p.299.

⁸ Id., p.306.

⁹ Id. Ibid.

dissonância e intermedialidade

A realidade das transformações que vivenciamos no contexto contemporâneo, principalmente em relação ao papel de dispositivos tecnológicos na formação de novos modos de expressão, comunicação, percepção e produção de sentido, tem nos levado ao desafio de buscar novos conhecimentos à altura da complexidade dos fenômenos que assistimos e do poder de intervenção desses fenômenos no âmbito geral da vida.

No intuito de pensar o cinema de Fellini como uma prática artística em sincronia com o movimento dessas transformações e do corrente fenômeno de rupturas epistemológicas, buscamos uma reflexão adequada em função de um pensamento da imagem. Nesse sentido, abordamos o cinema como *dispositivo*, conceito que tomamos da leitura que o filósofo Giorgio Agamben¹⁰ faz da obra de Michel Foucault, e associamos ao conceito de *aparelho*, definido por Vilem Flusser em sua filosofia da fotografia, ou como mais comumente é conhecida no Brasil, sua *filosofia da caixa preta*. A apresentação preliminar desses conceitos é necessária para que entremos na discussão da relação entre poesia e mídia no cinema de Fellini.

Um dispositivo é uma rede de elementos heterogêneos, de natureza material e imaterial, que se reúnem em função de uma estratégia comum, frente à urgência de conseguir determinado efeito. Podem se constituir de textos, imagens, instituições, discursos, legislações, técnicas ou aparatos tecnológicos, operando como um conjunto de protocolos capazes de congregiar realidades. A questão dos dispositivos desloca a atenção para o sistema e o conjunto de relações determinante de suas operações. Os dispositivos são campos de força que estão sempre inscritos em um jogo de poder, e operam sobretudo como equipamentos coletivos de subjetivação. Eles atuam nas

¹⁰ AGAMBEN, 2006.

diversas esferas da vida, operando diretamente no pensamento humano, pois o pensamento funciona primordialmente a partir de imagens, cujas diversas instâncias de natureza perceptiva, figurativa ou enunciativa determinam nosso modo de ser e compreender a realidade. O conceito de dispositivo torna-se relevante para pensarmos como na medida em que os avanços tecnológicos passaram a servir a um regime ideológico econômico, a vida e as relações humanas passaram a ser mediadas por dispositivos que se tornaram determinantes no âmbito mais amplo da cultura.

Flusser acatou essa mesma questão sob um ponto de vista no qual o dispositivo é visto através da metáfora do *aparelho*, expondo assim uma consciência crítica abrangente sobre o que ele definiu como *universo das imagens técnicas*. Flusser concebe o aparelho como brinquedo que simula um tipo de pensamento. Chama-o de brinquedo, porque os aparelhos são para ele objetos de jogar, sendo que o jogo é uma atividade que tem fim em si mesma. Daí que os aparelhos não existem em função do trabalho, mas do jogo. Para Flusser, o trabalho deve ser concebido como uma atividade que produz e informa objetos, cuja função é transformar o mundo, retirar objetos da natureza e inseri-los na cultura, inserindo informação nesse objeto. Informar é produzir situações pouco prováveis e imprimi-las em objetos, sendo que uma informação é portanto uma situação pouco provável. Como os aparelhos não visam transformar o mundo, o seu propósito é modificar a vida dos homens. Flusser explica que com o advento dos aparelhos, “o interesse dos homens se transferiu do mundo objetivo para o mundo simbólico”¹¹, sendo que:

Os atos não mais se dirigem contra o mundo a fim de modificá-lo, mas sim contra a imagem, a fim de modificar e programar o receptor da imagem. Isto é o fim da história, porque a rigor nada mais acontece, porque tudo é doravante espetáculo eternamente repetível. A reta da história se transforma no círculo do eterno retorno. As imagens passam a ser as barragens que acumulam eventos a fim de recordá-los em obstáculos repetitivos, isto é, em programas. Não estamos mais mergulhados na correnteza histórica, mas sim nos quedamos sentados, solitários, face às imagens que nos mostram programas; tais programas estranhamente nos entusiasma, em vez de nos causar tédio insuportável.¹²

Ele sublinha que o que nos entusiasma nesse universo de imagens técnicas é que ele converte a história em espetáculo, o evento em programa. O programa é o jogo de combinação dos elementos claros e distintos que os aparelhos oferecem. As imagens técnicas são aquelas produzidas por aparelhos, e se diferem das imagens tradicionais

¹¹ FLUSSER, 2009, p. 74.

¹² FLUSSER, 2008, p.59.

porque estas teriam uma função de mediação que aquelas não têm. Flusser explica que imagens são superfícies significativas, nas quais as ideias se relacionam magicamente. Tanto no caso das imagens tradicionais quanto nas imagens técnicas há uma dimensão de magia, contudo de modos diferentes.

Flusser explica que a relação texto-imagem é fundamental para compreendermos a história do Ocidente, pois esta se caracteriza pela luta da escrita contra a imagem, ou seja, da consciência histórica contra a consciência mágica. Tal movimento se caracteriza pela abstração gradual das dimensões da realidade no nosso modo de representá-la e percebê-la, de maneira a deixar o homem cada vez mais distante do mundo. As imagens tradicionais, que refletem a pré-história, são a abstração de duas dimensões da realidade, sendo que a profundidade e o tempo desaparecem e ficam apenas a largura e o comprimento como superfície bidimensional. Com a escrita, ou seja, com o surgimento da história, a representação da realidade abstrai mais uma das dimensões da realidade, sendo que nossa relação com o mundo fica restrita à linha, que Flusser alegoricamente define como o resíduo das imagens rasgadas. Essa passagem representa a transição do pensamento mágico, imaginativo, para o pensamento conceitual, fundado nas relações lineares e causais. Com o advento técnico das imagens produzidas por aparelhos, não mais sendo produto das mãos do homem, chegamos ao grau zero de abstração das camadas da realidade, uma vez que as imagens técnicas materialmente são apenas projeções. Nesse contexto, as imagens se apresentam não mais como mediadoras entre o homem e o mundo, mas como o próprio mundo convertido em imagem. Flusser explica que universo das imagens técnicas elimina o pensamento conceitual e promove uma remagicização da vida. É o triunfo da imagem sobre a palavra, da imaginação sobre o conceito.

O tempo da imagem é mágico porque como as imagens se constituem como planos, e implicam em abstrações de camadas da realidade, seu significado imediato encontra-se na superfície, enquanto seu significado mais profundo, encontra-se na restituição das camadas de realidade que foram abstraídas. O movimento de deciframento da imagem se realiza pelo processo do olhar que vagueia pela superfície, estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem. Como o movimento do olhar é circular, existe a tendência de se retomarem elementos já vistos, de modo que o passado passa a ser presente, tempo do eterno retorno. Diferentemente do tempo linear, que estabelece relações causais entre os elementos - tempo da escrita, tempo da história -, o tempo circular que o olhar engendra na imagem é tempo de magia. Flusser afirma

que “o olhar diacroniza a sincronicidade imagética por ciclos. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis”¹³.

Decifrar imagens tradicionais implica em revelar a visão do produtor, ou seja, sua ideologia. Decifrar imagens técnicas implica em revelar o programa do qual ou contra o qual elas surgiram. Eis uma mudança radical de paradigma crítico da imagem. A tarefa da crítica de imagens técnicas é desocultar os programas por detrás das imagens. A luta entre os programas mostra a intenção produtora humana. Se não conseguirmos decifrar isso, essas imagens se tornam opacas e dão origem a uma idolatria. Tal é o regime que predomina nas programas culturais predominantes hoje. Flusser afirma que contemplar o universo das imagens técnicas visando quebrar seu círculo mágico seria emancipar a sociedade do absurdo de viver como *funcionária das imagens*. Funcionários são aqueles que permutam símbolos programados.

No entanto, não se trata de rasgar o véu da ilusão para descobrir o nada, mas dar as costas para o nada e tecer ainda mais o véu para torná-lo denso, ou seja, materializar as imagens daquilo que desejamos, em vez de desejar aquilo que as imagens produzidas pelos programas nos mostram. Esta seria a atitude de produtor de imagens, a única ação transformadora do sujeito diante dos programas. Esta é a estratégia poética de todo o cinema de Federico Fellini.

Ser produtor de imagens no entanto, não significa reproduzir as funções previsíveis dos programas, isso seria redundante. Imagens redundantes são aquelas que nada informam, o que já vimos várias vezes e que até poderíamos ver diretamente sem o auxílio dos aparelhos. Um verdadeiro produtor de imagens produz informação, ou seja, produz situações pouco prováveis e as imprime nos objetos. São imagens voltadas para a produção, ou seja, para inserção de novos objetos na cultura. Essas imagens nos mostram o que ainda não tínhamos visto, e que só podemos ver graças ao aparelho. Eis o gesto que exige uma ação criativa, portanto um gesto artístico. A única liberdade possível é jogar contra o aparelho¹⁴, reprogramando-o e subvertendo seu regime de previsibilidades. O que Flusser denomina *metaguerrilha* é o que opera o cinema de Fellini a partir dos aparelhos que o cineasta articula no interior da própria indústria cultural.

Flusser afirma que os aparelhos são programados para transformarem possibilidades invisíveis em probabilidades visíveis, ou seja, se oporem à tendência universal rumo à entropia. Aí entra o papel da arte engajada na entropia, no sentido de

¹³ FLUSSER, 2009, p. 08.

¹⁴ Id., p. 75.

agir a favor da crescimento entrópico da subjetividade dominante. Tanto maior o caos, maiores as possibilidades criativas. A ação artística deve se colocar como forma de aversão ao universo. Toda a produtividade da poesia cinematográfica de Fellini está voltada para esse princípio.

Por meio de um engenhoso jogo de palavras, que para Flusser não é apenas um divertimento mas a própria função do intelecto, o filósofo critica a diversão e defende a aversão ao universo. Flusser define universo como “a soma de todas as coisas vertidas em uma coisa só. São todas as coisas convertidas em um único verso”¹⁵. Aversão ao universo seria portanto a recusa de verter tudo em uma só coisa. Poderíamos crer que um dos modos de aversão ao universo seria a diversão, o que Flusser imediatamente prova ser uma falsa ideia, em virtude de que a diversão na cultura em que vivemos é uma forma inautêntica e decadente de aversão ao universo, porque universifica em vez de diversificar. Flusser demonstra como aquilo que os funcionários das imagens acham divertido não oferece alternativas autênticas contra a universalidade instrumental insuportável em que o mundo se encontra, mas apenas intensifica ainda mais a instrumentalização, deixando o homem ainda mais preso e subordinado à engrenagem universal, em vez lhe oferecer a possibilidade de transcendê-la. Os produtos de entretenimento da indústria cultural, os meios de comunicação de massa, o esporte, os jogos, as festas e eventos sociais organizados nos padrões estabelecidos pelos programas são formas de divertimento que contribuem “para o alastramento do tédio, do nojo e da angústia, sintomas da universalidade”¹⁶. Fellini satiriza essas formas de diversão, e contra elas ele nos exhibe a perversão do seu realismo grotesco. Segundo Flusser:

A alternativa é a diversificação autêntica, a quebra autêntica do universo em suas camadas de significado. É o abandono da tendência unificadora, mas não no sentido de especialização (esta, como a diversão é inautêntica), mas no sentido da humanidade face à riqueza da realidade. Outra alternativa é a inversão autêntica, a tentativa de criação de um universo diferente do tecnológico. Outra ainda, é a perversão, a tentativa revolucionária de utilizar o universo contra si mesmo. Estas três alternativas são atividades poéticas autênticas, criam novos “versos”. O divertimento não é criador, é estéril e idiotizante, é sintoma da decadência em progresso¹⁷.

Vejamos em que sentido podemos pensar o cinema de Fellini a partir das considerações e conceitos de Flusser que apresentamos aqui. A poética felliniana reflete

¹⁵ FLUSSER, 1967, p. 02.

¹⁶ Id., p. 05.

¹⁷ Id. Ibid.

uma consciência crítica acerca do papel que exerce frente aos dispositivos da indústria cultural. Fellini afirmava ironicamente que o cinema era para ele apenas um maravilhoso brinquedo, com o qual ele não tinha qualquer pretensão de passar nenhuma mensagem. Fellini sempre foi um ente engajado a favor da entropia, um produtor de caos. Dizia que a confusão era algo vital, “a única salvação contra a mumificação dogmática”¹⁸. Pode-se observar com clareza, que seu cinema é uma forma autêntica de aversão à instrumentalização do universo, no entanto ele consegue unir às três alternativas proposta por Flusser a diversão como forma de transcendência, porque ele busca nas raízes da cultura popular antiga a força do riso como manifestação de escárnio do homem diante dos regimes oficiais, revelando o lado patético e ridículo que a sociedade legítima como modo de vida, no sentido de uma realidade universalizante.

Desde seus primeiros filmes, Fellini explora o universo da impossibilidade na forma do espetáculo. A improvisação e o estranamento permeiam seus filmes, como princípios de deslocamento e revisão dos papéis sociais. Entramos com ele no universo do teatro de variedades, da performance, como caracteres de um cinema de atrações, uma forma de diversificação autêntica diante dos padrões filmicos universalizantes. A poética felliniana atua ainda como perversão autêntica do universo, uma vez que utiliza o aparelho contra si mesmo, intervindo em seus programas, contra a tendência de padrozinhar percepções a partir de imagens redundantes, visando efeitos programados a favor do regime de previsibilidades. No cinema de Fellini podemos confirmar a afirmação de Flusser de que “a história da cultura não é uma série de progressos, mas dança em torno do concreto”¹⁹. Fellini usa o aparelho do cinema como meio de contrabandear seu próprio produto (seus programas), inserindo nele elementos não previstos, que são aceitos pelo sistema por causa da sua grande repercussão pública. Não podemos ser ingênuos a ponto de não reconhecer que o sistema tem consciência da atitude subversiva do artista, e chega mesmo a se imunizar dessa subversão aproveitando-a para enriquecer seus programas. Tal fato certamente confirma que nenhum artista é capaz de desarticular todo o sistema da cultura, o que não anula o potencial político de sua intervenção nos programas.

Em Fellini observamos a contraste entre a intenção do artista e a do aparelho que possibilita sua criação, um bom combate no qual a expressão humana tem vez sobre a máquina, já que a ação do artista faz o aparelho revelar a função programadora de seus canais, exercendo um papel crítico. Quando Fellini diz que não quer transmitir nenhuma

¹⁸ FELLINI In *Fellini Raconta: un autoritratto ritrovato*. Vídeo documentário dirigido por Paquito Del Bosco, produzido pela RAI Trade.

¹⁹ FLUSSER, 2008, p. 18.

mensagem à humanidade com seus filmes, ele está sendo honesto, porque reconhece que no universo das imagens técnicas a ação produtiva não é aquela que quer pegar o significado do mundo para fazê-lo visível e passível de reflexão, mas num sentido contrário, a urgência é conferir significado ao que é aparentemente insignificante. Flusser lembra que “os aparelhos não são refletores, mas projetores. Não explicam o mundo como fazem as imagens tradicionais, mas ‘informam’ o mundo”²⁰. Se as imagens técnicas significam sempre imperativos a serem obedecidos, independentemente das intenções do produtor e do aparelhos, como afirma Vilem Flusser, então o cinema de Fellini é uma contra-ordem aos métodos de controle social.

Walter Benjamin, filósofo que tinha o procedimento de pensar e exercer a crítica por meio da imagem, já havia observado que “a forma da percepção da coletividade humana se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”²¹, e acreditava que a obra de arte emancipada, ou seja, aquela que não está a serviço das classes, pode produzir uma multidão igualmente emancipada. Benjamin via com otimismo o cinema, e reconhecia que seu caráter coletivo poderia torná-lo um valioso utensílio político. Como o poder só existe na ação, já que não é dado, mas exercido, a grande urgência revolucionária do nosso tempo é deixarmos a condição de funcionários da imagem, para nos tornarmos produtores, informadores, reprogramadores. A função mais importante que a crítica deveria exercer hoje é revisar e revelar os modos como a vida vem sendo apresentada nos programas da cultura. Não dependemos de Fellini, mas contamos com a força de artistas como ele.

As formas poéticas autênticas que o cinema de Fellini produz ao criar novos versos, ou seja, novas versões para a vida, representam um elogio da superficialidade, pois é através da superfície da imagem, nos sentidos imediatos de sua materialidade que o movimento poético de Fellini instala seu campo de forças imanente. É no jogo com as mídias, na articulação da diversificação no campo midiático por meio da intermedialidade é que Fellini instala a matriz de suas linhas de forças. E é pelo princípio da dissonância que essas linhas de força ganham movimento. O cartunista Fellini nos mostra que não há nada mais superficial e potencialmente sintético que uma caricatura. A poesia de Fellini é um desfile de caricaturas, cujo ritmo de repetição e alternância produz um movimento de animação.

²⁰ FLUSSER, 2008, p. 53.

²¹ BENJAMIN, 1994, p. 169.

Vejamos então o que significa o princípio poético da dissonância, que o cinema de Fellini evoca. Ao analisar as estruturas da lírica moderna no campo da teoria literária, Hugo Friedrich observa o caráter difícil, enigmático, obscuro, mas sobretudo surpreendente e de admirável produtividade dessa poesia. As categorias de negatividade presentes nos aspectos da lírica moderna é o que a tornam fascinante, na medida em que promovem o desconcerto e a desorientação de padrões e de posturas, possibilitando novas formas de percepção. Friedrich justifica o fato citando o crítico e poeta T. S. Eliot, para quem, “a poesia pode comunicar-se ainda antes de ser compreendida”²². O conceito de dissonância surge assim como princípio de composição poética cuja função é perturbar o repouso e o comodismo, desfazer a estagnação provocada pelo hábito, pela convenção. Friedrich explica que a “junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade”²³. A tensão dissonante seria, segundo ele, um dos objetivos comuns das artes modernas em geral. Em Fellini, é uma característica marcante no seu poder de comunicação.

O termo dissonância é oriundo do universo da música, e aqui tomamos a poética musical de Stravinsky para compreender melhor suas nuances. O compositor buscou esclarecer que nada havia de lógico além de uma mera tradição que convencionou sustentar a ideia de que a consonância seria uma garantia de repouso, enquanto a dissonância seria portadora de uma desordem que não traria qualquer prazer. Para ele, “nada nos constrange a buscar a satisfação sempre e somente no repouso”²⁴, sendo que a dissonância não seria apenas algo que sucede, prepara ou anuncia alguma coisa, posto que já há séculos ela teria acumulado exemplos que garantiriam sua indiscutível autonomia, sendo assim uma coisa em si, não subordinada. A referência a Stravinsky representa apenas a urgência de definir melhor o conceito na esfera da música, da qual Friedrich obviamente se vale. Contudo, reconheço que o conceito é muito mais abrangente, e merece futuros aprofundamentos. Por ora, nos vale a relação entre a lírica moderna e nosso objeto de estudo.

A dissonância na poesia do cinema de Fellini é sobretudo um meio de comunicação, um modo de desestabilizar os regimes de previsibilidade sem cair no hermetismo. O cineasta consegue esse feito porque estabelece um contraponto entre as forças instáveis de suas imagens com um ritmo musical estável, que atrai o público para seu universo carnavalesco. Assim ele consegue provocar uma atração pelo ininteligível,

²² FRIEDRICH, 1978, p.15.

²³ Id. Ibid.

²⁴ Id. Ibid.

sem a garantia de sensação de repouso, de contemplação passiva, de continuidade e completude, mas com a certeza de que uma festa dionisíaca suprirá esse vazio. Quer seja como criação auto-suficiente, que entrelaça tensões formais de forças absolutas, criando um campo de imanência próprio a partir do qual é possível se construírem múltiplas significações; quer seja na dramaticidade de singularidades estranhas e grotescas, que evitam a distensão do espírito ao não promover um estado anímico de recolhimento, de intimidade, de comunicação da expressão de um “eu” pessoal do artista; a poesia do cinema de Federico Fellini é eminentemente uma lírica dissonante, tal qual a lírica literária moderna. A música no cinema de Fellini não é dissonante, mas movimento das linhas de força de seu universo é.

Em Fellini, a poesia produz um movimento que passa pelo sentir e pelo observar, mas reside sobretudo na transformação, na participação do ritual. Seu cinema se aproxima muito de uma poética musical, na qual o campo sensório do corpo é que mobiliza o pensamento, e as ressonâncias nos conduzem a um fluxo de movimento, como na improvisação de uma dança sem coreografias.

À feição da lírica literária moderna, o que temos no cinema felliniano não é a expressão do autor, mas “uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade”²⁵, algo que produz um tipo específico de dramaticidade pautada no contato com a diferença, tensões que estão irremediavelmente inscritas no caos, e mesmo quando conseguem se estabelecer em uma determinada ordem provisória, são atravessadas e fragmentadas por um movimento ambivalente que desterritorializa as categorias de tempo e espaço, provocando uma interrupção, uma suspensão da dialética, um cesura.

Ao realizar um estudo profundo sobre o tema da história e narração na obra de Walter Benjamin, Jean-Marie Gagnebin²⁶ apresenta uma perspectiva intensamente pertinente para compreendermos certos paradoxos da modernidade, que de forma análoga pode-se perceber no cinema de Fellini. A autora destaca a importância da narração para a constituição do sujeito, sublinhando sua função de rememoração, já presente como tarefa do poeta no pensamento grego da Antiguidade, e posteriormente, tarefa do historiador. Ela chama a atenção para o fato de que:

Hoje ainda, literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para “resguardar alguma coisa da morte”(Gide) dentro da nossa frágil

²⁵ FRIEDRICH, 1978, p.17.

²⁶ GAGNEBIN, 2009.

existência humana. Se podemos assim ler as histórias que a humanidade se conta a si mesma como fluxo constitutivo da memória e, portanto, de sua identidade, nem por isso o próprio movimento da narração deixa de ser atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo refluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um “branco de memória”, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração²⁷.

Gagnebin evidencia no pensamento de Benjamin, o princípio produtivo do esquecimento, como produtividade da perda e da morte, seja na história ou na linguagem, assinalando que como o filósofo muitas vezes lamentava o fim da narração tradicional, ancorada na memória coletiva, seu pensamento acaba por revelar um paradoxo “entre o reconhecimento lúcido do fim das formas seculares de transmissão e comunicação, do fim da narração em particular, e a afirmação enfática da necessidade política e ética da rememoração, portanto da necessidade de uma outra escritura da história”²⁸. Na nossa concepção, esse seria o papel paradoxal da poesia na sociedade midiática. Mais do que engendrar os velhos mecanismos de fabulação para falsificar mitos camuflando a publicidade como diversão, como bem faz o cinema de Hollywood, matriz reprodutora de imagens e distribuidora de macroprogramas, a urgência de uma ação transformadora da realidade está em assumir o paradoxo como força ambivalente, e não como contradição. Fellini bem o faz assim.

Gagnebin ressalva que:

Esse paradoxo também nasce de uma exigência contraditória de memória, de reunião, de recolhimento, de salvação e, inversamente, de esquecimento, de dispersão, de despedaçamento, de destruição alegre. Paradoxo que está no coração de nossa linguagem, na sua dinâmica de retomada e de apagamento do real; paradoxo que orienta, igualmente, o que Benjamin sempre tentou pensar, sem dúvida de maneira muito discreta: a felicidade, este instante privilegiado no qual a vida e a morte podem se encontrar sem ódio, até sem angústia, no qual as palavras da história, bruscamente, se detém, com o risco de soçobrar, com o risco de renascer²⁹.

Eis o caminho para o qual se dirige o fluxo do movimento da poesia cinematográfica de Fellini, uma poética de imagens que expõe as fissuras, as fendas e as rasuras provocadas por esse paradoxo. Não há uma moral negociada em Fellini, não há o culto das ruínas da história. O filme *Roma* (1972) é o melhor exemplo disso. A *Roma* de Fellini não é um retrato dos símbolos enciclopédicos ou produto publicitário da

²⁷ GAGNEBIN, 2009, p. 03.

²⁸ Id., p. 06.

²⁹ Id. Ibid.

indústria do turismo. Fellini atualiza as imagens de Roma, como paradoxo desse duplo movimento de lembrar e esquecer, do qual fala Benjamin.

Na Roma de Fellini vemos a divisão de classes pela perspectiva do bordel, reconhecemos a estetização política³⁰ assistindo ao desfile eclesiástico que celebra a moda e o espetáculo como sublimação da transcendência negada pelas instituições (no caso a Igreja). O desfile mostra ainda a decadência do historicismo, representada pela velha aristocracia que se arrasta como fantasma, que mantém suas imagens empoeiradas em molduras douradas, penduradas na parede. A crítica de Fellini é contra uma elite que é também rebanho, espectadora de velhos programas que se apresentam agora sob novas vestes.

O filme tece ainda uma brilhante alegoria na sequência localizada nas obras de construção da rede de metrô na cidade de Roma. As imagens insinuam documentar um evento que representaria a síntese das contradições que alimentam o paradoxo benjaminiano entre memória e esquecimento. O evento se dá no momento em que a equipe de filmagem de Fellini desce pelos túneis subterrâneos do metrô e se depara com a descoberta de um sítio arqueológico. Durante a descida, engenheiros e técnicos vão explicando o processo de produção da obra, alegando que os tesouros selados nas profundezas da cidade impedem o progresso. Quando a máquina de perfurar revela a descoberta de uma possível residência oficial do antigo império romano, situada exatamente no trajeto onde o túnel do trem deveria passar, a obra pára. Há uma suspensão do movimento da história, devido ao impacto de duas realidades temporais que se deparam pelo movimento do acaso. Há dois aspectos extremamente pertinentes para observarmos aí.

O primeiro é que no contato entre a imobilidade de um passado soterrado pela poeira da história, tal qual a alegoria do *Angelus Novus* que Benjamin faz da pintura de Klee, e um presente ausente de seu próprio tempo, uma vez que o movimento do progresso o impele irremediavelmente para o futuro, movimento da lógica do progresso, assistimos a um evento revelatório, um momento que tem a força expressiva de uma epifania, uma mônada benjaminiana. Quando o oxigênio entra pelo orifício que liga a obra do metrô à câmara até então selada do sítio arqueológico, vemos as imagens dos afrescos que ilustram as paredes esmaecendo-se lentamente, e desaparecendo. Aquela arte do passado, as imagens tradicionais das quais nos fala Flusser, matriz de mitos e

³⁰ Benjamin afirmava na era da reprodutibilidade técnica, a função da arte seria agir como politização da estética, contra o movimento de estetização da política que passou a predominar. O filósofo nos conclamava para o que ele chamava de estética da guerra (em outros termos, poderíamos assimilar esse movimento como a metaguerrilha evocada por Flusser).

não de programas, signos de mediação entre o homem e o mundo, não resiste na atmosfera instrumentalizadas em que respiramos. Somente na dimensão da memória essas imagens poderiam subsistir, protegidas pelo apagamento do real na linguagem, como símbolos da história da cultura. Quando perdem essa virtualidade, e são atualizadas em seu aspecto material, no mundo dos objetos, as imagens empalidecem, perdem sua cor, deixam apenas o rastro de seus contornos, como vestígio de uma realidade irrecuperável.

O segundo aspecto relevante dessa sequência é o que diz respeito ao papel de representação e metaficção que as mídias assumem nessa cena. Temos ali duas dimensões paralelas de produção da imagem. A imagem dentro da imagem aparenta ser um evento, quando na verdade é uma cena dentro da cena. Como em *Roma*, Fellini aparece naturalmente falando do filme que estamos vendo, como se estivéssemos assistindo a um *making of* de um filme que na verdade já estamos a ver, uma terceira esfera de produção fica elidida pelo aparelho. Pela omissão dessa esfera e o desdobramento da outra em duas camadas, o filme causa a impressão de um exercício de metalinguagem, quando na verdade é mais que isso. O jogo de representações não visa usar a linguagem cinematográfica para refletir sobre si mesma, mas antes pôr em crise o papel da representação, evidenciando que a papel de mediação dos signos é suplantado pelo princípio do aparelho ser capaz de nos apresentar uma visão direta do mundo.

Nesta sequência de *Roma*, temos diversos programas inter-relacionando-se para compor a imagem como campo de forças. A produção técnica e a materialidade dos meios é o aspecto comum que caracteriza todos esses aparelhos: intermedialidade. O canteiro de obras com seus instrumentos de trabalhos estão relacionados diretamente com a equipe de produção que está registrando imagens que irão compor o filme que na verdade já estamos vendo. A relação técnica e material entre essas duas instâncias é análoga, a ponto de que os *travellings* da sequência são feitos com o carrinho que transporta os operários pelos trilhos do metrô. Enquanto a empresa perfura o solo para abrir um meio alternativo de transporte que compense o engarrafamento do trânsito na superfície, a equipe de produção cinematográfica dentro do filme elide a ação da verdadeira equipe que atua fora do campo fílmico, buscando criar um universo metaficcional que tornou-se nos nossos tempos uma via de acesso dos fluxos narrativos contra os embargos do discurso da história. Vale lembrar que o filme *Roma* não é uma narrativa teleológica, mas um conjunto de fragmentos. Fellini não celebra os monumentos, não reproduz as imagens previsíveis da cidade eterna, mas expõe uma

visão subjetiva, íntima e imprevisível, que confirma a consciência que o cineasta tinha sobre aquilo que Robert Musil quis dizer com a máxima: “Não há nada mais invisível que um monumento”.

O que vemos nessa sequência de Roma são imagens multideterminadas por linhas de força, uma articulação midiática que, em última análise, produz um discurso sobre o programa que ela coordena, fazendo valer a intenção humana de um gesto criativo sobre a égide da automação do aparelho. Fellini confirma que nada escapa aos programas no universo das imagens técnicas, mas podemos jogar com suas possibilidades imprevisíveis, tornado-as visíveis. Desse gesto de perversão da lógica universal instrumental, surge uma nova Roma, a Roma de Fellini, imagens que informam, como diria Flusser.

A Roma de Fellini é produto de uma nova origem, o que Benjamin define como um salto para fora da ordem cronológica niveladora pela qual a perspectiva histórica nos acostumou a compreender e explicar as coisas. Esse gesto de quebra do discurso historiográfico tradicional representa um momento de apreensão do tempo histórico em termos não de cronologia, mas de intensidade. Gagnebin explica que:

História e temporalidade não são, portanto, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto, colocado como acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição.³¹

Benjamin pensava nessa ideia como alternativa para corrigir o modelo mecanicista e determinista da causalidade histórica, um modelo do tempo homogêneo e vazio. O conceito de origem no pensamento de Benjamin não significa chegar ao ponto onde tudo começou (gênese), tampouco retomar o passado para restaurar o que foi destruído, corrompido, colocado em situação de conflito que busca solução. O filósofo fala da necessidade de reconhecermos as perdas e a fragilidade das ordens que foram destituídas. Para ele, o passado só pode voltar numa não identidade consigo mesmo, num processo de inacabamento constitutivo, como abertura para o devir.

É nesse movimento que identificamos uma das linhas de força do cinema de Fellini, cujos filmes, tomados no conjunto de sua obra, não reproduzem um movimento do discurso historiográfico tradicional, nem mesmo em relação à história do cinema ou aos seus tradicionais mecanismos narrativos de linguagem. Fellini é cesura, é rememoração que assume a perda, a finitude, é origem, poesia que origina, sem

³¹ GAGNEBIN, 2009, p. 11.

gramática, sem os encadeamentos da tradicional da prosa narrativa. No entanto, sua força poética não se ancora no passado, não se virtualiza na tradição, ela a reinaugura na atualização das mídias, no universo intermediário que marca seus filmes: o cinema, a moda, o teatro, o jornalismo, a televisão, a fotonovela, a história em quadrinhos, o circo; tudo isso transita no fluxo de linguagens que a poética felliniana engendra no seu campo de forças, no qual a arte é sempre a única saída, a instância que nos liberta dos regimes de poder.

Nesse mesmo sentido, opera o universo das mídias na cultura contemporânea. As mídias e seus programas são multideterminados, constituem aparelhos complexos que não funcionam na ordem das causalidades lineares, e provocam mudanças sistêmicas na vida, por meio de processos dinâmicos que produzem efeitos em conjunto. Siegfried Schmidt³² explica que hoje é necessário que as pesquisas que envolvem aspectos culturais, sociais, históricos e econômicos tenham uma abertura no sentido de passar de seus objetos isolados para a esfera da comunicação social, e desta para a esfera da comunicação midiática, pois as mídias são nossos atuais instrumentos de observação da sociedade.

Segundo Schmidt, cada sistema midiático - imprensa, televisão, rádio, literatura, teatro, cinema etc. - tem sua própria estratégia para resolução de problemas, e é essa estratégia que ele define como programa cultural. Ele afirma que:

Os produtos midiáticos são resultados de fatores complexos que operam conjuntamente, como: a utilização de instrumentos de comunicação (língua, imagem, som etc.); os dispositivos técnicos, ou seja, o que se usa para produzir e receber produtos midiáticos em determinados sistemas; o fato de que os progressos técnicos dependem de dinheiro e de institucionalização, pois as mídias são organizadas socialmente em instituições, tais como canais de televisão, provedores, editoras etc.

Desse modo, o objeto resultante dos produtos midiáticos não são objetos em si, mas resultado do programa cultural que o produziu. Schmidt exemplifica suas considerações demonstrando como uma notícia televisiva não é um objeto em si, mas o resultado do programa televisão, da valorização do gênero notícia e das expectativas dos espectadores sobre isso, além ainda da situação política, sempre implícita. Ele alerta para o fato de que:

³² Todas as considerações de Siegfried Schmidt citadas aqui têm como fonte o vídeo-entrevista produzido e realizado por Adalberto Müller, em 2008, na Universidade de Münster, Alemanha, em seu estágio de pós-doutoramento. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=211G3aUkfTA&feature=player_embedded>

As mídias são formas possíveis de toda comunicação, e da mesma forma, as necessidades comunicativas induzem à possibilidade de desenvolvimento de novas mídias. Há uma espécie de fractalização da esfera pública, e tudo isso é observado pelas mídias. Elas estão por perto de tudo o que acontece e se observam ao mesmo tempo. Isso nos leva a pensar que não precisamos mais de uma realidade, pois já temos muito o que fazer com as mídias. O que chamamos de realidade é na verdade o resultado de operações midiáticas.

O termo mídia, comumente usado no sentido de “meio” e de “suporte”, tem uma concepção mais ampla no campo de estudos midiáticos. No sentido de meio, mídia se refere aos meios de comunicação de massa; como suporte, significa os aparatos materiais que utilizamos para armazenar conteúdos. Entretanto, Müller ³³ esclarece que nem sempre a palavra mídia está ligada especificamente ao universo da comunicação. Segundo ele, “a teoria da mídia envolve objetos de observação muito diversos, como a relação entre a tradição oral e a escrita, o declínio da tradição oral em função do surgimento do livro na cultura ocidental, os processos cognitivos de construção da realidade etc.”. Sendo o universo midiático bastante amplo e constituído de mídias diversas, o estudo das inter-relações entre as mídias configura o campo da intermedialidade. O cinema de Fellini não realiza um estudo sobre o tema, mas põe na prática um movimento que demonstra os aspectos produtivos desse fenômeno.

Lembrando que Flusser afirmava que a nova magia das imagens técnicas não visa modificar o mundo, mas nossos conceitos em relação ao mundo, o que ele definia como feitiço abstrato por ser uma magia de segunda ordem. A magia do cinema de Fellini é primitiva, e transforma o homem, buscando libertá-lo da ordem de automação com que as imagens o programam numa sociedade de controle, de modo que o homem uma vez transformado, desperto, possa transformar sua própria realidade e retomar um contato direto com o mundo. Tal é o projeto felliniano de carnavalização do mundo, do qual falaremos mais adiante. Flusser destaca que se a magia pré-histórica ritualiza o mito, que não é elaborado no interior da transmissão, já que se trata de criação divina, a nova magia ritualiza outro tipo de modelo: os programas. A função mágica no universo das imagens técnicas é programar os receptores para um comportamento mágico programado, liberando-o da necessidade de pensar conceitualmente, substituindo a consciência histórica por uma consciência mágica de segunda ordem. Ele lembra que a abstração é regressão, e não progresso. A conscientização do absurdo da abstração que

³³ MÜLLER, 2008.

vivemos hoje caracteriza o modo como ele qualifica o estágio atual em que estamos: *endgame*³⁴, cenário da pós-história.

A poesia cinematográfica de Fellini é um ato de aversão a esse universo, um ato de subversão pela perversão, perverso porque põe o universo para trabalhar contra si mesmo. Para demonstrar isso, *Ginger e Fred* (1986) é um ótimo exemplo. O filme foi financiado e produzido pela RAI, uma das maiores redes de televisão da Itália, complexo do sistema de comunicação de massa. Foi exibido e premiado no circuito do cinema, do qual passou para a programação das redes de televisão de diversos países da Europa, e seu principal mote concentra-se em ridicularizar todo o sistema de comunicação que envolve os programas do dispositivo televisivo. O aparelho o paga para que ele produza imagens contra os próprios programas que alimentam o aparelho. Mais que uma paródia que vise uma diversão gratuita, isso é perversão, no sentido flusseriano.

³⁴ FLUSSER, 2008, p.19

espetáculo e fluxo

Os vinte e cinco filmes realizados dentre 1950 e 1990, que configuram a cinematografia de Federico Fellini, constituem uma obra emblemática no que diz respeito a um dos principais traços do contexto das artes na cultura contemporânea: o movimento da mimese para a performance. Ao observarmos com atenção os diferentes modos como o cineasta utiliza os dispositivos de linguagem no decorrer de sua produção cinematográfica, não é difícil perceber que Fellini engendra um movimento de alternância que se intensifica no sentido de passagem da ênfase no processo de representação para o processo de apresentação. Essa transição, no entanto, não é exatamente cronológica e progressiva, como se configurasse um processo evolutivo no estilo do diretor. Apesar de podermos constatar em períodos específicos o domínio de um domínio sobre o outro, o que ocorre nos filmes de Fellini é um movimento de alternâncias, cujas funções da linguagem se constituem como variáveis multideterminadas, em dois aspectos: pelas forças de alternância entre a celebração e suspensão do espetáculo e pela abertura do programa para as possibilidades imprevisíveis do devir, o que podemos chamar de improvisação.

Nos estudos contemporâneos da cultura, o movimento da mimese para a performance é marcado por alguns autores como característico de uma *virada culturalista* ou *virada imagética*, traço da nossa atual prática transdisciplinar que reconhece a realidade como um complexo multideterminado, no qual as epistemes precisam se reconfigurar para darem conta das paisagens que agora determinam a cultura em que vivemos, fazendo surgir assim novos campos e objetos de estudos, como os estudos de gênero, pós-coloniais, estudos da performance, estudos da mídia, do testemunho, do Holocausto. Ao analisar essas mudanças, Seligmann-Silva observa que a pulverização do saberes trazem consigo também “novos discursos, como a teorias da sociedade midiática pós-escrita alfabética, que está se gestando em meio à onipresença

de imagens que voltam a determinar nossas paisagens culturais depois de séculos de domínio da escrita alfabética”³⁵. Nesse contexto, o cinema é um campo vasto de conhecimento a ser explorado, pois seu advento representa uma das molas propulsoras dessa mudança de paradigmas. Torna-se extremamente pertinente rever as relações entre palavra e imagem. Hoje é importante observar não mais apenas os sentidos, mas também os mecanismos que permitem a produção dos sentidos, atentando para o modo como as especificidades dos dispositivos alteram as formas e os modos de percepção. O modelo mimético da representação que por um longo período teve sua hegemonia no primado da palavra, sobretudo na forma de texto escrito, entra em crise num contexto povoado por dispositivos audiovisuais, que passa a enfatizar as artes como eventos. Surge assim a importância de pensarmos hoje o papel da performance no universo da artes e da cultura.

Podemos entender a performance como algo que está ligado à expressão que não se conduz unicamente pela representação, mas busca uma aproximação maior com a vida. Tradicionalmente, a performance é antes de tudo uma expressão cênica, que se configura como linguagem híbrida, estendendo seus domínios na fronteira entre as Artes Visuais e as Artes Cênicas. Constitui-se em função de um espaço-tempo em que algo acontece, sinaliza um evento, um processo de experiências em andamento.

Com o propósito de promover uma discussão topológica e sónica acerca da performance enquanto linguagem, Renato Cohen³⁶ se vale da concepção de *encenação* definida por Jacob Guinsburg como expressão que se caracteriza pela tríade básica *atuante-texto-público*, explicando suas distinções na performance. Em relação ao atuante, na performance ele não precisa ser necessariamente um ser humano, ou seja, um ator, esse papel pode ser exercido por qualquer outro elemento animado, inanimado ou até mesmo por uma forma abstrata. Na performance, o conceito de texto também é outro, deve ser entendido no sentido semiológico, numa dimensão mais ampla do que a concepção linguística. O texto na performance envolve signos verbais e não verbais, podendo articular símbolos, ícones e até mesmo índices. O público, terceiro e último elemento da tríade, pode exercer tanto o papel de expectador, estando ligado à recepção estética da apresentação, ou, de outra forma, participar efetivamente da realização quando esta assume o caráter de ritual. A performance como linguagem é sobretudo um campo ambivalente, que aglutina ao mesmo tempo que provoca rupturas, corrompendo e estendendo fronteiras, destituindo padrões, convenções e formas.

³⁵ SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 39.

³⁶ COHEN, 2007.

Cohen chama atenção para dois importantes aspectos da performance: a natureza anárquica de sua expressão, cujo propósito é ultrapassar os limites categóricos das fronteiras disciplinares; e o fato de que ela lida com o que Schechner definiu como *multitplex code*, “resultado de uma emissão multimídica (drama, vídeo, imagens, sons etc.), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional”³⁷. O conceito de Schechner conflui com a perspectiva da intermedialidade que já destacamos aqui.

A performance reflete uma experiência ontológica que ao mesmo tempo em que provoca uma maior aproximação entre a arte e a vida, possibilita também uma revisão do campo de percepção, geralmente padronizado pelos regimes fixados pelos programas culturais. Assistir a uma performance é quase sempre lidar com o surpreendente, participar de um território sem horizonte de expectativas, experimentar um tempo em que tudo pode acontecer.

A concepção de arte como experiência ontológica reforça a ideia de uma arte viva, que na performance produz um movimento dialético no qual de um lado busca desacralizar a arte da função meramente estética, e de outro busca atualizá-la como ritualização das práticas sociais e cotidianas. Nos desdobramentos desse aspecto, o papel da arte não seria o de representar o real, mas reelaborá-lo. Reelaborar o real implica, no sentido crítico, inserir elementos de desordem nos padrões e convenções que estabilizam a vida dentro de uma zona de conforto, para colocá-los em crise. Em outras palavras, quanto maior o caos, maior a liberdade criativa, maiores as chances de transformação. Nesse sentido, o movimento da poética felliniana engendra um crescimento entrópico nos programas vigentes.

Mímese e performance em Fellini não são duas funções permanentes que anulam uma à outra, fixando-se como paradigmas da linguagem. São antes um campo de forças que produz uma dialética cuja síntese é a vida, e não a linguagem. Mímese e performance no cinema de Fellini é um jogo de alternâncias e concorrências contínuas, como reflexo das possibilidades dos programas. Se em muitos momentos da vida estamos a representar papéis, a assimilar e reproduzir discursos, mimetizando modelos com os quais construímos identidades, Fellini nos lembra que por debaixo das camadas discursivas, na relação consciente entre a máscara e o rosto, há a persona, cuja força sincera é capaz de subverter todas as aparências e se revelar para além delas, desnudando a superfície em vez de camuflando-a em símbolos. É sem dúvida uma força caótica e produtiva, que mobiliza as coisas belas e sujas de onde a natureza nasce.

³⁷ COHEN, 2007, p.30.

Performance no cinema de Fellini não é sinônimo de desempenho. Não deve ser confundida também com a concepção específica da *performance art*, apesar de ter princípios em comum com essa forma de expressão. Em Fellini, performance é um conceito que vai também além da apresentação, associado ao engajamento direto do sujeito com a vida, no processo de estar aberto para as infinitas possibilidades da realidade, que não estão distribuídas nas imagens que predominam nos programas da cultura. Trata-se de superar os conflitos de identidade pela afirmação da singularidade. Em vez do *Quem sou eu?*, a questão passa a ser *Quando sou eu?* A singularidade não é a simples afirmação de estilo, marca pessoal dos arranjos que o sujeito faz com os signos da cultura, mas a ação consciente acerca do papel que se ocupa na dinâmica dos processos de subjetividade, sem negar a finitude de sua realidade inconstitível. Nesse sentido, toda ação tem uma esfera de improvisação ligada à emergência do caráter criativo aberto para o devir. Em decorrência desse movimento, a obra de Fellini, como todas as grandes obras de arte de todos os tempos, tem um poder de síntese e uma força produtiva que não se revelam ou esgotam em uma única visada, pois ampliam-se enquanto novas experiências, cada vez que se atualizam no sujeito.

A improvisação como marca do processo produtivo de Fellini foi muitas vezes usada como rótulo pejorativo, o que o incomodava muito, a ponto dele repudiar o termo. O motivo é claro, parte da crítica e dos meios de comunicação apontavam o caráter de improvisação no processo de produção do cinema de Fellini como falta de projeto, ação sem planejamento. Criou-se o mito de que Fellini definia muita coisa de última hora, no improviso. Como o cinema é feito por meio de um complexo processo de produção industrial, um trabalho coletivo que envolve planejamentos de logística, recursos humanos, altos investimentos financeiros, para a fabricação do filme enquanto produto, torna-se mais que problemático todo esse sistema ficar sob a égide de um diretor que persegue uma verdade no seu processo de criação que está aberta para mudança até o último segundo da finalização.

Fellini costumava às vezes não explicar aos atores os papéis de seus personagens, fornecendo-lhes suas falas de última hora, exigindo que os atores realizassem ações sem qualquer entendimento do contexto da cena. Em alguns episódios documentais sobre a produção de seus filmes, vemos que ele ordena para que o ator simplesmente mova os lábios, que conte “1,2,3...”, em vez de falar. Isso dava ao diretor a liberdade plena de inserir as falas que quisesse à cena, por meio de dublagens. Esse processo de direção cênica não era o que predominava em Fellini, mas ele ocorria ocasionalmente. Em alguns casos, o diretor realmente não tinha as falas, enquadrava os

atores estrategicamente para inseri-las depois. Em outros casos, e em muitos deles, o processo estava mais ligado ao que poderíamos associar ao teatro de marionetes de Kleist. Em busca da espontaneidade, Fellini não revelava suas intenções enquanto problemas a serem resolvidos pelo ator. Ele simplesmente dizia: “Entre em cena e abra aquela porta”. Mastroiani não via problema nenhum nisso, entrava e fazia o que foi pedido. Já Donald Sutherland ou Terence Stamp, cuja formação de ator vem do teatro inglês, precisavam saber qual o sentido do gesto do personagem.

Fellini, assim como Kleist, buscava apenas fugir da afetação do ator. Para um artista que busca criar um mundo de liberdade, onde se retome aquela inocência perdida do paraíso adâmico, o conhecimento e a técnica podem ser um entrave contra a espontaneidade. O que Fellini criava com sua *mise-en-scene* era buscar o movimento do sentimento virginal de espontaneidade, no qual a consciência promoveria a perda da graça, “a graça natural que as coisas têm por não serem conscientes, por simplesmente existirem centradas no seu ser”.³⁸

Fellini privilegia a força da performance sobre a mímese, mas não abandona a representação obviamente. Ele articula dialeticamente duas forças que não são exatamente contraditórias, mas ambivalentes: de um lado temos o conhecimento, a reflexão e a vaidade, do outro, temos a graça, o encanto e a inocência. Na verdade, Fellini expõe essa ambivalência como movimento cujo fluxo toma o ciclo da vida, expressando, tal qual o pensamento de Kleist, que a conquista do conhecimento implica uma perda. Süsskind explica que:

Deus, sendo imortal, não é só capaz de conhecer, ele já conhece, enquanto o homem precisa sempre aprender, realizar, reconhecer, numa incompletude irremediável que o posiciona entre a inocência das coisas e o conhecimento divino, ou, como chama Kleist, “entre a matéria e a consciência infinita”. Portanto, o conhecimento seria a condenação ao trabalho de sempre ter de conhecer, descobrir, construir e dar forma à própria existência, cujo desenvolvimento não é dado simplesmente pela materialidade, como o da pedra, nem pelo instinto, como o do animal, nem pela função, como o do artefato. A vida humana gira nesse círculo³⁹.

O caráter revelatório que André Bazin destaca do neo-realismo italiano representa no cinema de Fellini a força da graça e do encanto da espontaneidade que sempre se esvai no contato com a afetação do conhecimento. Lembremos da mulher com a qual Guido sonha na fonte, a personagem de Claudia Cardinale, em *Oito e Meio*.

³⁸ SÜSSEKIND, Pedro. In KLEIST, 2005, p.46.

³⁹ Id., p. 48.

Ela não anda, mas desliza como uma bailarina dançando *A morte do cisne*. É o contraponto afetado ao gesto espontâneo do olhar de Cabiria, na sequência final de *Noites de Cabiria*. Bem, aquel olhar não se diz, ele só pode mesmo surgir como presença.

Atrações

O universo felliniano, tingido pelos matizes do espetáculo, atrai, diverte, mas não legitima o espetáculo como forma de lazer, como diversão inautêntica, como diria Flusser. O espetáculo de Fellini não é publicidade disfarçada de distração para trabalhadores cansados alimentarem ainda mais seus sonhos de consumo. O cinema de Fellini contraria a lógica da sociedade do espetáculo, inserindo na esfera das imagens públicas o absurdo, o insólito, a diferença, os antagonismos e contradições humanas não como *plots*, como conflitos para os quais os filmes apresentariam soluções, como situações-problemas sobre as quais o espectador seja convocado a fazer julgamentos. O jogo da aparência que é cultuado na sociedade do espetáculo é absolutamente falível e ridículo quando observado de perto por Fellini. O cineasta nos mostra o lado patético da crença nesses valores.

Uma das fontes originais do espetáculo no cinema de Fellini é sem dúvida o universo do teatro de variedades e do primeiro cinema, o cinema de atrações. Fellini explora o histórico interesse humano pelo divertimento, pelo entretenimento, pelo universo dos prestidigitadores, pela performance, pela atração ao estranho, a curiosidade, o voyeurismo, tudo isso que adventos como a fotografia e o cinematógrafo vieram incrementar nos domínios da esfera pública, graças ao poder de captação e distribuição de imagens, que a tecnologia possibilita. O que sempre fora objeto do desejo humano, a projeção do mundo dos sonhos, a aparição das fantasias por meio de imagens em movimento, a possibilidade de observar aquilo que não se poderia ver com os recursos naturais, tornou-se possível, e passou a ser explorado pela indústria cultural que se consolidou em virtude disso. O cinema, como fábrica de sonhos, tornou-se um veículo de formação perverso, como define Žižek⁴⁰.

A relação entre o primeiro cinema e o teatro de variedades era estreita. A história tradicional do cinema classifica periodicamente o primeiro cinema como a fase inicial

⁴⁰ Em *Pervet's Guide to Cinema*, Žižek afirma que mais importante do que se nossos desejos se encontram satisfeitos ou não, é sabermos o que desejar, pois os desejos não são espontâneos ou naturais, mas artificiais. Nesse sentido, ele aponta o cinema como uma arte pervertida que não nos dá aquilo que desejamos, mas nos diz como desejar. Ele chama a atenção para o fato de que é mais importante percebermos o que há de real dentro da ilusão, do que a realidade que há por trás dela.

dos primeiros vinte anos depois do surgimento do cinematógrafo. Durante muito tempo, esse período despertou pouco interesse para os historiadores do cinema, que o viam como um conjunto de tentativas de encontrar uma forma narrativa própria do cinema, que só viria a se consolidar mais tarde, com Griffith. Pensava-se pejorativamente que o primeiro cinema fosse uma forma primitiva. Flávia Cesarino Costa⁴¹ afirma que somente a partir da década de 1970 é que alguns estudiosos do cinema revogaram a perspectiva teleológica e evolucionista na qual sua história vinha sendo construída. Ela afirma que até aquele momento considerava-se que:

Por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o vaudeville e as atrações de feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem. Os filmes teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa⁴².

Ela destaca que foi Jean-Louis Comolli que propôs a construção de uma história materialista do cinema que não fosse baseada num esquema evolutivo, mas que levasse em conta as descontinuidades e rupturas que os processos articulam. Lembra ainda que os estudos de narratologia desenvolvidos por André Gaudreault haviam proposto uma distinção clara entre narração e mostraçã, como dois modos de comunicação de um relato. Para Gaudreault, o primeiro cinema estaria ligado mais à mostraçã que à narração, pois enquanto esta envolve a manipulaçã de acontecimentos pela atividade do narrador, promovendo uma articulaçã de planos com o objetivo de contar uma história, ou seja, com ênfase na montagem, aquela envolve a encenaçã direta do acontecimento, apresentando os eventos com ênfase em cada plano, ou seja, na filmagem.

O termo cinema de atrações foi definido pelo historiador Tom Gunning, inspirado nos trabalhos que Sergei Eisenstein realizou na década de 1920. Gunning explica que o gesto essencial do primeiro cinema era chamar a atençã do espectador de forma direta, evidenciando sua intençã exibicionista. Não se tratava portanto de uma inabilidade de contar histórias, mas de um objetivo diferente, cuja intençã era espantar e maravilhar o espectador com as possibilidades de mostrar o mundo em movimento. Tais aspectos desse cinema de atrações têm uma íntima relaçã com o cinema felliniano, tanto no que diz respeito ao fato de que comumente os filmes de Fellini incorporam o universo de atrações como temas, motivos ou argumentos, quanto

⁴¹ In: MASCARELLO, Fernando (org). História do Cinema Mundial. Campinas-SP: Papyrus, 2006.

⁴² COSTA, Flávia Cesarino In MASCARELLO, Fernando, 2006, p. 22.

no que se refere ao modo como o cineasta utiliza a força do espetáculo como princípio do movimento que dá vida ao seu universo ficcional.

Em Fellini o espetáculo de variedades é uma premissa que transborda as fronteiras entre as artes, entre as mídias, entre os dispositivos que se voltam para celebrar a vida como espetáculo. Deleuze já havia observado que em Fellini “não é apenas o espetáculo que tende a extravasar sobre o real, é o cotidiano que sempre se organiza como espetáculo ambulante, e os encadeamentos sensório-motores dão lugar a uma sucessão de variedades, submetidas a suas próprias leis de passagem”⁴³.

Fellini faz cinema para a sociedade do espetáculo, ele conhece os dispositivos midiáticos que o sustentam, os mecanismos de produção que regem seu trabalho, e sobretudo as artimanhas de como inserir nessa esfera uma potência que não reproduz os programas de automação. Para ele, o que importa não é arregimentar as forças da indústria cultural contra o sistema econômico que a sustenta, pois isso, se fosse possível, iria falir o dispositivo de produção do cinema, destruindo seu maravilhoso brinquedo. Como artista do cinema ele precisa das ferramentas, depende do dispositivo pois não pode realizar sua poesia sozinho. Ele sabe que o sucesso lhe trará mais recursos para novos empreendimentos, mas não negocia ou faz concessões sobre sua arte. Ele compreende que a força do espetáculo é encantadora, mágica, que terá um grande público se souber usá-la com propriedade, se conseguir fazer operá-la a favor de sua arte. Foi o espetáculo que atraiu Fellini para o cinema, não teria sentido ele negá-lo.

Por meio de sua poesia dissonante, o cinema de Fellini insere-se no contexto da sociedade do espetáculo descrita por Guy Debord, mas não confirma a visão negativa do autor. Para Debord, o espetáculo estaria fadado à lógica da manutenção do sistema econômico de produção no sentido de produzir apenas alienação e gerar uma vida ilusória de pura aparência. Num sentido diferente, Fellini realiza aquilo que Flusser sugere: em vez de tentar rasgar o véu da ilusão para descobrir o nada, o movimento produtivo deve tecê-lo ainda mais, para aumentar a sua densidade, no sentido de materializar aquilo com o qual sonhamos e desejamos para nós, não os sonhos e desejos que nos são vendidos nas imagens dos simulacros.

Para Debord, o surgimento da sociedade do espetáculo está ligado às condições modernas de produção, mas não é apenas o mero produto das técnicas de difusão maciças da imagem. Ele afirma que o espetáculo é antes uma visão de mundo que se objetivou, um fenômeno no qual as relações sociais passaram a ser mediadas por

⁴³ DELEUZE, 2007, p. 14.

imagens, de modo que o espetáculo não é apenas um conjunto de imagens⁴⁴. Debord explica que “considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente”⁴⁵, seria “o sentido da prática total de uma formação econômico-social”⁴⁶, que estaria ligado ao emprego de tempo e ao momento histórico que vivemos.

Nessa perspectiva o espetáculo constitui, sob todas as suas formas, o modelo atual da vida dominante na sociedade, pois uma vez que as escolhas são tomadas na produção, e o consumo decorre dessas escolhas, o espetáculo opera como a afirmação onipresente dessas escolhas, que não é do sujeito mas do sistema. Estando na base da produção, no consumo e na maior parte do tempo vivido fora da produção, nos momentos de lazer e descanso, o espetáculo garante sua presença permanente na vida, segundo Debord. Ele afirma que é um modo de inverter o real, pois:

Ao mesmo tempo, a realidade vivida é invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular a qual adere de forma passiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta na sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente.⁴⁷

Debord diz que a lógica da sociedade do espetáculo afirma a vida como simples aparência, e sua potência é alienadora. Para ele, “no mundo realmente invertido, a verdade é um momento do que é falso”⁴⁸. Ele afirma que “o espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas e o reflexo infiel dos seus produtores”⁴⁹. Não é mais o ser, nem o ter, mas o parecer.

Luiz Fernando Ramos⁵⁰ apresenta uma pertinente crítica sobre o pensamento de Debord, alertando para o fato de que:

Em Debord a palavra espetáculo não tem um valor de face bem definido e exige cuidado no uso. Não é certamente relativa ao teatro e à sua história, mas empresta-lhe o glamour para chamar a atenção sobre um ponto em particular, na verdade um velho problema da

⁴⁴ DEBORD, 1997, p. 13.

⁴⁵ Id., p.14.

⁴⁶ Id., p.16.

⁴⁷ Id., p.15.

⁴⁸ Id., p.16.

⁴⁹ Id. Ibid.

⁵⁰ RAMOS, 2008.

filosofia, que é a diferenciação e a hierarquização entre aparência e essência, entre o real e o ilusório.⁵¹

Ao demonstrar que Debord combina a estrutura do raciocínio marxista com as potencialidades imagéticas do espetacular, absorvendo do espetáculo todo o fenômeno típico da teatralidade bem como seu caráter metafórico ligado aos sistemas de representação do mundo, Ramos nos mostra que o conceito de espetáculo em Debord assume uma generalização que desconsidera o aspecto espetacular da existência humana, ou seja, tudo o que se dá a ver no mundo. Nesse sentido, Ramos situa o situacionismo de Debord dentro de uma tradição de anti-teatralidade que remota a Platão. Ele afirma que:

Debord quer eliminar o que há de espetáculo na vida, para que esta, despida do incontornável manto do representacional, se torne mais verdadeira. Mas, na medida em que ele projeta na própria vida um caráter inexoravelmente espetacular e torna o espetáculo o objeto referencial do seu ataque, acaba por desqualificar a vida mesma, maculada e inviabilizada pelo seu caráter ilusório e irreal. O resta a fazer é prospectar uma vida sem qualquer espetáculo, situação ideal situada em um não lugar, utópico, cuja realização é, de fato, impossível. É nessa aspiração que se confirma a sua afinidade com a visão extremada de Platão que, na República, ataca a representação artística, mas principalmente a espetacular, como oposta à verdadeira vida, reconhecível, apenas, nos planos ideais da racionalidade e das ideias puras. Nesse sentido, a Sociedade do Espectáculo iguala-se à República, como exercício de imaginação no pensamento de um Estado ideal.⁵²

Ramos chama a atenção afirmando que falar de espetáculo é também falar do real, mas não apenas na perspectiva restrita que Debord vislumbra. É tão mais significativo e importante pensar o espetáculo como possibilidade de modificação do real: ampliando, duplicando ou transpondo esse real, tal qual fazem os artistas. Na poética felliniana o espetáculo é uma das linhas de força que se mobilizam na transfiguração do real, sobretudo no que diz respeito à materialidade do seu campo de forças, que não podemos esquecer é um campo de imanência. Apesar de Aristóteles ter rebaixado o espetáculo (ópsis) em relação à fábula (mythos) e aos caracteres (ethos), Ramos lembra que “muito mais do que nas histórias e narrativas, muito além do que nos universos psíquicos e oníricos dos personagens, é na matéria bruta e visível oferecida

⁵¹ RAMOS, 2008, p. 01.

⁵² Id., p. 02.

aos olhos e ao tato que se configuram os discursos e que se afirma a condição histórica dos fenômenos espetaculares”⁵³.

Apesar da tecnologia de recepção dos produtos audiovisuais estar no campo das virtualidades, as imagens e sons do cinema, como projeções imateriais, atualizam-se no universo material por meio de uma psicologia ativa no sujeito, cujo efeito é determinado e determinante no contexto histórico atual. Todavia, deve-se considerar o processo de produção cinematográfica cujos mecanismos e aparatos são operados a partir do domínio técnico sobre a esfera material. Podemos observar aí um encontro entre as discussões sobre o papel das mídias que travamos anteriormente e a importância de uma melhor reflexão sobre o papel do espetáculo no mundo instrumentalizado, cujas esferas de poder atuam massivamente no nível simbólico.

No filme *Abismo de um sonho*, Fellini nos mostra que não é apenas a personagem Wanda que delira, tomada pelo pathos de que seu herói existe na vida real. Seu marido, Ivan Cavalli, delira igualmente, tomado pela razão, não menos ilusória, de que o sumiço da esposa na lua-de-mel, a ausência da mulher nas agendas sociais com a família é algo tão imprevisível, que ele parece que vai morrer com o impacto dessa imprevisibilidade. Em ambos os casos, os personagens são lançados no abismo de seus sonhos: a mulher, no universo da fotonovela, o homem, no fracasso dos protocolos sociais do poder - quadro típico de um casal nos anos 1950. A diferença entre eles está na graça ingênua da mulher, e no cômico desespero do marido, ambos movidos por ilusões.

Ritornelos

A discussão que temos travado até aqui vem visando sobretudo apontar os meios como a poesia de Fellini articula suas linhas de força através dos dispositivos, de maneira a se constituir pelos arranjos dissonantes e pelas relações intermediáticas, engendrando um fluxo que transita entre a mímese e a performance e produz um espetáculo de imagens informativas cuja função é perverter os programas dos aparelhos com os quais foram produzidas. No sentido de compreender como essas forças se territorializam, e identificar qual a natureza do movimento de fluxo que elas produzem, visando ainda observar como esse movimento é capaz de produzir imagens e qual seu ritmo, encontramos no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari alguns conceitos que nos permitem abordar com mais clareza esses fenômenos.

⁵³ RAMOS, 2008, p. 03.

Em *Imagem-Tempo*, Deleuze distingue três diferentes princípios da imagem em relação ao tempo e ao movimento no cinema. Para ele, o cinema clássico consolidou a ideia de que uma imagem representa uma ação. Esse tipo de imagem, definida como *imagem-ação*, tem o único propósito de chamar a atenção para a ação que ela mostra. Ela é motivada pela ação desenvolvida pelos personagens e rege uma lógica de situações sensório-motoras. Na imagem-ação, o princípio de causalidade é que rege o movimento. É a ordem teleológica. A partir do neo-realismo cinematográfico italiano, as imagens não se restringem mais apenas a representar ou reproduzir o real, elas buscam um caráter revelatório na representação. O real passa a ser visado como elemento ambíguo a ser decifrado, sendo as imagens buscam captar um estado de vidência. De modo que as situações sensório-motoras se estendem para situações ótico-sonoras. Deleuze afirma que a partir do neo-realismo as relações na imagem são investidas pelos sentidos. Ele afirma que nesse caso a imagem não encerra a ação, mas flutua nela. Não há mais uma identificação sensório-motora do espectador com a imagem, mas uma relação que liberta os sentidos e se estabelece como a percepção onírica. Deleuze define esse tipo de imagem como *imagem-movimento*, pois há um prolongamento das situações sensório-motoras para as ótico-sonoras, apesar de que elas ainda continuam reguladas pelo tempo.

Tomemos como exemplo os filmes *A estrada da vida* e *Noites de Cabiria*. Há uma ação nesses filmes, um drama. No entanto, a imagem em ambos, apesar de estar subordinada à trama de seus respectivos dramas, regulada por um tempo no qual essa trama deve se desenvolver, ela não se restringe estritamente a acompanhar as ações representadas. Se assim fosse, esses filmes perderiam toda a sua poesia. O que há de poético nesses dois belíssimos filmes é o modo como as imagens penetram no universo íntimo dos personagens, mostrando-nos como eles próprios observam e contemplam o mundo ficcional onde existem. São imagens que de longe não nos prendem à ação dos personagens, mas chamam atenção para a realidade onde eles vivem suas experiências, libertam nossos sentidos do tempo da ação.

Com o cinema moderno, posterior ao neo-realismo italiano, Deleuze identifica a *imagem-tempo*, aquela onde ocorrem as situações ótico-sonoras puras. Como o movimento não pára, ela não representa o fim da imagem-movimento, porém o movimento não é mais percebido como imagem sensório-motora. Deleuze afirma que “a imagem-movimento não desapareceu, mas só existe como a primeira dimensão de uma

imagem que não pára de crescer em dimensões”⁵⁴. É uma imagem que amplifica o real, provocando uma reversão que subordina o movimento ao tempo, e não o tempo ao movimento. Deleuze afirma que “é essa reversão que faz, não mais o tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo”⁵⁵.

Na imagem-tempo temos a apresentação direta do tempo, e o que Deleuze chamou de *movimento aberrante*. Diferentemente do movimento normal, que subordina o tempo e está ligado a um sistema de números e centros, cujo objetivo é promover o equilíbrio de forças pela qual o espectador pode observar, conhecer e perceber o que se move e o que determina o movimento, o movimento aberrante é um movimento que nega a centragem, revelando o tempo como um todo, como abertura infinita. Deleuze explica que para que ocorra o movimento aberrante:

É preciso que o tempo seja anterior ao desenrolar regrado de qualquer ação, que haja um nascimento do mundo que não esteja ligado perfeitamente à experiência de nossa motricidade, e que a mais remota lembrança de imagem esteja separada de qualquer movimento dos corpos⁵⁶.

A imagem-tempo provoca uma dilatação, uma ampliação do tempo, há uma coexistência entre presente, passado e futuro através de um movimento de transição e flutuação. Deleuze explica que nessa perspectiva, o antes e o depois coexistem na imagem, e o presente não se apresenta como limite. O filósofo ressalva que para percebermos a imagem-tempo é preciso estarmos num estado de reconhecimento atento, diferente da percepção automática habitual com que percebemos a realidade. Normalmente, nossa percepção opera por movimentos que a prolongam para tirar dela os efeitos úteis, por isso automaticamente elas seguem um processo sensório-motor. No reconhecimento atento, os movimentos são mais sugestivos e sutis, eles flutuam em torno do objeto, observando seus contornos e fragmentos. Deleuze afirma que “o objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos”⁵⁷, de modo que nossa percepção sobre ele se altera. É um movimento subordinada a instabilidades que produzem sensações visuais e sonoras.

O cinema de Fellini é uma usina de imagem-tempo. Vejamos dois casos ilustrativos, de sequências clássicas que qualquer espectador de Fellini pode facilmente se lembrar. As sequências finais dos filmes *Noites de Cabiria* e *A doce vida*. Em ambos,

⁵⁴ DELEUZE, 2005, p. 33.

⁵⁵ Id. Ibid.

⁵⁶ Id., p. 51.

⁵⁷ DELEUZE, 2005, p.59.

a sequência de planos cria um ritmo de flutuação do tempo que culmina na cena de um personagem que olha para a câmera e nos penetra com seu olhar como se estivéssemos dentro do filme, ou ainda, olhando-nos em um espelho. No estado de reconhecimento atento somos capazes de nos perguntar: Cabiria sou eu? O que seria um equívoco provocado pela sensação imediata do estranhamento dos sentidos flutuarem na imagem. A melhor observação a ser feita depois da experiência seria: *Naquele momento eu fui Cabiria*. Não se trata sobretudo de uma identificação com a personagem, é mais que isso. É a percepção de uma atualização de diferentes temporalidades que é detonada com o gesto do olhar, após as imagens conduzirem nossos sentidos pelo fluxo do tempo, e não pela ação. Em *A doce vida*, o olhar da menina que acena para Marcello tem a mesma função, não há sentido nenhum na ação, o tempo é o próprio sentido da imagem.

O que acontece na esfera da imagem-tempo é que elas não são produzidas a partir de fórmulas específicas, como consequência de determinados tipos de enquadramento, movimentos de câmera ou montagem. A apresentação direta do tempo na imagem ocorre por um princípio particular, portanto próprio de cada diretor, em relação ao agenciamento do territorial do plano. A imagem-tempo é produzida por *ritornelos*, ela demanda que as linhas de força do movimento sejam territorializadas numa dimensão aberta para o devir.

O *ritornelo* é um agenciamento territorial. Este conceito, elaborado por Deleuze e Guattari, descreve como as categorias de espacialidade e temporalidade são constituídas a partir do caos, e depois de determinada duração, retornam a ele.

O ato criativo envolve inicialmente o enfrentamento do caos, a partir do qual o artista coordena seus referenciais de temporalidades e espacialidades, dos quais podem surgir mundos. Na concepção de poesia que discutimos aqui, esse agenciamento não busca reproduzir o movimento (seja da percepção, da expressão, das discursos impregnados nele), ele não está subordinado a uma gramática. Deleuze e Guattari⁵⁸ explicam que a construção de um ritornelo se dá a partir de três movimentos: o primeiro de infra-agenciamento, o segundo de intra-agenciamento, e o terceiro de inter-agenciamento.

O infra-agenciamento é o componente direcional do ritornelo, ele confere o esboço de um território. Ocorre quando, diante do caos, realiza-se o esforço de encontrar e fixar um centro, um ponto frágil que representa a busca de estabilidade. Uma criança com medo de algo, no escuro, começa a cantarolar, ela está infra-agenciando um território, buscando construir um espaço onde se sinta segura. O intra-

⁵⁸ DELEUZE e GUATTARI, 2005.

agenciamento ocorre em seguida, é o componente dimensional do ritornelo, quando se consegue estabelecer os limites de um espaço em torno do centro, representando uma tomada de posse que promova estabilidade, o que os filósofos chamam de um *em-casa*. A criança segue cantando, tentando desviar seu pensamento do objeto que lhe provoca medo, até que encontra o interruptor e acende a luz, enxergando os limites do espaço onde se encontra, e percebendo que venceu o sentimento de instabilidade que lhe apavorava. Ela venceu o caos, fixou os limites de seu território. Como o ser é um ente inacabado e suas ações não eternas, uma vez estabelecidas as demarcações do território, este se abre para novos agenciamentos, busca-se outro lugar. É o componente de passagem ou de fuga do ritornelo, seu movimento é o inter-agenciamento. Deleuze e Guattari explicam que esses três momentos juntos configuram forças que se afrontam e concorrem, não são sucessíveis numa evolução. O exemplo da criança parece representar uma ação evolutiva, mas na verdade ele ilustra aquilo que não mostra, o campo de forças que está em jogo dentro da criança, forças que são, respectivamente, forças do caos, forças terrestres e forças cósmicas⁵⁹.

Na concepção dos filósofos, o território não tem um sentido situado geograficamente, ou seja, ele não é topográfico. Ele surge como produto de um ato, da espacialização de meios e ritmos. Segundo eles, “a territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos”⁶⁰. O território nasce quando os componentes de meios deixam de ser funcionais para se tornarem expressivos. Como a dona de casa que deixa a televisão da sala ligada, enquanto está na cozinha, não porque quer ver ou ouvir a programação, mas porque utiliza o aparelho como forma de expressar a negação de sua solidão. Ela agencia seu espaço criando um território que a protege da instabilidade, fazendo com que a mídia deixe de ser funcional para se tornar matéria de expressão do seu sentimento.

Apesar da marcação de um território ser dimensional, ela não é uma medida, é um ritmo. Os filósofos definem o *ritmo* como coordenação de espaços-tempos heterogêneos, não é algo comensurável, como uma cadência ou uma métrica. Deleuze e Guattari apresentam essa nova concepção de ritmo como algo crítico, que assinala mudança de direção, algo que se coloca entre dois meios distintos, em contraposição à tradicional ideia de ritmo como medida, o que para eles é uma ideia dogmática, pois opera sempre em um espaço-tempo homogêneo. O ritmo nasce da comunicação entre dois meios.

⁵⁹ Id., p. 117.

⁶⁰ Id., p. 120.

Os filósofos explicam que as matérias expressivas de um território podem estabelecer relações variáveis umas com as outras, tanto em relação a impulsos internos, quanto em relação a circunstâncias exteriores. As relações internas constituem os motivos territoriais, enquanto as relações externas formam contrapontos. Motivos e contrapontos territoriais são o que constitui o estilo de um artista. Os motivos refletem o modo como ele arregimenta suas matérias de expressão, criando seus rostos, ou seja, seus caracteres expressivos, sobretudo quando o próprio ritmo torna-se personagem, isto é, quando reconhecemos o autor pelo movimento de trocas entre os territórios que ele agencia. Os contrapontos territoriais formam o que Deleuze e Guattari chamam de *paisagens melódicas*, quando “não é mais uma melodia associada a uma paisagem, é a própria melodia que faz a paisagem sonora, tomando em contraponto todas as relações com uma paisagem virtual”⁶¹.

O processo criativo opera um movimento de co-existência e sucessão de territórios, pois ao mesmo tempo que as marcas territorializantes desenvolvem-se em motivos e contrapontos, as funções do território são reorganizadas e as forças reagrupadas para manter o fluxo de cruzamento entre o semiótico e o material. Este é o movimento do fluxo, movimento de desterritorialização e reterritorialização, que rompe o *estar-em-casa* na busca de novos agenciamentos. É um processo aberto para o devir. Os filósofos afirmam que:

O ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade, dita natural, e através disso formar massas organizadas.⁶²

Em Fellini, o fluxo de ritornelos é intenso. Em *A doce vida* tudo gira em torno de Marcello Rubini, o protagonista, mas o filme não é sobre ele, suas ações não têm relevância em si, não estamos a ver um retrato, como poderíamos supor de Guido, em *Oito e Meio*. A doce vida é antes um mosaico da condição típica de uma época, não é sobre o homem, mas sobre a vida, vide o título do filme. Então o problema típico para expressar o tema em um filme como esse seria apagar os rastros que marcam as características intrínsecas individuais do personagem, para deixar apenas o tempo como personagem. A estratégia de Fellini é simples. Ele articula e coloca em comunicação

⁶¹ DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 124.

⁶² DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 162.

diferentes meios, criando um ritmo cuja intensidade transforma o próprio ritmo em personagem, apresentando um largo afresco da sociedade da Roma metropolitana dos anos 1960 como o rosto do filme. O personagem Marcello é o elemento circunstancial aos tantos territórios por onde ele passa, que cria o contraponto territorial a partir do qual salta a vida mesma como paisagem melódica, invisível mas sensível nas imagens-tempo que se desdobram em relação a outras imagens, a paisagens virtuais que repercutem nas ressonâncias do ritmo de imagens do filme.

Os territórios de *A doce vida* seriam portanto os agenciamentos espaciais que Fellini produz como fragmentos de uma viagem de experiências intensas que duram um breve um espaço de tempo. Como o Ulisses de Joyce a percepção do tempo provoca uma cesura no prolongamento cronológico da percepção sensorio-motora. É a Odisséia em um dia. A viagem de Marcello dura um pouco mais, apesar do filme ter três horas de duração, ultrapassando o formato de duração tradicional do longa-metragem. A questão é que Marcello não quer voltar pra casa, apesar de que sua esposa o espera e telefona para ele o tempo inteiro, pedindo explicações. Acompanhamos a peregrinação de Marcello pela vida noturna da cidade, nos eventos da elite burguesa, no mundo das celebridades, no cabaré com o pai, no sarau intelectual na casa de Steiner, na decadência religiosa da periferia, no exotismo anacrônico e fabulativo da aristocracia cosmopolita.

Cada um desses territórios é agenciado não para dar estabilidade ao personagem, mas pelo contrário, para enfatizar o fluxo de instabilidades que se tornou a vida. Cada um desses territórios apresentam seus motivos próprios, como impulsos internos de suas próprias matérias expressivas. A comunicação entre tantos meios heterogêneos é que dá ritmo ao filme, não é a medida do tempo de cada plano, não é o aspecto numérico, mas sua visada crítica, como mudança constante de direção. Marcello sai de lugar nenhum para chegar a nenhum lugar.

Para reforçar a compreensão do papel do ritornelo na poesia de Fellini, vejamos mais detalhadamente a sequência inicial de *A doce vida*. Vemos um helicóptero voando, transportando uma imagem de Cristo. O espaço a priori é o céu, o lugar onde as coisas voam. A imagem do Cristo de braços abertos no céu faz parte do mito, mas sustentado por um helicóptero é um arranjo irônico de Fellini. Ele transforma o aspecto funcional de seus meios em matéria de expressão, e põe o território em movimento, desconfigurando e reconfigurando sentidos, à medida que o helicóptero avança na paisagem. Cada nova relação entre o objeto e seu pano de fundo vai estabelecendo novas possibilidades de sentido, nenhuma delas diz respeito à ação de Marcello que está dentro do helicóptero. O helicóptero sobrevoa um campo ermo onde avistamos um

campo de futebol vazio e algumas ruínas históricas do antigo império romano. Ele passa pela periferia da cidade, vemos crianças correndo na rua, homens trabalhando, um enorme canteiro de obras de um complexo habitacional popular, a paisagem tomada por edificações verticais, linda mulheres tomando sol numa luxuosa cobertura. O helicóptero se aproxima da cobertura, elas perguntam: “Para que essa estátua, para onde vocês a levarão?”. Marcelo responde com um gesto, pedindo o telefone das garotas. Elas o ignoram. O helicóptero parte em direção ao Vaticano. Avistamos a Piazza San Pietro repleta de pessoas, vemos a cúpula da basílica, ouvimos os sinos tocarem. A imagem corta para o primeiro plano de alguém caracterizado como uma deidade exótica pagã que dança em ritual. Trata-se de uma performance de entretenimento para os frequentadores de um refinado restaurante. Essa única sequência inicial do filme, com todo seu complexo jogo de sentidos, não chega a durar três minutos. O que temos na poética felliniana é fluxo, ritmo de desterritorialização, nem início nem fim, apenas movimento.

carnavalização e magia

Carnavalização e magia são duas forças que integram o fluxo de movimento da poesia do cinema de Federico Fellini. Por meio da carnavalização ocorre um processo de unificação, tudo se junta, a promessa é de uma síntese dos contrários. Há uma cesura do tempo de modo que todos os personagens desterritorializam-se, desfazendo os núcleos dramáticos ou campo de forças que sustentam o filme, e deslocando-se para um lugar comum, onde, a partir de um grande encontro, um novo território se abre. Nesse contexto ocorre uma comunhão coletiva, que produz um movimento de emergência por meio do qual as perturbações dos discursivos esquizofrênicos em que vivemos cedem lugar a uma paisagem sonora que transcende os ruídos da vida ordinária, os sentidos flutuam como um ruflar de asas silencioso. Dos pesadelos mais profundos ou dos sonhos mais aéreos, tudo é invocado para a terra. É um movimento que nos liberta da linguagem, materializando a experiência existencial no terreno sólido da superfície, no contato físico entre os corpos, que dão as mãos e dançam, girando como numa ciranda. Nasce daí o tempo circular da magia, um estado de reconhecimento de si mesmo e de conhecimento imediato das coisas, que talvez poríamos classificar como uma experiência do esquecimento. Um saber que é esquecer. Uma celebração do instante.

Talvez uma das expressões mais vigorosas da poesia do cinema de Fellini seja essa carnavalização do mundo. O universo do circo e o viés do cômico popular, dois princípios fundamentais que constituem uma alegoria constante no espetáculo de Fellini, surgem do movimento de carnavalização. Há uma enorme potência política nesse aspecto, uma vez que o princípio de carnavalização é sobretudo anárquico, e pode ser visto, nos filmes de Fellini, como síntese de um modo de vida, ou ainda, como um

motivo pelo qual podemos inferir seu olhar crítico, uma possível perspectiva de transformação da realidade a partir de sua obra.

A carnavalização no cinema de Fellini não assume apenas uma função estética, pois sua poética representa também uma ética. O movimento que ela produz é uma constante contra as forças de coerção social, contra as relações de poder, contra o caráter patético da vida ordinária alimentada por ideologias contraproducentes. Ela não opera como sublimação do que é negado pela ordem social, não serve de compensação para estabilizar as forças do sistema, mas se impõe como um contraponto que produz um espaço onde os sujeitos buscam intensivamente se recolocarem numa condição diferente da que vivem, celebrando a vida, sem a necessidade de lhe conferir qualquer sentido. O que importa é a plenitude do instante. À feição do Zaratustra de Nietzsche, o cinema de Fellini é niilista, e tal qual filósofo, trata de um niilismo ativo que abomina o ceticismo reacionário. Fica assim evidente que se há alguma apologia é pela vontade de potência, pelo aspecto criativo que se furta a discutir escolhas, quando a liberdade de cada indivíduo é construída por ele mesmo. Nesse aspecto, a arte é inscrita sobre quaisquer outra esfera da vida.

A aproximação entre arte e vida é uma tônica dominante na obra de Fellini, mas se consolida principalmente a partir do filme *Oito e Meio*. Este filme é emblemático no sentido de pensarmos a concepção felliniana de arte, pois ele se apresenta como um produto do sistema de produção industrial cujo conteúdo é a negação do ato de produzir. Sua maior afirmação é o silêncio do artista, que transforma seu fracasso em festa, salvando-se da condenação de não ter o que mostrar aos outros. A lição de Guido é que a vida se torna um grande espetáculo se por um momento nada nos aborrece. Os estímulos necessários para sustentar a disposição do público, Fellini mobiliza por meio do riso, da dança, pela força de atração do conagraçamento, mesmo nas celebrações mais absurdas e surreais como a passagem do Rex, o transatlântico misterioso que atrai todos para o mar em *Amarcord*.

A carnavalização no cinema de Fellini se apresenta principalmente por meio da celebração e do conagraçamento dos ritos e festejos populares que estão constantemente presentes em seus filmes. Há ainda o universo do circo, um estilema marcante na iconografia do diretor. O circo é uma alegoria constante no universo de Fellini. O mundo do circo está de certa forma presente nas pequenas companhias do teatro de variedades, como é o caso da trupe de Checco, em *Mulheres e Luzes*. Em *A estrada da vida* acompanhamos a jornada de Gelsomina e Zampano, artistas mambembe. Ali adentramos um circo sem lona, onde a brutalidade e a miséria humana são iluminadas

pelo sorriso inocente e o solo agudo do trompete de uma palhaça cujo coração estilhaçado parou de bater por remorso em virtude da morte de outro palhaço, músico e equilibrista, conhecido como o louco. No filme *A doce vida*, esse mesmo trompete de Gelsomina, soa como um leitmotiv na obra do diretor, na sequência em que um palhaço realiza uma performance na noite em Marcello leva seu pai a um cabaré. Em *Satyricon* temos a própria origem do circo na Antiguidade Romana, apresentada na tela por meio da trama que envolve um personagem imerso em peripécias polifônicas e intertextuais que vão de Homero e Virgílio aos devaneios surrealistas e eróticos dos quadinhos de Millo Manara. Nesse filme, assistimos ao espetáculo do guerreiro que enfrenta o Minotauro no labirinto, encurralado pelo monstro e pelos gritos do povo. É sem dúvida a epopéia de Fellini. No filme *Os palhaços*, o circo é o tema principal, um documentário com nuances de metaficção, que poderíamos chamar de um filme-ensaio sobre a condição do palhaço na cultura dos anos 1970. Não dá para evitar a associação entre *Os palhaços*, de Fellini, e o filme *Parade*, de Jacques Tatit. Um como o avesso do outro, mas costurados em um ponto comum de originalidade. Fellini e Tatit têm muito em comum. Não por acaso é difícil classificá-los nas categorias da história do cinema. Há ainda o carnaval sombrio de *Casanova*, e a banda de palhaços que encerra *Oito e meio*. O circo é infância. Já o carnaval é coisa para adultos, para os que precisam se livrar dos condicionamentos até chegarem ao ponto de reconhecer suas máscaras.

A carnavalização é um movimento coletivo de dissolução da dicotomia sagrado/profano, movimento que suspende, pelo menos provisoriamente, as relações de poder em função de um propósito maior: a celebração da vida. Tal movimento, no entanto, não anula as diferenças que marcam os indivíduos, unindo e reduzindo todos em uma massa homogênea. É antes uma experiência de singularidades, de sujeitos que compartilham o anseio humano de serem livres do jeito que querem ser, dançando alegremente e comungando uma experiência ontológica sem sofrimento. Em Fellini, a vida é celebrada enquanto possibilidade de existência criativa, uma existência espetacular pois é regida pela percepção e pelas possibilidades de tudo o que se dá a ver, e não pelo que nos é mostrado. Não se trata da lógica da sociedade do espetáculo, postulada por Debord, que rejeita a articulação dos domínios do simbólico em prol de um real vazio, enfatizando exclusivamente as possibilidades alienadoras do espetáculo como estratégia de poder. Fellini é a antítese dessa ideia, pois para ele, em vez de rasgar indefinidamente a véu da ilusão - tecido tramado nos fios da linguagem -, em busca de descobrir a essência que se esconde por trás dos signos, Fellini aposta no movimento de tecer ainda mais esse véu, dando materialidade à sua tessitura, concretizando por meio

dos dispositivos aquilo que desejamos que seja a vida, aquilo que queremos que seja real. Para além disso, não há nada. Nesse movimento, os sentidos nos filmes de Fellini estão sempre na superfície, não há essencialismos, não há retórica a não ser como objeto de paródia ou pastiche. Para Fellini, o que importa é o imaginário, e sua única verdade é a fabulação. Por isso, definimos sua poesia como um elogio à superficialidade, parafraseando Flusser.

Em Fellini, a carnavalização é marcada por um agora, a suspensão do padrão temporal da ordem linear e teleológica da história, suspensão do drama e do princípio épico narrativo em favor de uma experiência lírica, um presente eterno ou uma mônada benjaminiana. Daí que as sequências filmicas que marcam esse movimento soam sempre como performance, ações livres para a improvisação. Mesmo que a cena seja regida por um evento que represente um objeto de culto, uma prática moldada pela tradição histórica, a experiência vivida pelos personagens é sempre uma rejeição a qualquer condicionamento que confirme o significado esperado daquilo. Os territórios estão sempre se desfazendo e refazendo, num fluxo de trocas no qual o caos é uma constante dos campos de força. Isso é o que vemos, por exemplo, no movimento de personagens que “atravessam a procissão num sentido contrário”, fazendo aqui uma alusão à performance *Experiência No 2*, do pioneiro artista brasileiro Flávio de Carvalho. É o caso da prostituta Cabiria, que assiste a procissão passar no seu ponto e depois é arrastada por uma multidão a uma romaria na qual a fé de um paraplégico não o faz andar. É também o caso do evento em *A doce vida*, da aparição da virgem para três crianças que são assediadas e perseguidas como mensageiras que não têm nada a dizer. Um multidão as cerca, os meios de comunicação de massa espetacularizam o evento, os paparazzi do tablóide de Marcello estão lá para captar uma imagem que ilustre o editorial.

Para abordar o aspecto da carnavalização no cinema de Fellini, adotamos como aporte teórico alguns conceitos oriundos do estudo que Mikhail Bakhtin realizou sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, no contexto da obra literária do escritor francês François Rabelais. Buscamos evidenciar a importância do cômico popular na poética felliniana, sublinhando o realismo grotesco e o movimento do baixo material e corporal presentes nos filmes de Fellini, tal qual Bakhtin aponta na obra de Rabelais. A partir daí, visamos concluir este trabalho caracterizando o movimento da poesia do cinema de Fellini pela imagem da Grande Roda. Roda que representa o movimento circular do tempo, tempo de magia, o presente da lírica. Roda que transcende os sentidos a partir de um campo de imanência, no qual os sujeitos

simplesmente abandonam a esquizofrenia dos discursos e se calam para a música, dançando e rodando como numa ciranda, todos de mãos dadas. Roda do giro constante dos ritornelos, da vertiginosa experiência do fluxo, dinâmica aberta para o devir. Roda gigante, carrossel, jogo. Brincando as histórias não são apenas assistidas, mas se tornam experiências enraizadas no corpo. É difícil permanecer imóvel no contato com os filmes de Fellini. Ainda que o corpo não se mexa, algo transita dentro dentro de nós.

Rituais

A obra de Fellini, assim como a de Rabelais, tem uma estreita ligação com a cultura popular, cujos caracteres são evidentes não apenas na iconografia de ambos artistas, como também na concepção de arte que eles manifestam. Tanto Rabelais como Fellini exigem, para serem compreendidos, uma reformulação de perspectivas, sobretudo no que diz respeito à revisão do papel do cômico popular no universo da cultura. Nesse aspecto, é preciso superar o sentido reducionista que o cômico tomou nos domínios da cultura e da estética burguesa nos tempos modernos.

Bakhtin afirma que a obra de Rabelais “se convenientemente decifrada, permite iluminar a cultura cômica de vários milênios”⁶³, cuja amplitude e a importância eram significativamente consideráveis na Idade Média e no Renascimento. Segundo ele, seu estudo sobre Rabelais revela a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular que até então esteve resvalada a um lugar modesto do ponto de vista cultural, histórico, folclórico e literário, sendo que o humor popular, o riso e a cultura específica da praça pública ainda não tinham até então a riqueza de suas manifestações devidamente explorada. Vale lembrar que a primeira publicação do estudo de Bakhtin sobre Rabelais é de 1965, escrita em russo. Só em 1968, surge a primeira tradução para o inglês, mas somente a partir da década de 1980 sua tese começou a circular no meio acadêmico mundial, chegando com maior abrangência ao Brasil somente na década de 1990. Ao analisar o contexto cultural da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin afirma que:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações - as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, os gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categoriais, a literatura paródica, vasta e multiforme etc. - possuem uma unidade de

⁶³ BAKHTIN, 2008, p. 3.

estilo e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.⁶⁴

Bakhtin explica que as múltiplas manifestações da cultura popular podem ser divididas em três grande categorias: 1) as formas dos ritos e espetáculos (as festas carnavalescas, as peças cômicas representadas em praças públicas, etc.); 2) as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, ofensas, gírias populares, etc.); e 3) as obras cômicas verbais de natureza oral ou escrita, inclusive as paródicas. A presença dessas três categorias na sua diversidade de formas e manifestações está fortemente marcada nos filmes de Fellini, e constituem a principal matriz poética, estética e ética de seu universo circense, como destacaremos no tratamento de algumas sequências filmicas mais adiante.

O cinema de Fellini retoma o movimento carnavalesco descrito por Bakhtin como um princípio neobarroco, expondo as dobras suprimidas pelos padrões estéticos da indústria cultural. Fellini exacerba o paganismo contra o determinismo programático e dogmático dos regimes de visibilidade, dos sistemas de controle social nos quais a lógica do capital se instalou sob a égide da ciência e do progresso, como uma nova religião que confina seu rebanho por meio de antigas mitologias repaginadas e descomprometidas com a vida dos homens. No cinema de Fellini o carnaval provoca ressonâncias e repercussões, durante e depois do filme. É uma experiência que não se esgota quando a tela se apaga, mas reverbera, tal qual Bachelard vislumbra sobre a dimensão do fenômeno poético.

Sobre as raízes da força do movimento de carnavalização, Bakhtin explica que:

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a “festa dos tolos” (festa stultorum) e a “festa do asno”; existia também um “riso pascal” (risus paschalis) muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das “festas do templo”, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, montros e animais “sábios”). A representação dos mistérios e soties dava-se num ambiente de carnaval. O mesmo ocorria com as festas agrícolas, como a vindima, que se celebravam igualmente nas cidades. O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana (...). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de

⁶⁴ Id. *ibid.* p. 4.

uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição das rainhas e reis “para rir” para o período de festividade.⁶⁵

Bakhtin destaca ainda que os ritos e espetáculos cômicos apresentavam uma grande diferença de princípio em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado feudal. Essa diferença entre o que é sério e oficial e o que é cômico popular marca uma dualidade do mundo, enraizada na consistência cultural da Idade Média e da civilização renascentista. Os festejos carnavalescos representavam uma visão de mundo na qual o homem e as relações humanas assumiam um caráter muito diferente do estatuto oficial regido pelo poder, criando um mundo paralelo no qual viviam em ocasiões determinadas. Bakhtin explica que essa dualidade de percepção do mundo e da vida humana já existia nas sociedades primitivas, mas não havendo o regime de classes e o Estado, ela considerava suas duas esferas igualmente sagradas e oficiais. Com a organização institucional da sociedade, os aspectos duais desse ordenamento do mundo recebem distinções de valores, sendo que as formas cômicas, passando ao caráter de não-oficial, tomam uma dimensão que vai se enraigar e se desenvolver mais profundamente como expressões da sensação que o povo sente do mundo, ou seja, na cultura popular. A situação hoje é ainda mais diferente. Já não podemos afirmar com certeza que os festejos populares sejam expressões da sensação que o povo tem do mundo. Grande parte dos festejos populares perderam a ligação com suas origens e se tornaram eventos ou subprodutos da indústria cultural, principalmente no campo do lazer e do turismo. O que poderia ser uma experiência de transcender a ordem social opressora, tornou-se em muitos casos uma forma inerente dessa própria ordem pela sistema de produção, um reforço da condição de consumidor, ou como diria Flusser, de funcionário dos programas.

Bakhtin lembra que pelo caráter concreto e sensível das formas de manifestação popular, e pela presença de um poderoso elemento de jogo, as expressões da cultura popular estão mais ligadas a formas artísticas animadas por imagens, o que as aproxima das formas do espetáculo teatral. Entretanto, ele ressalva que o núcleo da cultura popular não é de modo algum a forma puramente artística do teatro, na concepção de encenação de textos ou de apreciação estética, mas algo que vai além das fronteiras da arte, entrando nos domínios da vida, unindo arte e vida. Bakhtin afirma que “na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação”⁶⁶. Sem dúvida, esta é uma grande máxima da *mise-en-scène* de Fellini.

⁶⁵ BAKHTIN, 2008, p.4.

⁶⁶ BAKHTIN, 2008, p.6.

No sentido apresentado por Bakhtin, o carnaval é uma forma concreta, embora provisória, da própria vida vivida enquanto dura o carnaval, e não uma forma artística do espetáculo teatral que representa a vida em condições predeterminadas. O carnaval é a vida festiva, baseada no princípio do riso, uma forma efetiva de vida ideal que é ressuscitada por um certo tempo, no qual o jogo se transforma em vida real. Ele destaca que:

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida a não ser a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente⁶⁷.

Nesse sentido, o cinema de Fellini é puro carnaval, e mais do que isso, a carnavalização é uma potência política de sua poética, um modo de arregimentar o que é necessário para promover o agenciamento de um campo de forças que se enquadra na tela como um território sem fronteiras. Já no primeiro filme de Fellini, *Mulheres e Luzes*, a carnavalização surge como espaço comum do espetáculo do teatro de variedades, no qual não existem dispositivos eficientes que separem o público dos artistas. O público participa e interage nas apresentações, produzindo uma potência de caos da qual tudo pode surgir, e a consequência não é um produto acabado, mas um processo de experiências e improvisações. É emblemática a cena em que a personagem de Giulietta Masina, ao apresentar seu número cênico, articula-se para manter o território do artista no confronto com um público eufórico que desestabiliza impiedosamente a cena. Revemos a mesma situação nas memórias de Fellini em *Amarcord*, na apresentação de um espetáculo de variedades. Em ambos os casos, o teatro é um retrato do macrocosmo sócio-cultural: há crianças chorando, velhos dormindo, jovens fazendo algazarra, bêbados que sobem no palco, aqueles que admiram o que veem e os que olham sem estar com a mente presente. O palco é metáfora do lugar de onde se fala, e o que é apresentado é sempre um artifício construído pelos dispositivos de linguagem. O palco é um campo de batalha.

Em *Os boas-vidas*, assistimos a um autêntico baile de carnaval, no qual o jogo social continua, mas é acrescentado de um pouco mais de ousadia. Ali o empregado

⁶⁷ BAKHTIN, 2008, p.06.

pode cantar descaradamente a mulher do patrão. Quando a euforia passa, os alegres bonecos gigantes de palhaços parecem monstros que nos assombrarão o resto do ano. Fora da festa, a vida é uma ressaca. Já no filme *Satyricon*, Fellini engendra uma arqueologia das raízes cômicas e grotescas da cultura ocidental, da função ritualística do espetáculo regendo a vida social, numa esfera na qual os homens ainda podem ter um contato sem mediação com os deuses. O carnaval em *Satyricon* são as Saturnalias, o rito dionisíaco de celebração da fertilidade, da colheita, o aspecto telúrico do sagrado. Este mesmo aspecto anima uma série de festejos presente em outros filmes.

Em *Amarcord*, o filme começa celebrando o fim do inverno e a chegada da primavera. Todos os personagens se unem na praça da cidade, num festejo noturno no qual se queima uma bruxa numa enorme fogueira. Ali os personagens nos são apresentados, começamos a identificar os núcleos dramáticos dos quais eles fazem parte. Na praça, ao redor da fogueira, todos se juntam num conagraçamento que não anula as tensões comuns entre as singularidades, mas que evoca a possibilidade de encontro das diferenças. Naquele momento, a praça é um território sem fronteiras, um campo de forças que estende pelas pequenas ruas e becos da cidade. Atrás da igreja, jovens rapazes atacam a ninfomaniaca Volpina, enquanto uma jovem frígida, silenciosa, imóvel, contempla sentada numa cadeira, ao lado dos pais idosos e rabugentos, as enormes chamas que se dispersam na direção do céu. Sobre *Amarcord*, já comentamos anteriormente sobre a passagem do Rex, um evento marcado por um movimento que pára toda a cidade, suspende todas as ações em curso por causa de um movito misterioso. Giudizzio, o louco da cidade, um dos personagens narradores do filme, olha para a câmera e nos provoca: “Vocês devem estar curiosos para saber para onde estão indo todos”. Os personagens do filme vão se encontrando e se dirigindo para o porto da cidade. Todos sabem o que estão fazendo, menos nós, na nossa costumeira condição de expectadores, mais que espectadores. Aos poucos, os personagens vão embarcando em veleiros, canoas e pequenos botes. Partem, ao pôr do sol, em direção ao mar. A noite chega, as embarcações se unem em alto-mar. O olho interminável do cinema transita entre os devaneios e lamentações de cada um. Sabemos do íntimo dos outros: esperanças, orgulho, frustrações. A cena nos coloca realmente à deriva. Perguntamo-nos por que todos os personagens do filme estariam ali, se confessando uns para os outros. Do silêncio, resoa o apito estridente e grave do Rex, um enorme transatlântico, repleto de luzes, surge como a imagem de um deus de opulência, aquele que não se abala nem mesmo com as ondas gigantes do oceano. A multidão o saúda em suas pequenas embarcações. Alguns choram, outros gritam: “Rex! Rex!”. O Rex passa rápido.

Amarcord é um filme que está repleto de alegorias como essa. Poderíamos mesmo dizer o filme todo é um tecido dessas alegorias, tecido emoldurado pelas bordas do tempo. O filme começa e termina no ciclo das quatro estações do ano, mas enseja um movimento de retorno. Os personagens são caricaturas que perambulam num movimento de aproximações e distanciamentos, no entanto em diversos momentos estão juntos, celebrando sonhos ingênuos, que para muitos são apenas reflexos de sua condição provinciana. O cinema de Fellini constrói tudo a partir do cerne desse tipo de ingenuidade, e encerra do mesmo modo as coisas com nessa atmosfera, sem conclusões, negando-nos um fim. A crítica costuma apontar Amarcord como um filme de memórias auto-biográficas, mas não é assim que o vemos. Para nós, o filme é uma sucessão de sincronias, na qual o tempo é uma experiência a ser sentida e não medida. Ainda que a união seja motivada pelo condicionamento de um programa cultural, como é o caso do desfile do Duce, os sujeitos estão ali, alguns correndo atrás, outros banalizando tudo com sarcasmo. Mesmo que o encontro faça parte da ordem social, no cinema de Fellini há sempre um elemento de desorganização ou deslocamento que instaura o caos nos padrões de percepção programada. A força poética de suas imagens está na exigência de uma revisão dos sentidos, principalmente os perceptuais, que são aqueles a partir dos quais são possíveis os hermenêuticos. Dois exemplos são bastante ilustrativos nesse aspecto.

O primeiro é a sequência inicial de Os boas-vidas, quando uma tempestade provoca um alvoroço no concurso de miss que acontece ao ar livre, no clube social da cidade. Há correria, gritaria e até desmaios. A natureza se encarrega de dispersar os penteados, mas o evento continua com todos se apertando num pequeno salão. O segundo caso é a sequência da Festa da Nhocada, no filme A voz da lua. Trata-se também de um evento social que envolve um concurso de beleza, a eleição da Miss Farinha. O evento celebra a tradição da cidade como produtora do melhor nhoque da Itália. Obviamente que isso só se comprova pelas histórias contadas pelos próprios habitantes da cidade. No evento se cruzam políticos, fazendeiros que estão migrando do negócio da agropecuária para as telecomunicações, famílias de todas as classes, e obviamente o louco, que nesse caso é o poeta Salvini, um lunático personagem interpretado pelo ator e também cineasta Roberto Benigni. A noite é de festa, todos estão alegres. Há uma banda de música, casais dançam. O povo se junta para celebrar a nhocada. E todos comem juntos do grande caldeirão no qual o alimento é preparado a céu aberto. Acontece que Salvini não está nada satisfeito, pois sua musa, a vencedora do concurso Miss Farinha, está dançando com um senhor já de idade, aparentemente bem

sucedido financeiramente. Ela parece gostar, ela sorri para seu parceiro, ele lambe o pouco de molho de tomate que restou nos dedos da moça. O poeta, indignado, aproxima-se e esfrega propositalmente o prato cheio de nhoque na cabeça calva do senhor que está enamorando sua amada. O homem cai e dá uma crise de riso. A mulher se derrama em lágrimas. A multidão quer pegar o poeta e castigá-lo pelo gesto. Salvini foge sob uma explosão de fogos de artifício. É o clímax da festa. Como vemos, nos filmes de Fellini há sempre um elemento de desarranjo, uma força anárquica que se manifesta.

Como lembra Bakhtin, o riso festivo é a manifestação intrínseca à percepção carnavalesca do mundo. Esse princípio de festa, de banquete e de alegria é sobretudo um princípio da vida material e corporal, um princípio utópico no qual “o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível”⁶⁸. É um princípio que traça sobretudo um movimento de rebaixamento, no qual todas as coisas elevadas, espirituais e abstratas são transferidas ao plano material e corporal, movimento que ele define como baixo material e corporal. O realismo grotesco, ou seja, o sistema de imagens da cultura cômica popular é o modo de representação, por excelência, do caráter positivo e afirmativo do exagero, que significa crescimento, fertilidade e superabundância, princípios que regem a vida na percepção carnavalesca do mundo e que, segundo Bakhtin, estão no cerne de todas as imagens relacionadas à experiência do baixo material e corporal. Sem dúvida, é um movimento de territorialização, mas no cinema de Fellini esse movimento representa também um poderoso sentimento de alternância da história. A composição do grotesco pode ser lida como uma concepção da história, pois as imagens grotescas caracterizam um fenômeno de transformação, de uma metamorfose em andamento, ao mesmo tempo em que o tempo parece estar determinado pela ordem evolucionista - nascimento e morte - , ele é também ambivalente, pois expressa os dois pólos da mudança: o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, criando, segundo Bakhtin, uma noção implícita do tempo, noção de um tempo cíclico da vida natural e biológica⁶⁹.

A ambivalência e as contradições da natureza original presente nas imagens grotescas são caracterizadas como dissonantes dos padrões estéticos disseminados pelos programas dos dispositivos da indústria cultural, que reforçam proeminentemente a imagem de um corpo humano perfeito, acabado nos mínimos detalhes, despojado das escórias inerentes ao processo natural da vida. Bakhtin explica que:

⁶⁸ BAKHTIN, 2008, p.17.

⁶⁹ Id. Ibid., p.22.

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde mundo penetra nele e dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites⁷⁰.

Talvez o símbolo maior do corpo grotesco em toda a cinematografia de Fellini seja a imagem da Saraghina, dançando rumba em Oito e Meio. Saraghina é a mulher-animal, a mãe loba que pariu Roma e toda a cultura ocidental. Os padres advertem o pequeno Guido: “Não sabia que a Saraghina é o demônio?”. A mãe do garoto o nega diante do regime moral religioso: “Vergonha, vergonha!”, repete em lágrimas tão superficiais quanto tudo o mais na imagem. A imagem de Saraghina certamente é uma forte corrente ao ícone do grotesco de toda a história do cinema. Sua boca é como uma vulva selvagem. Seus fartos seios são prados acolhedores. Saraghina não é uma mulher, é um lugar. E sua imagem não é um retrato, mas uma paisagem. Tomada no seu todo ambivalente, o grotesco de Saraghina é a gruta que nos pariu. Não por acaso, a palavra grotesco é derivada do substantivo italiano grotta, que significa gruta.

O termo grotesco surgiu no século XV, como referência a um tipo específico de pintura ornamental, descoberto em sítios arqueológicos nos subterrâneos de Roma. O modo de representação dessas pinturas, encontradas nas termas de uma antiga casa do império romano, nunca tinha sido visto até então. Elas exerciam um fascínio por fundir reinos naturais distintos, como formas animais, vegetais e humanas, num jogo fantástico e insólito regido por um movimento de metamorfose, corroborando a condição inacabada da existência humana. Bakhtin contextualiza o surgimento do termo, assinalando como ele se contrapõe ao sistema de imagens vigente no Renascimento, cuja representação é ancorada na imobilidade de uma realidade acabada⁷¹. Sarahgina, pelo contrário, é puro movimento. Ela dança e cisca como um touro. Sua coreografia é como um ritual de acasalamento. Revela leveza, apesar do peso excessivo das formas do corpo.

Assim como a Saraghina de Oito e Meio, a Mouna do filme Casanova representa também uma alegoria do grotesco ainda mais ampla, pois incorpora de maneira mais

⁷⁰ BAKHTIN, 2008, p. 23.

⁷¹ Id. Ibid., p.28.

direta o espírito da carnavalização, tomando nesse caso um matiz sombrio. A sequência da Mouna em Casanova nos apresenta explicitamente o universo do grotesco no cinema de Fellini, articulando os signos da linguagem cinematográfica através de uma fonte de mitos e modos de representação de diversos campos de expressão que ali constituem um campo de forças sem fronteiras. A Mouna é o grande Leviatã.

O filme Casanova tem início com uma grande festa popular do carnaval de Veneza. Uma sequência de imagens de personagens mascarados, com belíssimas fantasias, um céu noturno colorido por um festival de fogos de artifícios. O filme tem um caráter insólito, recheado pelos devaneios e o erotismo grotesco vividos pelo protagonista Giacomo Casanova. Na sequência da Mouna, depois que o personagem é roubado por duas mulheres e tenta se matar, sem sucesso, se atirando em um rio, ele surge em um território insólito, misterioso. A câmera vai adentrando lentamente esse território. Vemos imagens expressionistas estendidas em flâmulas. A câmera avança. Crianças riem ao redor de um homem cuja barrida carrega, pintada na pele, a estampa de um rosto feminino. Os mamilos do homem são as retinas da mulher. Mais adiante, uma contorcionista oriental apresenta uma cena sob um pequeno palco aberto. Alguns homens a rodeiam e observam. Percebemos que se trata de uma feira de atrações, uma das verentes carnavalesca originais do circo. Em outro canto, três mulheres em gargalhadas balançam num tipo de carrossel puxado por cavalos. Seriam elas as moiras que determinam o curso da vida humana? Elas parecem rir com sarcasmo. Um clown toca um tipo de flautim. O som vibra simbilante e triste. Temos ainda uma cigana de vermelho, sentada no chão, com uma bacia no colo, alimentando-se. E também a súbita aparição de uma guerreira amazona, com seus traços helênicos erotizados em tons do universo dos quadrinhos de Millo Manara. Um homem toca uma matraca e anuncia a Mouna, convidando os presentes para adentrarem nela.

A Grande Mouna é a representação do Leviatã, enfrentado por Jonas no Livro de Jó, e citados ainda em outros textos bíblicos como o Gêneses, Salmos e Isaías. Nos estudos do campo da demonologia, ela representa um dos sete príncipes do Inferno. Em seu livro *Hellbound Heart*, Clive Baker descreve o Leviatã como Deus do Caos e dos Labirintos. No mito grego de Perseu, ele é o monstro que ataca a princesa Andrômena. Na cultura hebraica, o Leviatã significa baleia, e esta é a acepção que a Mouna assume no filme de Fellini. Entretanto, não se trata exatamente de uma baleia, mas de uma formação zoomórfica de rochas, como uma caverna, um túnel, uma gruta. Na literatura, poderíamos associá-la à Moby Dick, mas em diversas mitologias, essa representação assume o papel de uma animal monstruoso, de enormes proporções, que tanto pode ser

uma espécie aquática, como um crocodilo gigante ou uma baleia, como pode ser também um ser terrestre, como um hipopótamo, conhecido como Behemoth. Num contexto diferentes, a imagem desse ser terrestre aparece em outro filme de Fellini, *E la nave va*, quando um hipopótamo padece a bordo do cruzeiro, em alto-mar.

Em tom profético e apocalíptico, o homem da matraca anuncia:

Toda mouna é uma mulher. Vejam sua boca convidando-os para passar. Estão com medo? Quem não entrar em sua barriga não encontrará o tesouro, como reza o Antigo Livro da Sabedoria. A Mouna é uma porta aberta que leva sabe-se onde; um muro que deve ser derrubado. É a teia da aranha, o funil de seda, o coração das flores, a montanha branca de açúcar, o bosque por onde os lobos passeiam, a carroça que arrastam os cavalos. É uma baleia vazia, cheia de ar negro e vagalumes, um forno que tudo queima. A Mouna, quando chega a hora, é a boca do Senhor. Dela nasceu o mundo com suas árvores e nuvens, e os homens de todas as raças, um por um. Dela nasceu também a mulher. Viva a Mouna! Viva a Mouna!⁷²

Assistimos a uma fila de homens que entram no interior da Mouna. O que temos lá dentro é uma sala escura, onde um homem manipula um dispositivo de projeção arcaico, à feição dos dispositivos de fantasmagoria dos salões medievais, que aludem a um pré-cinema. O interior da Mouna é metáfora da sala de cinema, mas mais do que isso, é uma alegoria da filosofia da caixa-preta de Flusser. Ali está a origem de tudo. Lembremo-nos de *A origem do mundo* do pintor Gustave Courbet. Pensemos no papel da imagem nesse renascimento moderno que o grotesco de Fellini revela. Dentro da Mouna o que vemos são imagens projetadas de antigas ilustrações, desenhos grotescos que explicitam a vulva feminina como um portal de passagem entre mundos. No Casanova de Fellini, a vulva, essa gruta que nos pariu, é um retorno a velha caverna de Platão, agora cientes de que o maior potencial da luz é construir mundos. Tal é a verdade do cinema, seu caráter de artifício, que Fellini nunca nega. A verdade não está fora da caverna, mas na escuridão que acolhe nossas sombras. Com os dispositivos de reprodução técnicas, podemos tanto permanecer na imobilidade do escuro, cativando imagens como simulacros, ao modo das sombras de Platão. Ou, em sentido diferente, é possível desdobrarmos as camadas de densidade da nossa escuridão, projetando as sombras na superfície sólida das paredes do útero. Como é anunciado pelo homem da matraca, é preciso descer às entranhas dos nossos monstros para encontrarmos o tesouro. Este é o movimento do baixo material e corporal da percepção carnavalesca do mundo. Não podemos nos conter a um dos pólos do pensar em dicotomias, o pensar que

⁷² Fala do personagem do filme Casanova, homem da matraca que anuncia a Mouna, na sequência de um dos delírios de Giacomo.

produz o medo. A Mouna é apresentada como *a rainha dos pólos*. Ao superar essa dimensão, tudo se unifica em um todo orgânico, ou poderíamos até falar em um plano de transcendência da linguagem.

Não identificamos precisamente a raiz etimológica da palavra Mouna, mas uma possível acepção, sem dados confirmativos, pode ser inferida na concepção de *mouna vratham*, originária dos Upanishads da cultura hindu. Nesse sentido, a expressão significa *silêncio da mente*, quando o coração fala por si. Não se trata de um silêncio das palavras ou dos atos, mas da manifestação direta do espírito que transcende a linguagem, um tipo de presença que anula as categorias kantianas de tempo e espaço.

Fellini sempre manifestou dentro e fora de seus filmes uma simpática inclinação para culturas alienadas do eurocentrismo, e deixa explícitas suas especulações metafísicas, céticas mais pela dúvida do que por convicção. Alguns de seus filmes e personagens vivem interpelando e questionando o mundo sobrenatural. Parece-nos sobretudo que não se trata de construir um discurso sobre o tema, mas desqualificar mesmo qualquer discurso que se coloque como expressão de uma verdade dogmática. Por isso, sua carnavalização é um movimento de ritornelos, nasce do caos e volta para ele, seja no sentido da vida social para os livres festejos, seja no sentido de pagar o preço da ressaca. Euforia/disforia: trânsito. *Ecce homo*. Para além disso, estaríamos no *terrível reino dos anjos*, como diria Hilke. As palavras do homem da matraca, ao apresentar a Mouna soam como fragmentos de William Blake, e não por acaso, parecem promover o casamento entre o céu e o inferno. Aqui. Na terra. Por isso, a poesia do cinema de Fellini é um campo de imanência, agenciado por forças ambivalentes e vivas, caracterizando a natural metamorfose da vida como uma *poética do movimento*.

Segundo Bakhtin, a forma do grotesco carnavalesco cumpre as seguintes funções:

Ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a libertar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo⁷³.

A função do grotesco no cinema de Federico Fellini é libertar o homem dos regimes de visibilidade que cerceam suas experiências quase sempre regidas pelos programas distribuídos pelos dispositivos culturais. Livres das formas de necessidade

⁷³ BAKHTIN, 2008, p. 30.

inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo, podemos *reverter* nossas necessidades e refletir sobre o caráter relativo e limitado das coisas e das concepções que alimentamos sobre elas. Trata-se de abolir os condicionamentos determinados pelos programas, incluindo aí a negação do sofrimento que o peso das ideias exerce sobre nós. Para dançar é preciso estar leve, sentir-se leve, seguir o fluxo. Bakhtin afirma que “no mundo grotesco, qualquer id é desmitificado e transforma-se em ‘espantalho cômico’; ao penetrar nesse mundo, mesmo no mundo do grotesco romântico, sentimos uma alegria especial e ‘licenciosa’ do pensamento e da imaginação”⁷⁴.

O cinema de Fellini não é um retrato da vida, pois a vida é um conjunto de possibilidades quase infinitas, que não se comportariam em qualquer tipo de moldura. Seus filmes não nos mostram o que desejar, tampouco o modo como desejar. Sua poesia celebra o fato de que somos maravilhosamente livres e imperfeitos, e trazemos uma vontade de potência capaz de transcender os regimes de poder. Em vez de identidades, o que é pertinente no cinema de Fellini são as singularidades.

Guido, em *Oito e Meio*, sofre a tensão do contraste das linhas de força que se manifestam nas paisagens do seu íntimo. Não existem fronteiras entre o real e o imaginário, apenas esse campo de forças, um caos que ele não consegue agenciar até o momento em que decide assumi-lo como a expressão mais verdadeira que poderia oferecer de si mesmo ao mundo. Soemente a partir daí, o diretor-personagem é capaz de territorializar seu filme. *Oito e Meio* começa e termina com o mesmo movimento: um movimento de cima para baixo, que no final representa o baixo corporal e material que reflete a carnavalização do mundo.

No início do filme, Guido voa para fora do carro, fugindo da caustrofobia do engarrafamento, da imobilidade que o fluxo da vida social tomou como dispositivo de drenagem e controle dos espaços de passagem, do trânsito e do próprio movimento. O carro está engarrafado na via. O homem está engarrafado no carro. Guido está engarrafado na urgência da obrigação de fazer um filme que ele não quer mais fazer. Artistas e os loucos escapam pela via do imaginário. Guido voa. Foge para o céu. Liberta-se das tensões do meio para planar nas nuvens do seu desejo. Mas há algo que o puxa para baixo. Há uma corda amarrada em se pé. Na extremidade oposta da corda, o produtor de seu filme o puxa, e promove sua queda. Guido desaba do que percebemos ser uma experiência onírica. Na cama do quarto, sob os auspícios de uma equipe terapêutica que orienta e acompanha um tipo de tratamento de reabilitação que ele está fazendo, o vemos assediado pela esquizofrenia discursiva que o cerca.

⁷⁴ BAKHTIN, 2008, p.43.

A queda no devaneio de Guido, no início do filme, é o inverso da carnavalização. No fundo é ação de castração motivada pela velha perspectiva dualista do mundo. Em cima é o lugar onde se “viaja”, no sentido pejorativo. Lugar de quem vive “com a cabeça na lua”, lugar dos que “andam voando”, os irresponsáveis. Embaixo, no chão, é o lugar dos realistas, dos direitos, aqueles que não “viajam” nas coisas. A dicotomia pode ser vista como a antiga fábula da cigarra e da formiga. A questão é que na indústria cultural cigarras trabalham para grandes corporações que lucram vendendo seu “canto engarrafado” para formigas consumirem nos momentos de lazer. Na cultura midiática globalizada, formigas podem incorrer em crime de direitos autorais caso decidam reproduzir o canto da cigarra comprado e empresado por uma amiga.

O realismo grotesco de Fellini inverte o sentido da fábula anulando sua dicotomia pela ambivalência. De modo característico em todo o cinema de Fellini, explora-se tanto o conto das formigas, quanto o labor das cigarras. A extinção de polaridades abre o campo da imagem (e dos discursos) para as possibilidades imprevisíveis do aparelho (dos dispositivos). Ocorre uma reprogramação daquilo que se dá a ver, do modo como o universo das imagens técnicas tem nos apresentado a vida. Tal potência de transformação em *Oito e Meio* não está apenas na subversão moral da fábula, mas sobretudo no modo de transmutar as formas por meio de um intercurso intermediário. A poesia felliniana funde, numa alquimia polifônica e intertextual, imagens, textos, ideias, linguagens e objetos de campos que misturam literatura, teatro, pintura, mitologia, filosofia, antropologia e performance. O percurso do processo de criação do cinema de Fellini reflete o desenvolvimento histórico dos meios de produção e sua relação com as práticas sociais e os modos de percepção coletiva. Fellini atualiza uma visão crítica sobre esse movimento de transformações. Em *Oito e Meio*, Guido evidencia como a organização do trabalho racionaliza a produção por meio da reprodução de programas e contraditoriamente gera o caos. Esse caos que é para muitos causa de conflitos e perturbações – durante quase todo o filme é para o próprio Guido -, representa para Fellini a máxima de Schiller: “Somente é um caos aquela confusão a partir da qual podem surgir mundos”.

Guido supera o fracasso da sua condição de cigarra e de formiga, ao assumir o caos como possibilidade criativa que não requer uma ordem fixa e imutável, um modelo com o qual possamos viver sem problemas. O cineasta-personagem se realiza quando transforma em espetáculo aquilo que a lógica crítica de seu sensor Damian chama de “o esqualito catálogo de seus erros”. Guido confere a isso o necessário valor de exposição

que caracteriza a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, segundo Benjamin. O gesto de Fellini, contudo, chega a subverter a própria dicotomia benjaminiana, ao transferir a aura da obra de arte para o artista, carnavalizando o caos como ritual que lhe confere valor de culto.

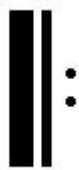
Na sequência final de *Oito e Meio*, Guido reúne cigarras e formigas, fazendo com que dançam juntos *gaviões e passarinhos*⁷⁵. Guido se liberta de todos os fantasmas e demônios do mundo caótico de suas ideias confusas, ao abdicar-se da inútil tentativa de dar a tantos fragmentos a unidade coerente de um produto acabado. A torre, que é o principal cenário do filme de ficção científica que Guido ia fazer, torna-se símbolo de inversão da função do movimento inicial de *Oito e Meio*. Se no começo do filme é o personagem Guido que se territorializa, puxado pela corda do sistema. No final, seu gesto criativo o liberta do peso de conviver com as tensões esquisofrênicas de tantas urgências, trazendo suas perturbações do plano abstrato dos conflitos pessoais para a superfície espetacular do mundo concreto, agora não mais mediado por imagens, encenações, narrativas ou aparatos tecnológicos. Guido carnavaliza seu mundo pelo movimento do baixo material e corporal. O mágico anuncia: “O show vai começar”. As cortinas se abrem. Por uma grande escada, todos os personagens do filme descem da imensa torre. O sentido do movimento de cima para baixo é o mesmo do começo do filme. Para Fellini, a única experiência verdadeira possível é encarna-se no mundo, em vez de tentar encarnar o mundo nas nossas ideias.

Guido promove um agenciamento territorial, os personagens encarnam na vida, não na história. O espaço é o picadeiro, círculo mágico sobre o qual todos se arregimentam formando uma ciranda. Os palhaços tocam regidos pela flauta do pequeno Guido. O Guido adulto mobiliza todos com seu megafone. Conciliam-se a infância e a velhice. Ali, passado, presente e futuro dão as mãos e giram na *Grande Roda* engendrada pela poesia felliniana. Tempo circular, tempo de magia, carnavalização do mundo. *Oito e Meio* está acabando. O filme de Guido está apenas começando. O último a sair de cena é o menino, o pequeno Guido, Orfeu com sua lira, a criança: o estágio mais avançado do *além-homem* de Nietzsche. A imagem do último plano, o picadeiro vazio. Aos poucos o holofote vai se retirando. Não é o fim. A luz apenas se movimenta para outros caminhos. Ficamos com a sensação de que é preciso *rever Oito e Meio*. Não em busca de seus significados, mas pela única necessidade de experimentar novamente a potência produtiva de seus ritornelos.

⁷⁵ Fazemos aqui uma alusão ao filme homônimo de Pier Paolo Pasolini, outro grande poeta do cinema italiano, cujo estilo também expressa uma poderosa potência política, diferente de Fellini por estar mais afeito àquilo que Walter Benjamin propunha como uma *estética da guerra*.

asa nisi masa

Para fazer jus aos matizes poéticos fellinianos que buscamos evidenciar neste trabalho, não poderíamos concluí-lo encerrando-o em conclusões explicativas, já que todos os argumentos que discutimos buscam escapar dessa ordem em favor de uma reflexão mais ensaística. Por isso, decidimos deixar este espaço aberto para a imagem do ritornelo, como um coda musical:



No cinema de Fellini, voltar no tempo não significa retroceder, mas atualizar a vida como um refrão que reverbera verticalmente. Não há mistérios, apenas *asa nisi masa*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFFRON, Charles (ed). *Otto e mezzo*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1987.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Tradução de Nilcéia Valdati. Santa Maria-RS: Palloti, 2006.
- AGUIAR, Flávio et alii. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural/Senac, 2003.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papyrus, 2004. Coleção Campo Imagético.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucite; Brasília: Editora Universidade de Brasília: 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).
- BETTI, Liliana. *Fellini: un portrait*. Traduit de l'italien par André Maugé. Paris: Editions Albin Michel, 1980.
- BETTI, Liliana, VOLTA, Ornella, ZAPONNI, Bernardino. *Tre Passi nel Delirio*. Bologna, Capelli, 1968.
- BONDANELLA, Peter. *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- BONDANELLA, Peter. *The Films of Federico Fellini*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2002.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BURKE, Frank. *Federico. Fellini: Variety Lights to La Dolce Vita*. London: Columbus Books Limited, 1987.

BURKE, Frank. *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*. New York: Twayne Publishers, 1996.

CALIL, Carlos Augusto (org). *Fellini visionário*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1994.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEL BOSCO, Paquito. *Fellini Raconta: un autoritratto ritrovato*. Video documentário produzido pela RAI Trade.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Acerca do ritornelo*. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

EUROPE: Pier Paolo Pasolini. Revue mensuelle numero 947. Paris: Edition Europe, mars, 2008.

FABRIS, Mariarosaria. *O neorealismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. 2. ed. trad. Mônica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FLUSSER, Vilem. *A filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FLUSSER, Vilem. *Da diversão*. Artigo publicado pelo Suplemento Literário da OESP. São Paulo, 1967.

FLUSSER, Vilem. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Palo: Annablume, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jean-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A mídia literatura*. In: *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1988.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução: Célia Berrettini. 3a Edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- KETCHAN, Charles B. *Federico Fellini: The Search for a New Mythology*. New York, Ramsey, Toronto: Paulist Press, 1976.
- KLEIST, Henrich Von. *Sobre o teatro de marionetes*. Tradução: Pedro Süssekind. 2a Edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- LANDY, Marcia. *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MARTINS, Luiz Renato. *Conflito e interpretação em Fellini: construção da perspectiva do público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto Italiano de Cultura, 1993.
- MASCARELLO, Fernando. *Histórica do cinema mundial*. (org.) 2.ed. Campinas-SP: Papyrus, 2006.
- MÜLLER, Adalberto. Vídeo-Entrevista com Siegfried Schmidt. Universidade de Münster, Alemanha, 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=211G3aUkfTA&feature=player_embedded>
- MÜLLER, Adalberto. *Além da literatura, alguém do cinema: considerações sobre a intermedialidade*. Outra Travessia (UFSC), v. 7, p. 47-53, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. In Os pensadores. São Paulo: Abril, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.
- NOVALIS; Friedrich Von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assis e Alvim, 1982.
- RAMOS, Luiz Fernando. *Por uma teoria contemporânea do espetáculo*. Anais do V Congresso da Abrace. UFMG, 2008.
- RENZI, Renzo. *Fellini que vai, Fellini que vem*. In: O sheik branco. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- ROSENTHAL, Stuart. *The Cinema of Federico Fellini*. London: The Tantivy Press, 1976.
- SCHLEGEL, Fredrich. *O dialeto dos fragmentos*. trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, M. *Da representação para a apresentação*. In: Cult, nº 132, fevereiro/2009, ISSN 1414707-6. Pp.38-41.. CULT, p. 38 - 41, 01 fev. 2009.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Trad. Luiz Paulo Horta. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 1ª Ed. Martins. Fontes: São Paulo, 1990.

ZIZEK, Slavoj. *The Pervet's Guide to Cinema*. Vídeo-Ensaio. USA, 2009.

FILMOGRAFIA FEDERICO FELLINI

Mulheres e Luzes (1950): Luci del Varietà.

Abismo de um sonho (1952): Lo Sceicco Bianco

Os boas-vidas (1953): I Vitelloni

Agência matrimonial (1953): Agenzia Matrimoniale episódio de L'Amore in Città

A estrada da vida (1954): La strada

A trapaça (1955): Il Bidone

Noites de Cabíria (1957): Le Notti di Cabiria

A doce vida (1960): La Dolce Vita

As tentações do Dr. Antonio (1962): La Tentazione di Dr. Antonio episódio de Boccaccio 70

Oito e meio (1963): Otto e mezzo

Julieta dos espíritos (1965): Giulietta degli Spiriti

Toby Dammit (1968)

Block-notes di un Regista (1969) TV americana

Satyricon (1969)

Os palhaços (1971) TV francesa: I Clowns

Roma (1972): Roma di Fellini

Amarcord (1973)

Casanova (1976): Il Casanova di Fellini

Ensaio de orquestra (1978): Prova d'Orchestra

Cidade das mulheres (1980): La Città delle Donne

E la nave va (1983)

Ginger e Fred (1986)

Entrevista (1987): Intervista

A voz da lua (1990): La Voce della Luna