

MEMÓRIA E HISTÓRIA NOS FILMES DE FELLINI

MEMORY AND HISTORY IN FELLINI' FILMS

Aulo Plácio Gontijo Neiva

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

aologuanaes@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo foi analisar, a partir da relação entre cinema e história, elementos memorialísticos presentes na obra de Fellini, que possam ajudar a compreender vários aspectos sociais e históricos da Itália e da realidade do século XX. Desta maneira, buscamos refletir sobre a obra cinematográfica de Fellini numa perspectiva histórica, abordando a realidade tratada de maneira onírica no cinema felliniano, que traz elementos críticos para se pensar o mundo contemporâneo. Pretendemos contribuir com os estudos que enfocam a relação entre história e memória, e entre história e cinema. Como os aspectos memorialísticos são inerentes à obra felliniana, importantes autores que fizeram estudos sobre a memória, como Halbwachs, Nora, Pollack, foram utilizados, sobretudo na abordagem da relação entre memória e história, agora presente no mundo do cinema, assim como um dos teóricos pioneiros que abordou esta relação entre cinema e história, Marc Ferro, cujos estudos ensejaram muitos outros. A pesquisa foi realizada a partir da reflexão sobre a obra filmográfica de Fellini, especificamente quatro filmes que destacamos, *Amarcord* (1973), *Noites de Cabíria* (1957), *A doce vida* (1959) e *Cidade das mulheres* (1980). Estes filmes, além dos aspectos sociais, políticos e culturais que contém, foram também escolhidos por “cobrir” períodos bem distintos na rica filmografia do cineasta italiano. Reportamo-nos também a algumas obras literárias do autor, que escreveu não só livros de memória, mas várias reflexões sobre cinema, sonho e temas afins, além das várias entrevistas que fez. Vários autores (Dorst, Kurtz, Lemos, Mendes, Moura), alguns dos quais desenvolveram teses de doutorado e dissertações de mestrado, estudando a obra de Fellini sob diferentes ângulos, diferentes abordagens, foram igualmente tratados com o fito de melhor discussão do tema.

Palavras-chave: Fellini; memória, onírico, filmes, neorealismo, crítica social.

Abstract: The purpose of this article was to analyze, based on the relationship between cinema and history, memorial elements present in Fellini's work, which can help to understand various social and historical aspects of Italy and the reality of the 20th century. In this way, we seek to reflect on Fellini's cinematographic work in a historical perspective, approaching the reality treated in a dreamlike way in Fellinian cinema, which brings critical elements to think about the contemporary world. We intend to contribute to studies that focus on the relationship between history and memory, and between history and cinema. As the memorialistic aspects are inherent to the Fellinian work, important authors who made studies on memory, such as Halbwachs, Nora, Pollack, were used, especially in the approach of the relationship between memory and history, now present in the world of cinema, as well as one of pioneering theorists who approached this relationship between cinema and history, Marc Ferro, whose studies led to many others. The research was carried out from the reflection on Fellini's film work, specifically four films that we highlight, *Amarcord* (1973), *Nights in Cabíria* (1957), *A doce vida* (1959) and *Cidade das Mulheres* (1980). These films, in addition to the social, political and cultural aspects they contain,

were also chosen to “cover” very different periods in the rich filmography of the Italian filmmaker. We also report on some literary works by the author, who wrote not only memory books, but various reflections on cinema, dreams and related themes, in addition to the various interviews he did. Several authors (Dorst, Kurtz, Lemos, Mendes, Moura), some of whom developed doctoral theses and master's dissertations, studying Fellini's work from different angles, different approaches, were also treated in order to better discuss the topic.

Keywords: Fellini; memory, dreamlike, films, neorealism, social criticism.

“Tutta l’arte è autobiográfica; la perla è l’autobiografia dell’ostrica”.

Federico Fellini.

Introdução

Federico Fellini (1920-1993), nascido em Rimini, Itália, um dos grandes cineastas mundiais, chegou a contribuir com o movimento do neorealismo italiano¹ inclusive sendo co-roteirista do filme que inaugurou este cinema essencialmente social e político, Roma, cidade aberta (*Roma, città aperta*”, 1944), de Roberto Rossellini, também roteirista do filme, sobre a resistência italiana ao regime fascista. Porém, a produção cinematográfica de Fellini foi muito além deste movimento, com o cineasta criando um estilo todo próprio, cujas imagens oníricas e cenas dionisíacas, ao lado de uma sensibilidade cativante, traduzem sua fértil imaginação, deixando os espectadores atordoados e embevecidos com seus filmes.

Se os filmes do diretor italiano, cronológica e artisticamente, vão além do neorealismo, isto não quer dizer que os temas políticos e sociais não estão presentes em sua obra cinematográfica. É, portanto, isto que investigamos neste trabalho que busca tratar como em alguns de seus filmes o cineasta captou a realidade de uma Itália que se transformava com a ascensão do fascismo a partir da Marcha sobre Roma de Mussolini, com este governando ditatorialmente o país até os momentos finais da derrota na II Guerra Mundial, o processo de redemocratização e as mudanças dos costumes ligados a tradição da católica sociedade italiana, além de relações sociais tão bem observadas no filme *A doce vida* e em outros. Como

¹ O neorealismo italiano foi um movimento do cinema italiano criado ao final da II Guerra Mundial, e que buscava representar a realidade social e política de maneira humanística e crítica, denunciando opressões e explorações. Substituiu, não raro, o *set* dos estúdios pelas ruas, utilizou também atores não profissionais, os quais contracenavam com estrelas do cinema, “*imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário*” (FABRIS, p.205, 2006). O neorealismo, embora tenha influenciado o cinema do mundo inteiro, inclusive o *Cinema Novo*, no Brasil, começou a mostrar esgotamento no início da década de 1950, tendo seu fim “formal” em 1953. Os principais temas eram, segundo Fabris, baseando-se em outros autores, o fascismo, a guerra e suas consequências, a questão meridional e problemas sociais no campo, o desemprego e o subemprego urbanos, o abandono dos jovens e dos idosos, a condição da mulher, a indagação psicológica e a relação do homem com a religião (FABRIS, 2006; MOURA, 2010).

afirmou Júlia Scamparini Ferreira: “Ao invés de apresentar o real, Fellini o representa, e deixa aos espectadores um discurso silencioso coberto pelo véu de seus sonhos e metáforas” (FERREIRA, 2010, p.65).

Desenvolvimento

As autoras Adriana Schryver Kurtz e Aline Mascarello Dorstz desmistificaram a ideia de que o cinema felliniano era um cinema refugiado em sonhos que nada tinham a ver com a realidade social e política, pois o “normalmente associado a um mundo ricamente fantasioso, imaginativo, onírico e, não raro, memorialístico e nostálgico” (KURTZ e DORSTZ, 2010, p.3), os aspectos políticos e sociais seriam necessariamente excluídos. Numa Itália que foi pátria do neorealismo, o qual surgiu combatendo a ditadura fascista, e, mesmo com o esgotamento deste movimento já na década de 1950, produziu cineastas como Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, Giuliano Montaldo, Luciana Cavani e muitos outros, todos cineastas marxistas ou próximos do marxismo, fazendo excelentes filmes, o cinema de Fellini foi criticado por alguns como alienado, chamado pejorativamente de provinciano até mesmo pelo seu amigo Roberto Rossellini (FELLINI, 1983, p.133), com quem ele trabalhou em *Roma, cidade aberta (Roma, città aperta)*. O cineasta Pasolini também criticou Fellini, afirmando que ele não questionava as estruturas sociais, o Estado e a Igreja (PASOLINI apud LEMOS, 2014, p. 172), o que é incorreto, como será demonstrado à frente. Enzo Biagi, em livro sobre memória de Marcello Mastroianni, comentou: “A Itália do cinema divide-se em dois clãs; o que está com Visconti e o que está com Fellini. Uma acusação frequente: Fellini não é propriamente engajado, é um traidor do neorealismo”. (BIAGI, 1997, p.96). Biaggi aponta esta questão, mas não endossa tal crítica a Fellini. E, como se verá nesse trabalho, também discordamos cabalmente desta colocação maniqueísta.

O autor Wiegand considera três dos filmes (*A estrada; O conto do vigário; As noites de Cabária*) de Fellini do período de 1954 a 1957) como filmes de redenção, que assinalariam a passagem do neorealismo para o individualismo fantástico, sendo “contos muito simbólicos da inocência traída, caracterizados por personagens marginais em busca de salvação espiritual em locais pouco usuais”. (WIEGAND, 2013, p.43). Dos filmes desta fase, focalizamos apenas *Noites de Cabária*.

Como Fellini em alguns de seus filmes, não só os da fase que Wiegand denominou ‘filmes de redenção’, trouxe de maneira onírica as recordações de sua infância, sobretudo em

Amarcord, cuja palavra é uma variação dialetal da cidade-balneário de Rimini, na região de Emilia-Romagna, onde o cineasta nasceu, e que significa “*Io me ricordo*” (eu me lembro) (*Set: cinema & vídeo*, nº 23, 1989, p.10), as invocações da memória do fascismo não poderiam faltar nesta belíssima película. Porém, não é apenas a memória do fascismo que foi tratada; foi a sua própria memória, ocorrida ou reinventada, não importa, é que Fellini aborda, pois, para ele, importa menos o que realmente aconteceu do que o testemunho que cada um dá de si próprio. Isto está de acordo com o que expôs Pierre Nora sobre a relação entre história e memória:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado; a história a liberta, e a torna sempre prosaica (NORA, 1993, p.9).

Por isto, Marc Ferro, um dos primeiros historiadores a perceber a importância do cinema para a história, analisava e criticava “a recusa em enxergar, uma recusa inconsciente” (1992, p.79) do cinema por parte dos historiadores tradicionais. E Ferro, citando o historiador Collingwood, para quem toda a história é contemporânea, posto que se trata do olhar do historiador no presente sobre o passado, procurou demonstrar que o filme também, mais do que uma representação do passado, evidencia o tempo e a realidade social, política e cultural do momento em que é produzido. Isto tudo tem também a ver com a questão da seletividade da memória, de que tratou Halbwachs, a qual joga muitos elementos no esquecimento e cujas lembranças são sempre ressignificadas no presente.

Assim, utilizando desses autores que fizeram estudos sobre memória, Halbwachs, Nora, e do historiador Marc Ferro, que teve o mérito de ser um dos pioneiros na abordagem da relação história-cinema, abordamos a obra felliniana em seus aspectos memorialísticos e sua relação com a história.

Porém, constatamos que nem todos concordam que a obra de Fellini seja marcada pela memorialística. É o caso de Luiz Renato Martins, que, num denso estudo, procura afastar a relação entre memória autobiográfica e o cinema felliniano. Concordamos parcialmente com o autor, que vê o cinema de Fellini como um cinema político, mas acreditamos que os

elementos memorialísticos, recriados, inventados, reinventados, reconstruídos estão presentes, de acordo com a perspectiva halbwachiana da memória como reconstrução do passado e não como conservação do passado, como queria Bergson (BOSI, 1994). E Fellini reconstrói a memória à sua maneira. Contrapondo-se a Martins, o próprio texto de Fellini, do livro “Fazer um filme”, na verdade, um texto bastante memorialístico, temos o relato sobre várias pessoas reais, que inspiraram personagens de diversos filmes. Um exemplo é Gradisca, mulher de “*coxa opulenta*” que mexia com a fantasia dos *bambini* na época da infância de Fellini. Gradisca vai estar presente no filme *Amarcord*, alvo da masturbação coletiva dos garotos de Rimini.

Reforçando isto, vemos também em outros filmes como em “Oito e meio”, que segundo Wiegand, não fez nada para esconder a natureza autobiográfica deste filme, e no qual repetem-se elementos memorialísticos da vida do cineasta.

Enquanto o mundo exterior de Guido [personagem de *Fellini oito e meio*] reflete a vida profissional de Fellini enquanto realizador, o seu mundo interior descreve episódios da infância de Fellini. A cena na qual Guido toma banho em vinho e se prepara para se deitar é baseada numa memória de infância, tal como o episódio de Saraghina. A verdadeira Saraghina, uma mulher grande e misteriosa que vivia isolada na praia, mostrava as suas partes privadas a Fellini e aos seus amigos quando este tinha oito anos, por uma pequena quantia em dinheiro. Alguns elementos mais recentes da vida privada de Fellini aparecem também no filme, tal como a sua relação conturbada com o pai, que morreu de ataque cardíaco em 1956 (WIEGAND, 2013, p.94).

Também no filme *Amarcord*, percebemos que a memória do personagem Titta (espécie de alter-ego de Fellini *ragazzo*), mescla a memória individual com a memória da coletividade, como expôs Halbwichs (1990), a memória individual inserida nos quadros sociais da memória, da memória coletiva. Assim, “*Amarcord* é uma rigorosa e implacável análise sobre a memória do regime fascista, ainda que sob uma estética onírica, fantástica e, no limite, surreal de sua narrativa” (KURTZ e DORSTZ, 2010, p.6). Ainda que seja através da memória de alguns personagens, inclusive a de um garoto que se recorda de um momento de masturbação individualmente coletiva com outros garotos dentro de um calhambeque. Há autores, Biagi, por exemplo, que demonstraram que os conflitos entre os personagens Titta e seu pai, Aurélio, tem a ver com reminiscências de Fellini em seus conflitos com o próprio pai. Fellini mesmo afirmou:

Mas, pensando bem, não conheci meu pai. Chamava-se Urbano, e minha mãe, Ida, sempre ficou em Rimini. Ele era caixeiro-viajante, representante comercial. Vendia produtos alimentícios, sempre viajando. Bem, depois que morreu, pensei com maior curiosidade. É uma coisa que acontece: você se sente livre, não existe mais, é

agredido pelas recordações. Coloquei alguns de seus casos em um ou dois filmes, mas minha mãe nem quis assisti-los. Tamanha irreverência a perturbava (FELLINI apud BIAGI, 1997, p.92).

O fato da ameaça de suicídio do pai, reproduzida em cena de *Amarcord*, é citada em depoimento também para Biagi: “Revejo-o com os olhos de um menino: quando se enfurecia, ameaçava suicídios muito cômicos, puxava as mandíbulas, se jogava de cabeça contra a parede” (FELLINI apud BIAGI, 1997, p. 92). Destarte, portanto, vemos de maneira bem nítida como elementos autobiográficos estão sim presentes na obra felliniana, diferente da afirmação de Martins.

Pollack, que se utilizou dos estudos sobre a memória de Halbwachs, refere-se aos filmes-testemunho e documentários como “um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional” (POLLACK, 1989, p.11). Embora Pollack esteja se referindo a filmes deliberadamente políticos que têm o fito de preservação de uma memória coletiva sobre determinadas realidades que, não raro, as classes dominantes queiram esquecer, o que disse sobre elementos que compõem um filme é também interessante para pensar a memória nos filmes de Fellini:

Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são, como mostrou Dominique Veillon, de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores, (...). Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo (...). Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções (POLLACK, 1989, P.11).

A obra de Fellini, cheia de barulhos, de cores (mesmo a obra em preto-e-branco), e de cheiros presumíveis, é muito vasta e diversificada, realizada por este cineasta que viveu 73 anos. Porém, aqui, devido ao limite de espaço, enfocamos (e não analisamos os filmes) apenas algumas dessas obras, mais especificamente quatro: *Amarcord*, *A doce vida* (“*La dolce vita*”), *Noites de Cabíria* (“*Le notti di Cabíria*”) e *Cidade das mulheres* (“*La città della donna*”). A escolha destes filmes se deve ao fato de que cada um deles contém aspectos que trazem uma boa reflexão sobre determinados acontecimentos históricos e temas sociais que escolhemos para analisar. Poderíamos tratar de outros, mas os escolhidos foram esses.

Em sua dissertação, Carolina Bassi de Moura, fez um belo estudo sobre a construção plástica dos personagens cinematográficos, utilizando a obra felliniana, especificamente três filmes, *La strada*, *Julieta dos Espíritos* e *Tobby Dammit* (episódio de *Histórias*

extraordinárias, filme composto por várias curtas de diversos cineastas). A autora analisou nos filmes de Fellini a caracterização de cenários, figurinos, a construção dos personagens, inclusive demonstrando como o diretor, sem desprezar o texto, o roteiro, construía era com os desenhos (*scarabocchi*)² que fazia, não raro, personagens e cenários. Assim a autora escolheu a obra de Federico Fellini “devido à sua forte elaboração plástica e seu despreendimento de representações estritamente realistas” (MOURA, 2010, p.15). Este “despreendimento de representações estritamente realistas”, porém, não quer dizer que o diretor italiano não se preocupava também com temas da realidade; eles apenas são tratados em sua obra de maneira transfigurada com uma forte carga imaginativa numa atmosfera de sonho. Como Euclides Santos Mendes, em cuja tese de doutorado, procurou demonstrar, o neorealismo continuava presente na produção felliniana, só que de maneira reinventado:

Ao passo que, em 1945, o filme *Roma, cidade proibida*, de Rossellini, no qual Fellini colaborou como roteirista, inaugurou o compromisso ético-estético neorealista, *A doce vida* representa a transposição/reinvenção da dinâmica ético-estética do novo realismo à italiana (MENDES, 2013, p.19).

Então, tratamos dos componentes políticos e sociais, ligados aos aspectos da memória individual e coletiva, aspectos psicológicos inseridos na narrativa fílmica, presentes na rica obra felliniana, cujas imagens plásticas belíssimas foram comparadas até aos quadros dos melhores pintores (MOURA, 2010); enfim a obra de um cineasta, que até mesmo os seus críticos não negam sua genialidade.

Assim, *Amarcord*, além da riqueza da percepção da memória do cineasta passada através dos personagens, ainda nos dá uma visão peculiar de como a comunidade da cidadezinha italiana, Rimini, sentia as paradas fascistas, de acordo com a ótica felliniana. As manifestações fascistas no vilarejo de Rimini são, na visão felliniana, farsescas. Ocorrem não como uma parada disciplinada, austera, mas de maneira carnavalesca. Os discursos alternam-se entre o enaltecimento do fascismo (“*O fascismo revitalizou nossos antigos ideais, santificou a nossa herança*”) por alguns personagens literalmente correndo em vez de marchar e outros, da cidadezinha, manifestando interesses específicos, próprios (“*São leais,*

² Os desenhos de Fellini não tratavam de dar conta de seqüências dos filmes, segundo Carolina Bassi Moura, mas como ela narra sobre o processo criativo do diretor italiano, a “paixão visceral de Federico pela prática de desenhos fantásticos e pelos esboços caricaturais, chamados carinhosamente por ele de ‘rabiscos’, notamos o quanto esta paixão evidencia sua necessidade de traduzir suas ideias em imagens. Ele mesmo dizia que quando preparava um filme, escrevia muito pouco e preferia desenhar seus personagens e cenários (atribuía este hábito ao tempo em que trabalhou com os *music halls* do interior), e inclusive confessou que algumas ideias já nasciam em forma de imagem como foi o caso da personagem ‘Gelsomina’, de *La Strada*. Rabiscar ajudava Fellini a pensar os filmes antes mesmo deles se transformarem em roteiro (MOURA, 2010, p.39).

mas precisamos de fundos para as docas”), e afirmações machistas auto-afirmativas, como: “Só tenho a dizer que Mussolini tem colhões”, de um personagem gesticulando com as mãos indicando uma genitália masculina.

Na escola de Titta, Fellini, usando professores caricatos, faz um deles em sala de aula diante de alunos sonolentos, dizer o seguinte discurso, proclamando o nacionalismo e o militarismo fascista: “Chegou o dia em que uma Itália renascida irá aos campos de batalha. Não sob bandeira estranha ou na defensiva”. E outro professor, numa versão hegeliana, enaltecendo o Estado fascista diante de sua resolução em relação à Igreja Católica³, levada a cabo pelo Duce: “O Estado representa o Espírito Universal expresso na síntese sublime da Igreja. Esta reconciliação é obra de um grande líder que esmagou as diferenças entre a igreja e o Estado, que definiu a fibra moral de nossa ordem social”.

E durante a noite em plena movimentação de soldados e oficiais fascistas é colocada a música do hino socialista por alguém no campanário da igreja. Quando os fascistas pegam Aurélio, pai de Titta, simpatizante do socialismo, que havia colocado um gramofone na torre da igreja tocando o hino, pressionam-no: “Esqueceu da saudação fascista!, está insatisfeito? Falta-lhe fé no fascismo”. Exigem-lhe que beba “as glórias do fascismo” e que “seria uma afronta não aceitar um brinde”, senão teriam que “quebrar algumas cabeça para que entendam que o fascismo dá dignidade”. Mas, na verdade, obrigam-no, covardemente, a beber é óleo de rícino.

É preciso dizer que Aurélio, como patriarca na sua família, de maneira bizarra, como na ameaça de suicídio, age com autoritarismo em relação aos familiares: perseguindo para bater no seu filho Titta, proferindo improperios impróprios em relação à sua mulher. Assim, a abordagem crítica de Fellini é, mais do que à política fascista, mas também à comunidade com seus costumes conservadores reproduzindo práticas autoritárias, com elementos de uma cultura patriarcal reafirmada com a ditadura fascista, diante dos elementos modernizantes que a questionavam, na rememoração cheia de imaginação de Fellini.

No filme de Fellini, os fascistas não matam, mas a violência fica fixada na mente do telespectador, mesmo que num filme cômico. O onirismo do cineasta não o afasta da crítica social. Assim, seus fascistas vistos pela ótica de personagens aparentemente caricaturais representam os personagens reais, o impacto de um movimento político avassalador como o

³ O Tratado de Latrão, de 1929, celebrado entre a Igreja Católica e o Estado fascista, colocava fim à questão romana, o conflito entre o Estado italiano e a Igreja. Ele reconhecia a soberania da Santa Sé no estado do Vaticano e a Igreja renunciava definitivamente às reivindicações dos territórios perdidos no processo de unificação italiana, que se concretizou em 1870.

fascismo, na vida de pessoas simples. Fellini ressalta a profunda humanidade desses personagens buscados em sua memória. E, com certeza, é caricatural a figura de um padre que participa de manifestações fascistas e que, nas confissões, não ouve o que os fiéis crédulos dizem. Não seria uma crítica ao apoio da Igreja Católica ao fascismo e seu aspecto ditatorial, não ouvir, democraticamente, a voz do povo?

O tema da prostituição e dos sonhos de realização pessoal é tratado de maneira poética em *Noites de Cabíria*, filme em preto e branco, com sua protagonista, Cabíria (Giulietta Masina), como uma prostituta ingênua e romântica, provocando a simpatia dos telespectadores. Um filme sobre prostituição no momento em que o governo italiano fazia, na década de 50, leis contra esta atividade de muitas mulheres que dependiam dela para sobreviver. Como disse Ana Paula Lemos:

a preparação, a filmagem e o lançamento de *Le notti di Cabiria* [em 1957] desenrolam-se nos anos cruciais da prostituição na Itália. Ele é divulgado no calor do debate sobre o projeto de lei apresentado pela senadora socialista Lina Merlin, prevendo a abolição das casas de tolerância. Aprovada pelo Senado no dia 21 de janeiro de 1955, a lei aguardará três anos para ser apresentada à Câmara dos Deputados onde seria aprovada a 20 de fevereiro de 1958. Entre as lamentações dos proprietários dos bordéis e os rituais universitários as ‘casas’ serão definitivamente fechadas no dia 20 de setembro do mesmo ano. Fellini, sem levantar bandeiras a favor ou contra o problema e nem colocar nenhuma alternativa ao caso, cria, no entanto, Cabíria – uma prostituta ‘clown’, assexuada e romântica (LEMOS, 2014, p.164-165).

É impossível o telespectador não estabelecer uma empatia com a personagem Cabíria. Esta é uma prostituta que atua na rua, que não apresenta a mesma sensualidade de tantas outras companheiras de trabalho dela, demonstrando uma meiguice que lembra Gelsomina (a personagem sofrida de *La strada*, também interpretada por Giulietta Masina); tem um namorado que a engana, que a joga no rio e leva todo seu dinheiro. Está sempre em busca da felicidade, e, apesar de sua profissão em que o sexo é uma mercadoria, ela acredita em relações afetivas verdadeiras como possibilidade de uma existência mais feliz, e sua ingenuidade contrasta com a do mundo dos valores materiais, do mundo reificador do capitalismo e de uma Itália que tenta se recuperar como grande potência europeia após vinte anos da derrota na Segunda Guerra.

Cabíria tem uma casa pobre, na verdade um casebre, no subúrbio, na estrada de Óstia e é no subúrbio que exerce juntamente com outras meretrizes pobres seu ofício. Porém, após o golpe que sofreu desferido por Giorggio (seu namorado), resolve ir fazer ponto na Via Veneto (lugar onde trabalham as prostitutas de luxo, que a olham de cima para baixo). Mas é lá que

encontra um ator famoso, Alberto Lazzari (de quem ela era fã), que brigava com sua namorada e a chama imperiosamente para ficar com ela. Diante do jeito mandão dele, Cabíria diz orgulhosamente que tem uma casa com luz, água, gás e até termômetro, e que nunca dormiu debaixo da ponte como tantas outras; aliás, só uma ou duas vezes... Com ele, ela vai em um *Night Club* luxuoso e, sente-se lisonjeada quando o ator recusa a companhia de uns grã-finos para ficar com ela; então vai para a mansão dele, quando chega a namorada e ele a esconde no banheiro. No momento em que está saindo na surdina, dá uma olhada para a namorada de Alberto, dormindo na cama daquele quarto suntuoso, e, inevitavelmente, confronta todo aquele glamour com sua vida miserável.

Mais adiante é novamente enganada por outros homens, particularmente um, que lhe seduziu e prometeu casamento, fazendo com que vendesse sua casa, e levando todo o seu dinheiro. Na verdade, o tema da prostituição aparece em um filme que trata mais da miséria social, da falta de perspectivas de personagens sociais que sofrem e procuram ter seu lugar ao sol. Assim, vemos uma cena perturbadora de miséria social: pessoas que viviam em grutas, sendo assistida por uma “alma caridosa”, um homem que parou seu carro e foi de gruta em gruta levar alimentos e roupas para os moradores. Cabíria desconhecia essa realidade. Quando foi deixada por um cliente ocasional, caminhoneiro, que, ao invés de lhe dar carona, levou-a para um lugar deserto, periférico, é que Cabíria conheceu a realidade destas pessoas miseráveis, famélicas, que viviam nas grutas, inclusive uma antiga prostituta que antes desfrutara de certas posses: apartamento, joias, outros bens, e que Cabíria conhecia. A protagonista parece, naquele momento, ao se deparar com o destino da antiga prostituta, presentir alguma coisa parecida para o seu futuro.

Embora não seja um filme do neorealismo italiano, podemos sentir os ecos desse movimento no filme de Fellini (aliás, movimento do qual ele participou). Podemos achar uma similaridade da personagem Cabíria, que anseia por uma vida melhor, mas que só se dá mal, com Antonio Ricci (Lamberto Maggiori) de *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica), que depende da bicicleta para trabalhar e, sendo este instrumento de trabalho roubado, vê-se perdido num mundo social hostil, impregnado de miséria e sem muita esperança. Cabíria, sem tanto *sex appeal* e, ademais, já envelhecendo para a profissão, já não tinha mais bens, a casa, nada, e iria, inexoravelmente, perder também seu instrumento de trabalho, o corpo, para enfrentar a lida social.

A falta de esperança fica evidenciada numa cena em que Cabíria e alguns de seus conhecidos vão a uma igreja no momento de uma celebração católica em que os fiéis

acreditam e rogam pelos milagres. E um de seus conhecidos (um cliente), deficiente, que mal consegue andar, roga a cura, e o que acontece é só uma queda terrível no meio do público. Cabíria perde toda a fé e lhe resta pouca esperança na sua vida a partir de então. Ela diz: “*Ainda somos os mesmos. Ninguém mudou. Ninguém! Estamos todos como sempre. Como estropiados*”. Fellini, nesta cena que reconstitui episódios similares que presenciou, parece com isto querer mostrar a inutilidade da fé nos milagres, no fundo uma crítica também à religião, ou a forma de religiosidade expressa pelo povo, e endossada institucionalmente, o que vai constar também em outros filmes. Mas a impressão maior que passa o filme é de uma melancólica realidade social alijando pessoas, categorias, grupos sociais inteiros dos frutos do progresso material, colocando-os na marginalidade.

Em *A doce vida*, filme também em preto e branco, temos o jornalista Marcello, representado por Marcello Mastroianni, frequentando os salões das classes sociais abastadas e sentindo intimamente a realidade social desigual de uma Itália pós-guerra cheia de problemas para resolver; um filme que evoca vários fatos ligados à modernidade de uma Itália pós-guerra ao lado de elementos bastante conservadores. Também a Igreja Católica foi enfocada nesse filme; já na cena inicial, um helicóptero transporta uma estátua gigantesca de Cristo para o Vaticano, arrancando acenos eufóricos de muitas pessoas, inclusive de algumas garotas de maiô na cobertura de um edifício. O repórter Marcello, mulherengo, pede que o helicóptero desça um pouco e chegue próximo para contatar as moças. Uma cena monumental que teria um motivo religioso se mescla com o interesse sexual do personagem.

A Igreja Católica e parte de uma imprensa mais conservadora consideraram o filme, que em muitos momentos é bem sensual, como obsceno, pornográfico até, Isto por causa de cenas em que Sylvia, representada pela atriz Anita Ekberg, entra sensualmente na *Fontana de Trevi* e também o *strip-tease* numa festa aristocrática de uma mulher (Nadia Gray) que acabara de divorciar, entre outros episódios. A Igreja Católica denominou o filme em artigo do *Observatore Romano*, de “*nojenta vida*” (BIAGI, 1997, p.106), e criticou o “existencialismo” do personagem no filme que celebra, em meio aos dramas ocorridos (como o do personagem Steiner que matou os dois *bambini piccoli* e suicidou), a vontade de viver intensamente, mesmo que em meio ao pessimismo, à decadência sua e ao seu redor, do personagem Marcello, sempre em busca de aventuras, principalmente amorosas ou de reportagens sensacionalistas. Como disse Enzo Biagi:

Marcello é um jornalista mundano, em moda na época, que conta os humores e os escândalos do chamado café-soçaite. Não é bom nem mau; é indiferente às preocupações morais (BIAGI, 1997, p.96).

Na verdade, o que Fellini focaliza é a decadência de uma sociedade e a do próprio personagem, como fica evidenciada na cena final na praia, que, simbolicamente, como disse Wiegand, “um monstro marinho exausto estendido na areia reflete o seu próprio estado de degeneração” (WIEGAND, 2013, p.79).

Então temos neste filme, em meio aos vários dramas sociais e psicológicos, um sentimento de vazio da existência dos personagens aristocráticos (e não só aristocráticos, como Marcello que pertence a outra classe social) que se movimentam em seu mundo exclusivo de fama e superficialidade, com os *paparazzi* seguindo e fotografando esses famosos em sua *dolce vita*. E como nos lembra Wiegand, a própria palavra *paparazzi* é plural da palavra Paparazzo, o nome do fotógrafo principal que aparece no filme, que generalizou esse termo (WIEGAND, 2013, p.83).

Em filme mais recente, *Cidade das mulheres*, de 1980, realizado quando o movimento feminista estava no auge, às vezes exagerando em suas formas de expressão, Fellini voltou a sua verve irônica contra esses excessos, divertindo-se e fazendo refletir os telespectadores que não fossem dogmaticamente sisudos, pois, segundo Kurtz e Dorst:

Fellini nutria um verdadeiro horror a todo tipo de engajamento político que, como sabemos, sempre vem acompanhado por algum grau de patrulhamento ideológico e pela inevitável cartilha moralizante (KURTZ; DORST, 2010, p.3).

O que não quer dizer que seus filmes não expressem as questões políticas, conforme já vimos.

Em *A cidade das mulheres*, quando a personagem Snàporaz (Marcello Mastroianni) segue uma voluptuosa mulher que descera numa floresta e antes havia sentado à sua frente no trem (com a qual ele tentara uma relação sexual no banheiro), ele entra em um mundo extremamente feminino, um hotel onde era realizado um congresso de mulheres, a cidade das mulheres. Lá mais do que uma assembleia de mulheres feministas discutindo temas importantes, o que ocorre é uma verdadeira sessão onírica promovida pelas feministas, lésbicas, ninfomaníacas, vociferando discursos e palavras de ordem, mais do que radicais: exagerados, contra o machismo, inclusive contra o único macho (que não estava lá trabalhando) naquele ambiente, Snàporaz. Mulheres proferindo afirmações como: “*Somos contra a penetração, pois por onde nos invadem não podemos nos defender*”; “*Matrimônio,*

manicômio!”; “*A menopausa não existe. É uma mentira. Um alibi criado pela sociedade machista*”; “*A celulite é uma invenção machista*”. Elogiam o órgão sexual feminino, não valorizado devidamente pelos homens:

A vagina é uma concha com o som do mar. Faz lembrar o canto de sereia. Mas o macho ofende nossa vagina com nomes humilhantes: perereca, caixa, xoxota. Olhemos e exploremos nossa vagina tão rosada com seus lábios eternamente beijando. Inventemos nomes novos para ela: ‘Língua de Sol’; ‘Sorriso de vida’; ‘Violeta da Lua’. (trecho extraído do filme *A cidade das mulheres*, 1980)

Logo após, passam a comparar a representação das mulheres com as dos homens, mostrando imagens das representações da Antiguidade Clássica, quando os gregos faziam estátuas e pinturas dos genitais masculinos, em que “*os pênis se erguem soberbos*”. Concluem que a falocracia oprime mais da metade da humanidade. Mas aplaudem uma estrela de TV que tinha sete maridos e os apresentou no congresso.

Após fugir do hotel em que se realizava o congresso, Snàporaz tem um encontro com Katzone, um machista que morava num palacete na floresta e que vivia em atrito com aquelas mulheres. As feministas exigiam que ele derrubasse a mansão, que, há mais de 50 anos, ele construía, de acordo com “*as leis decretadas pelos novos patrões, leis horrendas das lésbicas*”, segundo Katzone.

Na casa de Katzone, havia uma galeria de retratos luminosos de mulheres com as quais ele transara, e, ao serem ligados, ouviam-se, gravados, gemidos, gritos, vozes sensuais de mulheres no cio ou tendo orgasmo. Este personagem simbolizando o extremo machismo convida Snàporaz para a festa que se dava naquele momento, quando uma ‘torre’ de dez mil velas simbolizava as dez mil mulheres com que ele fizera sexo.

Há quase no final do filme uma cena de uma montanha-russa, em que Snàporaz ao descê-la, mergulha na sua memória carregada por suas lembranças, das mulheres com que estivera, desde domésticas que trabalhavam em sua casa até modelos desfilando nuas em sala de aula. Tudo isto, é claro, num clima de sonho, e cuja memória está repleta de cores, sons, cheiros, aspectos emotivos, como disse Polack. Como não ver na rememoração de Snàporaz semelhanças com fatos narrados por Fellini em seu livro *Fazer um filme?*

Mas no fim da descida da montanha-russa, Snàporaz cai numa jaula e, logo em seguida, é julgado pelas mulheres que estavam no Congresso. As acusações são muitas vezes contraditórias, o que reforça o tom crítico de Fellini ao que se pode considerar o exagero de certas bandeiras de lutas, que incorre, não raro, na incoerência. Snàporaz é intimado a dizer a

diferença biológica entre o masculino e o feminino; é inquirido se conheceu alguma mulher de verdade e por que decidiu nascer macho e não mulher; exigem que descreva seu orgasmo (o que ele não faz, assim como não responde a nada do que perguntam). É acusado de não estar apto a dar “*um prazer sexual perfeito à mulher*”, de “*não reconhecer seu componente feminino*”; é “*culpado por gostar de nádegas*”; e porque “*é peludo*”. Com aparente contradição, é culpado porque “*não sabe se comprometer com uma única mulher*”; “*e ilude-se que exista uma mulher ideal única*” e “*acredita na inferioridade mental da mulher*”; e “*considera a mulher um ser superior*”. Outras acusações: “*não quer crescer, não sabe cozinhar, mija em pé*”. Um tribunal grotesco, cujas acusações são lidas entre risos por uma fêmea mascarada.

Se Fellini parece se divertir na sátira ao feminismo exagerado que detectara em algumas postulações feministas de seu tempo, esta sátira, também exagerada, que se pretende impiedosa foi muito criticada, não só por grupos feministas, porém também por vários comentaristas. Assim, lemos num blog sobre cinema, *Janela encantada*: (2017, s/p.):

Não deixa de ser curioso que o filme parta de um ruidoso e caótico congresso de feminismo, e termine num chorrilho de acusações contra o sexo masculino, tendo sido fortemente atacado pelos movimentos feministas de então que o viam como uma má anedota e desrespeito por esses movimentos. Mas se há alguém em julgamento em *A cidade das mulheres* esse alguém é o próprio Fellini, e todo o exagero ou descrição grotesca são simplesmente espelhos daquilo que ele proclama como as suas limitações, anseios e erros.

Realmente, o filme foi acusado de antifeminismo, como salientou Wiegand, inclusive desqualificando-o, ao afirmar:

O filme pode ser considerado apenas uma comédia ou uma fantasia, mais do que um exame à mulher moderna e às relações sexuais contemporâneas. Em qualquer destas formas é, infelizmente, um fracasso. O humor juvenil de *Amarcord* servia bem o tema enquanto que a objetivação juvenil e repugnante de Snáporaz é...bem...repugnante. Tão túrgido quanto entediante, o filme é um exagero de tudo aquilo que é irritante no trabalho mais tardio de Fellini (WIEGAND, 2013, p.163).

Evidentemente, não podemos concordar inteiramente com esta ideia ácida do autor. Na nossa opinião há nesta posição uma minimização da crítica que Fellini faz a uma realidade com a qual ele se deparara na década de 1970, quando muitas vezes havia a hiberbolização de discursos políticos (foi quando o cineasta brasileiro Cacá Diegues criou a expressão *patrulhas ideológicas*), que queriam se passar por verdades absolutas. Podemos considerar, de acordo com Ferro, que a produção cinematográfica, além de ser um produto de seu tempo, traz a marca do autor. Portanto, Fellini, tendo como *alter-ego* em seus filmes o mulherengo

Marcello Mastroianni, não foi poupado pelos críticos, sobretudo pelas críticas feministas, as quais enxergavam em sua obra uma postura machista, muitas vezes desrespeitosa ao sexo feminino. Estavam tão enredadas em suas atividades feministas que, não raro, não percebiam o exagero de suas posições, que, não precisava de um cineasta como Fellini para caricaturizar; sua prática já era uma caricatura de uma luta mais séria que outras mulheres travavam pelos seus direitos.

Considerações finais

Não obstante as críticas de alguns setores, algumas críticas sérias e outras nem tanto, Fellini estava apenas exercendo o seu papel de criador em filmes divertidos, como *Cidade das mulheres*, e até em filmes com uma atmosfera levemente melancólica, como *Noites de Cabíria*. Era, no entanto, um criador reflexivo, e a diversão presente em seus filmes trazia elementos muito sérios sobre temas importantes da realidade histórica. E esta realidade era também a que tratava das conquistas e das lutas das mulheres, mas um observador crítico como Fellini não poderia deixar de se atentar para a caricatura que, não raro, aparecia em várias faces do movimento. Portanto, caricatura não era o seu filme, como muitos quiseram desqualificá-lo, mas determinadas práticas sociais e políticas que ele caricaturizou com bastante seriedade e humor, como abordamos nos vários filmes tratados: a crítica ao fascismo, à realidade social perversa que penalizava os humildes, como a prostituta Cabíria e outros, a crítica mordaz à *doce vita* de burguesia indiferente aos problemas de uma sociedade dilacerada com divisões sociais profundas entre as classes sociais.

REFERÊNCIAS:

Livros:

BIAGI, Enzo. **Marcello Mastroianni: 'La bela vita'**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DORST, Aline Mascarello; KURTZ, Adriana Schryver. **A memória do fascismo em "Amarcord", de Fellini** (Notas sobre a política na obra de um grande mentiroso). (Trabalho apresentado no GP de Comunicação Audiovisual do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação). Caxias do Sul, RS, 2 a 6 de setembro de 2010.

FABRIS, Mariarosaria. “O neorealismo italiano”. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
_____. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: LP&M, 1983.

FERREIRA, Julia Scamparini. **Do simbólico ao subjacente: nuances de um discurso sobre a identidade italiana no cinema de Fellini**. (Tese de Doutorado apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro: 2010.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LE MOS, Anna Paula. “Federico Fellini, o cartunista dos neorealistas”. São Paulo, nº 2, p.151-185, apr. 2016. ISSN 2318-2016. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/diversitas/article/view/113872>. Acesso em 03, outubro, 2017.

MALTEZ, José Carlos. A Cidade das Mulheres, 1980 (8 de novembro de 2017). Blog **A Janela Encantada**. Disponível em: <https://ajanelaencantada.wordpress.com/2017/11/08/a-cidade-das-mulheres-1980/>. Acesso em: ago. 2020.

MENDES, Euclides Santos. **Cristais de tempo: o neorealismo italiano e Fellini**. (Tese de Doutorado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP). Campinas, SP: 2013.

MOURA, Carolina Bassi de. **A construção plástica dos personagens cinematográficos: uma abordagem feita a partir da obra de Fellini**. (Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo). São Paulo: 2010.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, SP: 1993.

POLLACK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, 1989, p.3-15.

WIEGAND, Chris e DUNCAN, Paul. **Federico Fellini: a filmografia completa**. Lisboa: Vernáculo (Taschen), 2013.

Periódicos e guias:

Guia completo de filmes para TV e Vídeo – 1990. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
Set: cinema & vídeo. São Paulo: Editora Azul (1988-1997).

FILMOGRAFIA

Amarcord. (*Amarcord*, ITA/FRA, 1973). Direção: Federico Fellini. Argumento: F. Fellini e Tonino Guerra. Produtor: Franco Cristaldi. Diretor de Fotografia: Giuseppe Rotunno. Montagem: Ruggero Mastroianni. Música: Nino Rota. Elenco: Bruno Zanin, Pupella Maggio,

Armando Brancia, Nandol Orfei, Peppino Ianigro, Ciccio Ingrassia, Magali Noël, Josiane Tanzilli. Cor, 123 minutos.

Cidade das mulheres (*La città della donne*, ITA, 1980). Direção: Federico Fellini. Argumento: F. Fellini, Bernardino Zapponi e Brunello Rondi. Produtores: Opera Film Produzione e Gaumont. Diretor de Fotografia: Giuseppe Rotunno. Montagem: Ruggero Mastroianni. Música: Luís Bacalov. Elenco: Marcello Mastroianni, Anna Prucnal, Bernice Stegers, Ettore Manni, Donatella Damiani, Rosaria Tafuri. Cor, 140 minutos.

A doce vida (*La dolce vita*, ITA, 1960). Direção: Federico Fellini. Argumento: F. Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano e Brunello Rondi. Produtores: Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli. Diretor de Fotografia: Otello Martelli. Montagem: Leo Catozzo. Música: Nino Rota. Elenco: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Anjita Ekberg, Walter Santesco, Lex Barkekr, Yvonne Formeaux, Alain Cluny, Nadia Gray. Preto e branco, 174 minutos.

Noites de Cabíria (*Le Notti di Cabíria*, ITA, 1957). Direção: Federico Fellini. Argumento: F. Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano e Pier Paolo Pasolini (diálogo). Produtor: Dino De Laurentis. Diretores de Fotografia: Aldo Tonti e Otello Martelli. Montagem: Leo Catozzo e Giuseppe Verdi. Música: Nino Rota. Elenco: Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, Frajçois Périer, Aldo Silvani, Franca Marzi, Dorian Gray, Franco Fabrizi, Mario Passante, Pina Gualandri. Preto e branco, 110 minutos.

SOBRE O AUTOR

Aulo Plácio Gontijo Neiva

Possui graduação em História pela Universidade Federal de Goiás (1987), na qual fez também Especialização em "História Local, Regional e Nacional" e Mestrado em História das Sociedades Agrárias (2003), concluindo a dissertação "O PT em Goiás: tendências internas (1980-1991)". Atualmente é professor da Universidade Estadual de Goiás. Dedicar-se à Teoria da História; também dedica-se a estudos sobre a relação entre cinema e história e busca aprofundar estudos sobre narrativa literária e narrativa histórica, além de interesse em tratar da relação entre história e música, principalmente a MPB.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3751405123234666>

Recebido para publicação em maio de 2020

Aprovado para publicação em julho de 2020