



EUCLIDES SANTOS MENDES

CRISTAIS DE TEMPO: O NEORREALISMO ITALIANO E FELLINI

CAMPINAS, 2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

EUCLIDES SANTOS MENDES

CRISTAIS DE TEMPO: O NEORREALISMO ITALIANO E FELLINI

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte
dos requisitos exigidos para a obtenção do título
de Doutor em Multimeios

Orientador: Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira

Este exemplar corresponde à versão final da tese
defendida pelo aluno Euclides Santos Mendes e
orientada pelo prof. dr. Francisco Elinaldo
Teixeira

Assinatura do orientador

CAMPINAS, 2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Mendes, Euclides Santos, 1980-
M522c Cristais de tempo : o neorealismo italiano e Fellini / Euclides Santos
Mendes. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Fellini, Federico, 1920-1993. 2. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 3. Bazin, André, 1918-1958. 4. Cinema. 5. Neo-realismo. I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Crystals of time : the italian neorealism and Fellini

Palavras-chave em inglês:

Fellini, Federico, 1920-1993

Deleuze, Gilles, 1925-1995

Bazin, André, 1918-1958

Cinema

neorealism

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Mariarosaria Fabris

Maria Dora Genis Mourão

Antonio Fernando da Conceição Passos

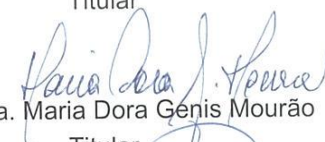
Marcus Cesar Soares Freire

Data de defesa: 29-08-2013

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando
Euclides Santos Mendes - RA 088717 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Presidente
Profa. Dra. Maríarosaria Fabris
Titular
Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão
Titular
Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular
Prof. Dr. Marcjusz Cesar Soares Freire
Titular

RESUMO

O cineasta italiano Federico Fellini aprendeu o ofício de roteirista nos anos 1940, enquanto colaborava em filmes neorrealistas, e o manteve ao longo da sua vida. Consagrou-se internacionalmente como diretor no início dos anos 1960, ao transformar seu primevo olhar de matriz neorrealista numa reelaboração realístico-subjetiva. Fellini, por meio do neorrealismo, levou a imagem puramente ótica e sonora para além do neorrealismo, moldando-a, segundo o filósofo Gilles Deleuze, como um cristal de tempo.

ABSTRACT

The Italian filmmaker Federico Fellini learned the art of screenwriting in the 1940s, while collaborating in neorealistic movies, and maintained it throughout his life. He established himself internationally as a director in the early 1960s, when he transformed his primal neorealist matrix approach into a subjective-realistic reelaboration. Through neorealism Fellini took the pure optical-sound image beyond the neorealism, shaping it as a crystal of time, according to the philosopher Gilles Deleuze.

SUMÁRIO

Introdução.....	17
Capítulo 1 – Visões críticas do neorrealismo italiano.....	27
Dialética do caos.....	27
Um “cinema do durante”.....	37
Um “cinema da duração”.....	42
Um “cinema do tempo”.....	51
Capítulo 2 - Os anos de aprendizado neorrealista do jovem Federico Fellini.....	65
Fellini, ano zero.....	65
O jovem Fellini e o cinema.....	72
Fellini-Rossellini.....	83
Fellini-Lattuada.....	116
Fellini-Germi.....	122
Capítulo 3 - Os anos de experiência neorrealista de Federico Fellini.....	127
Sobre <i>Mulheres e Luzes</i>	127
Sobre <i>Abismo de um Sonho</i>	136

Sobre <i>Os Boas-Vidas</i>	145
Sobre <i>Agência Matrimonial</i>	153
Sobre <i>A Estrada da Vida</i>	163
Sobre <i>A Trapaça</i>	174
Sobre <i>Noites de Cabíria</i>	184
Sobre <i>A Doce Vida</i>	199
 Considerações finais	 217
 Referências	 219
Bibliográficas.....	219
Filmográficas.....	225
Discográfica.....	228

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria e Gercino, Verbena e Antônio

AGRADECIMENTOS

Esta tese não seria possível sem a parceria do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp. Agradeço também à Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela concessão de bolsa de estudos; à “Folha de S.Paulo”, jornal em que trabalhei como editor e que me permitiu adequar horários de estudo e pesquisa ao horário de trabalho; ao programa Erasmus Mundus, da Comissão Europeia, que me concedeu bolsa de estudos para a realização do *European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies* (por meio do qual iniciei, em 2005 e 2006, na Itália, a pesquisa sobre Federico Fellini e o neorrealismo); e ao programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, que, durante a graduação em jornalismo, possibilitou a minha iniciação aos estudos do cinema. Por fim, agradeço à minha família, sobretudo a meus pais, Maria e Gercino, Verbena e Antônio, bem como aos meus irmãos Eraldo, Eudálio e Joaquim, aos meus sobrinhos Ana Clara e Miguel (recém-nascido), ao meu primo e amigo Márcio (*in memoriam*) e aos inúmeros outros amigos, que pacientemente suportaram minha dedicação obsessiva à pesquisa que deu origem a esta tese.

“Nascemos dentro de um cristal, mas o cristal só retém a morte, e a vida deve sair dele, depois de ser ensaiada.”

Gilles Deleuze, “A Imagem-Tempo” (2007, p. 108)

“Non ho piú ricordi, non voglio ricordade;

la memoria risale dalla morte,

la vita è senza fine. Ogni giorno

è nostro. Uno si fermerà per sempre,

e tu con me, quando ci sembri tardi.”

Salvatore Quasidomo, “Quase un madrigale”, do livro “La Vita Non è Sogno” (1946/1948)

INTRODUÇÃO

I

Para o cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993), “ninguém é mais realista que o visionário”. Numa entrevista concedida em 1984, o célebre diretor se justificava, afirmando que o visionário “dá um testemunho de si mesmo mais rico e mais complexo do que aquele que retém uma impressão sensorial da realidade que está observando” (FELLINI *apud* CALIL, 1994, p. 10). Para Fellini, portanto, a realidade é muito mais um retrato da interioridade do sujeito do que da exterioridade que lhe cerca.

Nem sempre é fácil entender a figura fascinante e, ao mesmo tempo, enigmática de Fellini. Pode-se cair, com facilidade, no reducionismo interpretativo, por meio do qual se confunde o autor com a obra, a vida com a arte, como se os filmes do olímpico homem de cinema fossem um retrato do artista, a expressão pessoal da sua memória. Segundo o crítico Ismail Xavier (*apud* MARTINS, 1993), “Fellini é, por excelência, o cineasta em torno de quem se compôs a aura do artista como mundo interior em ebulição”.

Interpretar Fellini, todavia, significa ir além disso, tamanha a riqueza estética que sua obra revela. Se, por um lado, são evidentes nos seus filmes referências oníricas e autobiográficas, desvelam-se, por outro lado, os vestígios fundadores de sua iniciação ao mundo da realização cinematográfica. Tal arqueologia da formação do cineasta é o objetivo maior desta tese, que se debruça, sobretudo, na contribuição decisiva do neorrealismo cinematográfico italiano na gênese da vocação felliniana.

Para o crítico italiano Fabio Carpi (*apud* FABRIS, 1996), “mais do que uma escola ou técnica cinematográfica, inicialmente o neorrealismo foi um ato de otimismo coletivo e revolucionário; tanto isso é verdade que não atingia somente o mundo do cinema, mas quase toda a cultura italiana do pós-Guerra”. A pesquisadora ítalo-brasileira Mariarosaria

Fabris (1996, pp. 147-148) argumenta, por sua vez, que “o neorealismo se caracterizou antes pelo que não foi do que por aquilo que foi”.

Movimento ou não, vale ressaltar que o neorealismo desencadeou um irreversível processo de renovação do que se convencionou chamar “linguagem cinematográfica”. O jovem Fellini está inserido em tal processo. Ele trabalhou, nos anos 1940, como argumentista, corroteirista e assistente de direção em dezenas de filmes, entre os quais destacam-se *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta*, 1945) e *Paisá* (*Paisà*, 1946), de Roberto Rossellini – nome crucial do cinema neorrealista italiano e da noção de “autoria cinematográfica” cunhada, a partir dos anos 1950, pelos críticos franceses da revista “Cahiers du Cinéma”.

Paisá, em especial, é como um ponto de convergência a partir do qual a Itália e Fellini se encontram de modo revelador, tanto para o país imerso no caos do pós-Guerra quanto para o jovem provinciano que vislumbrava o cinema como mister para a vida inteira. A viagem de descoberta da Itália com a equipe liderada por Rossellini em 1946 foi reveladora para o jovem Fellini, pois o colocou diretamente diante da situação social italiana do pós-Guerra, dando-lhe certa consciência de como o conflito bélico se tornara a medida exata que lhe permitia observar um “fato social total” (conceito do sociólogo Marcel Mauss que designa um conjunto de eventos que se relacionam de maneira complexa e que, por isso, são capazes de atingir uma sociedade como um todo).

Daí a importância em associar *Paisá* ao espaço e ao tempo em que a fita foi realizada, bem como situá-la do ponto de vista narrativo. O filme é uma obra-prima da história do cinema e certamente a sua conjunção com o processo histórico que lhe engendrou é um elemento que explica o seu *status* privilegiado.

A relação de Fellini com o neorealismo não se resume, todavia, à colaboração com Rossellini. Houve também um fértil sodalício com outros diretores ligados ao ideário neorrealista, como Alberto Lattuada e Pietro Germi. É com a ajuda de Lattuada que se dá a “passagem” de Fellini para a direção cinematográfica, quando ambos realizam, em 1950, *Mulheres e Luzes* (*Luci del Varietà*), o primeiro filme assinado pelo estreante diretor nascido em Rimini.

Diretor já prestigiado pela crítica e pelo público na década de 1950, Fellini foi alçado à condição de ícone autoral do cinema moderno com o estrondoso e polêmico sucesso de *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*, 1960). Em meio às fortes reações que provocou, sobretudo na Itália, o filme foi alvo de críticas até mesmo de Rossellini.

A consagração internacional de Fellini foi, contudo, imediata. Segundo o crítico Luiz Renato Martins (1993, p. 15), “no período entre *La Dolce Vita* (1960) e *Otto e Mezzo* (1963), Fellini se consolida, para a opinião pública internacional, como principal autor do cinema italiano, sucedendo a Rossellini nesse papel emblemático no foro originário do cinema de autor”. O crítico sustenta que

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

Na contracorrente de tal leitura interpretativa, apresentamos como escopo desta tese a demonstração de que Fellini estabeleceu um projeto próprio de cinema, nos anos 1950, a partir de referenciais de formação neorrealistas – seria difícil pensar o cinema italiano da segunda metade do século XX sem esta relevante matriz que foi o neorrealismo –, exercendo uma “atitude neorrealista” (conceito cunhado pelo crítico francês André Bazin) que transpôs o neorrealismo além das suas fronteiras ao reinventá-lo.

Bazin foi um dos primeiros críticos a perceber a presença do ideário neorrealista nos filmes iniciais de Fellini. A trajetória do aprendizado cinematográfico felliniano perpassa o princípio e o fim da onda neorrealista. Ao passo que, em 1945, o filme *Roma, Cidade Aberta*, de Rossellini, no qual Fellini colaborou como corroteirista, inaugurou o

compromisso ético-estético neorrealista, *A Doce Vida* representa a transposição/reinvenção da dinâmica ético-estética do novo realismo à italiana.

A partir dos anos 1950, a herança neorrealista foi posta em xeque na Itália por autoridades políticas e por parte da crítica de cinema. Nesse ínterim, Fellini foi acusado de trair o neorrealismo. Alguns dos aspectos fundamentais do ideário estético neorrealista mantiveram-se, porém, nos seus primeiros filmes: a perambulação de personagens; os espaços quaisquer; a descoberta da paisagem italiana e a predileção por ambientes naturais; o gosto pela crônica do dia a dia e pelos sentimentos dos humildes; o uso de dialetos nos diálogos etc. Vale ressaltar que, mais do que o emprego dos dialetos, temos nos filmes de Fellini dos anos 1950, de acordo com Mariarosaria Fabris, a presença de um italiano regional (o que, aliás, ocorre também no neorrealismo dos anos 1940; mas o registro dialetal propriamente dito foi empregado em raras ocasiões nos filmes neorrealistas).

Obviamente, os elementos formadores de uma *estética* ou de uma *ética* do neorrealismo não se apresentam de forma pura e incontaminada no cinema felliniano. Apesar das divergências, o próprio Fellini considerava-se herdeiro do “olhar” que o neorrealismo lançava sobre os homens, as mulheres e a sociedade. “Em definitivo, se por neorrealismo nós entendemos uma postura sincera com os temas propostos ou com os personagens dos quais se queira narrar a história, eu me considero um diretor neorrealista” (FELLINI *apud* APRÀ, 1995, p. 113).

Assim, ao propormos uma investigação sobre a assimilação do ideário neorrealista por Fellini, pretendemos contribuir para o avanço dos estudos fellinianos, sobretudo no que se refere às matrizes que ajudaram a definir a sua poética cinematográfica. Acreditamos que tal reflexão possa contribuir também para o entendimento inter-relacionado acerca da contribuição neorrealista e felliniana na formação do cinema moderno.

Para isso, a tese tem dois alicerces ancorados na teoria do cinema: André Bazin e Gilles Deleuze. Ambos os pensadores franceses, essenciais para a compreensão da passagem do cinema clássico/imagem-movimento para o cinema moderno/imagem-tempo, dedicaram-se à análise da obra neorrealista e felliniana. Enquanto que, para Bazin (1991, p. 303), Fellini é o realizador que foi mais longe na estética do neorrealismo, “tão longe que a

atravessa e se encontra do outro lado”, para Deleuze (2007, pp. 111-112), o cineasta é um dos grandes artífices da imagem-tempo ao forjar uma imagem coalescente e ambígua, um cristal de tempo sempre em formação e em expansão, “que faz cristalizar tudo o que toca”, gerando “a vida enquanto espetáculo, e, no entanto, em sua espontaneidade”.

Segundo o cineasta e crítico Glauber Rocha (*in* CALIL, 1994, p. 302), “Fellini vê e ouve mais fundo, além do neorrealismo, além do peso cultural da Itália e da cultura mundial, Fellini é um bárbaro, é o sucessor de Átila que entra em Roma com os elefantes da imaginação e conquista o mundo”. Se, para Fellini, “ninguém é mais realista que o visionário” e, para Deleuze (2007, p. 30), o visionário, decorrente da situação puramente ótica e sonora da imagem-tempo, constitui aquele que é, a um só tempo, “fantasma e constatação, crítica e compaixão”, visionário é, portanto, o artista.

A liberdade do artista está no sonho, pois, prisioneiro do sonho, o artista é livre. Em sua misteriosa teleologia, os anos de aprendizado e de experiência neorrealista de Fellini são como uma matriz magmática do processo de formação do artista enquanto visionário e da realidade também como mundo interior em ebulição. Esta tese se estrutura, por consequência, mirando o sentido da formação de Fellini como “homem de cinema” (*homo cinematografus*), a partir da realidade histórica e cultural do seu tempo e do florescer de certa desenvoltura do cineasta diante do mundo (espaço e tempo) e do enigma da autocompreensão do sujeito.

II

A formação cinematográfica de Federico Fellini se deu entre pelos menos dois campos estético-formais, como sublinhado pelo crítico Luiz Renato Martins (1993, p. 126): o que privilegiava a caricatura e o grotesco, por um lado, e o que buscava a autenticidade e a universalidade, por outro. Ambos os campos começaram a emergir no aprendizado felliniano ainda nos anos 1940, quando ele, na sua exultante juventude, descobria as artes do espetáculo e as formas da comunicação visual.

O campo estético-formal voltado à caricatura e ao grotesco é anterior à iniciação de Fellini no cinema, pois remonta à sua adolescência em Rimini, onde iniciara sua atividade como caricaturista diletante, e ao período em que colaborou com periódicos satíricos, como o “Marc’Aurelio”, nos primeiros anos em Roma. Já quanto ao campo estético-formal tendente à autenticidade e à universalidade, acreditamos que seja oriundo, sobretudo, do ideário neorrealista.

A importância de Fellini para a arte cinematográfica poderia ser avaliada, a princípio, por meio da constatação de que ele sucedeu, pelo menos para a crítica francesa, a Roberto Rossellini na condição de mais destacado “autor” do cinema italiano. A ideia de “autoria” no cinema teve relevância ao se considerar as manifestações fílmicas do neorrealismo, pois, de acordo com sua formulação crítica de origem francesa (a “política dos autores”, da revista “Cahiers du Cinéma” e da geração que engendrou a *nouvelle vague*), visava enaltecer “a expressão do diretor no processo cinematográfico, diante do peso de outros valores culturais e de fatores industriais e comerciais, determinantes da política de ‘marketing’ dos grandes estúdios e de fenômenos derivados, como o culto dos atores” (MARTINS, *idem*, p. 14).

Fellini carrega a marca do virtuose cujo legado cinematográfico ombreia-se às grandes obras do pensamento e da sensibilidade artística. Entretanto o que o diretor vê também lhe escapa, ao mesmo tempo.

Numa análise do filme *Roma de Fellini* (Roma, 1971, idealizado, corroteirizado e dirigido pelo diretor de Rimini), Martins (1989, p. 395) aponta que o trabalho do cineasta italiano, “valendo-se frequentemente de imagens grotescas e deformes, quem sabe por que, pautou-se, desde o início, pela noção de uma tensão visual dada por elementos heterogêneos e inconciliáveis”.

Ao tomar o espaço da cultura como conflito de interpretações, Martins defende que Fellini propõe, em essência, um cinema cuja atenção se debruça sobre dados estruturais da atividade artística, desconstruindo a própria ideia de “autoria”, que tanto contribuiu para referenciá-lo na história da *sétima arte*.

Segundo André Bazin, seria, no entanto, absurdo e derrisório excluir Fellini do neorealismo:

Não poderíamos, com efeito, pronunciar tal condenação a não ser em nome de critérios puramente ideológicos. É verdade que o realismo felliniano, se ele é social em seu ponto de partida, não o é em seu objeto, o qual é sempre tão individual quanto em Tchekhov ou Dostoiévski. O realismo, mais uma vez, não se define pelos fins, mas pelos meios, e o neorealismo, por uma certa relação desses meios com seus fins. O que De Sica tem em comum com Rossellini e Fellini não é, com certeza, a significação profunda de seus filmes (...), mas a primazia dada, tanto em uns quanto nos outros, à representação da realidade sobre as estruturas dramáticas. Mais precisamente, a um “realismo” que procede a um só tempo do naturalismo romanesco, pelo conteúdo, e do teatro, pelas estruturas, o cinema italiano substituiu um realismo, digamos, para encurtar, “fenomenológico”, em que a realidade não é corrigida em função da psicologia e das exigências do drama. A relação entre o sentido e a aparência encontrando-se, de certo modo, invertida: esta sempre nos é proposta como uma descoberta singular, uma revelação quase documentária que conserva seu peso de pitoresco e de detalhes. A arte do diretor reside, pois, em sua destreza para fazer surgir o sentido desse evento, pelo menos aquele que ele lhe atribui, sem, com isso, acabar com as ambiguidades. O neorealismo assim definido não é, portanto, de modo algum a propriedade dessa ideologia, ou mesmo daquele ideal, tampouco exclui um outro, tal como a realidade, justamente, não exclui o que quer que seja (BAZIN, 1991, p. 302).

Uma nova imanência aflora no fazer cinematográfico felliniano quando, segundo Martins, o cineasta oferece ao espectador uma leitura crítica do processo que envolve a realização fílmica, delimitando as circunstâncias cênicas ao estúdio e suspendendo a crença na transparência dos signos – pressuposto estético neorrealista destinado a capturar certa totalidade do mundo e da práxis humana. Porém, ao mesmo tempo em que há um distanciamento estético de Fellini em relação ao neorealismo a partir dos anos 1960, ocorre uma aproximação de viés crítico e temático, em que o fascismo (tema-chave do cinema neorrealista italiano) emerge no percurso cumprido pela obra de Fellini¹.

¹ Com efeito, Martins (1993, pp. 18-19) enfatiza que a questão fascista “traria um limite crítico do neorealismo, por exemplo, de *Roma*, *Città Aperta* e *Paisà* – obras delimitadas pelo ditame de união nacional –, cuja visada – centrada nas ações da Resistência *partigiana*, ou na derrocada militar e política do fascismo, ocorrida no desfecho da guerra – deixaria intactas suas matrizes culturais e históricas, sintetizadas na tríade Deus, Pátria e Família – valores que sobrevivem à queda do regime e se mantêm como pilares do regime anticomunista subsequente, guindado ao poder pela Guerra Fria”.

A leitura crítica do fascismo pontua vários dos filmes de Fellini, seja pela representação de agentes do regime do Duce (*Amarcord*, 1973), seja pela representação do “autor” como déspota (*Mulheres e Luzes*, 1950; *Oito e Meio*, 1963; *I Clowns*, 1970; *Ensaio de Orquestra*, 1979; *Entrevista*, 1987).

Vale destacar que Fellini teve, nos seus anos de aprendizado com Rossellini, a possibilidade de colaborar na realização de obras-chave do neorrealismo: em *Roma, Cidade Aberta*, foi corroteirista, convidado pelo próprio Rossellini; em *Paisá*, foi corroteirista e assistente de direção. Tais colaborações, aliás, estão no cerne do que se configura como a mais aparente influência neorrealista sobre Fellini, ou seja, nos vínculos de amizade e trabalho que o riminense manteve com expoentes do “movimento”, como Rossellini, o ator Aldo Fabrizi e a atriz Anna Magnani (que participaram da realização de *Roma, Cidade Aberta*). Especificamente sobre Rossellini, Fellini o descreve como um guarda de trânsito que o ajuda a atravessar a rua.

Os vínculos de Fellini com os neorrealistas mantiveram-se por longa data. Não obstante, houve algum rompimento com Rossellini no lançamento de *A Doce Vida*, em 1960.

Apesar de sua longa relação sentimental com Fellini, [Rossellini] não esconde sua desaprovação, afirmando que Fellini se desencaminhara. Após um encontro pouco à vontade entre ambos nesse período, Fellini comentou: “Olhou-me como Sócrates teria olhado Critão, [como] se o discípulo tivesse subitamente enlouquecido” (MARTINS, idem, p. 16).

Com Anna Magnani, Fellini chegou a dividir a cena no episódio *O Milagre (Il Miracolo)*, do filme *O Amor (L'Amore)*, 1948, de Rossellini. Foi também roteirista do referido episódio. A última cena da grande atriz italiana no cinema foi conduzida por Fellini, em 1971, no filme *Roma de Fellini*, em que La Magnani, numa rápida aparição, fecha a porta de um prédio diante da câmera de Fellini, mandando-o dormir e dizendo não confiar nele. Tal cena representaria, de acordo com Luiz Renato Martins, o corte fundamental entre o neorrealismo, por meio de sua atriz-símbolo, e o cinema felliniano. Porém tal corte se deu após *A Doce Vida*, mais precisamente com *Oito e Meio*.

É por meio da colaboração com Rossellini que o Fellini roteirista descobre, na figura do diretor cinematográfico, o caminho para uma interação com o mundo mais harmônica e densa e, ao mesmo tempo, menos autoritária e despótica. Numa das mais conhecidas biografias de Fellini, o crítico italiano Tullio Kezich relata o seguinte:

Ao relembrar sua primeira experiência com Rossellini, Fellini expressará frequentemente impressões contraditórias. Por um lado, afirmará que aprendeu tudo com Rossellini, por outro, que Rossellini não lhe ensinou nada. Paradoxalmente, ambas as afirmações não se contradizem. Roberto permanecerá a figura-chave da evolução de Fellini: “Ele foi uma espécie de guarda de trânsito que me ajudou a atravessar a rua”. Mas certamente o método rosselliniano, baseado na improvisação, nas mudanças bruscas de humor, nos atrasos, nas interrupções repentinas para telefonar no meio de uma cena importante, é o oposto da dedicação total ao trabalho com a qual Fellini, ao se tornar diretor, administrará seu cotidiano. Personagem fora de qualquer padrão, lenda viva, mistura de gênio e desregramento, Roberto oferecerá sempre a Federico o espetáculo inigualável de um modo de vida que o jovem riminense jamais tentará imitar: aventuras transcontinentais, troca de esposas, viagens para a Índia e ao centro futuroológico de Houston, fome de conhecimento científico, sua insistência na morte do cinema como fato consumado: em todo esse crescente culto da personalidade, não há nada de felliniano (KEZICH, 1992, p. 109).

No livro “Fare un Film” (“Fazer um Filme”), Fellini descreve o “modus operandi” rosselliano em *Paisá*, a mais importante e decisiva colaboração entre ambos, como uma “scampagnata”, um passeio no campo. “Gostei do modo como ele [Rossellini] fazia do cinema uma viagem agradável, uma excursão de amigos. Acho que aquela foi a semente boa” (FELLINI, 2004a, p. 15).

Fellini revela ter compreendido, durante o período de colaboração em *Paisá*, o que era, de fato, o neorrealismo ao compartilhar o olhar “quasi distratto e leggero” (quase distraído e ágil/suave) de Rossellini, que observava a realidade italiana do pós-Guerra e a transportava ao cinema por meio de uma narração com personagens e uma dialética que conservava incontaminada a terrível força da vida e dos fatos que já eram parte do processo histórico.

Kezich avalia que a colaboração em *Paisá* e o consequente contato mais confidencial com Rossellini deixaram no jovem roteirista de Rimini “il segno di um

mutamento” (o sinal de uma transformação). Aquela experiência “sgangherata, zingaresca e intensa” (descomedida, cigana e intensa) foi uma viagem de iniciação que tanto agradou ao riminense que, de acordo com o biógrafo, foi necessário tempo (pelo menos até o final dos anos 1940) para que Fellini reconhecesse as marcas de uma misteriosa e potente vocação.

A percepção de como tal vocação cinematográfica despertou-se em Fellini é um dos fios condutores desta tese, que se estrutura em três capítulos: no primeiro, “Revisão crítica do neorrealismo italiano”, há um amplo panorama teórico sobre o que é o neorrealismo a partir da reflexão crítica de Cezare Zavattini, André Bazin, Gilles Deleuze, Adriano Aprà e Mariarosaria Fabris, entre outros; no segundo, “Os anos de aprendizado neorrealista do jovem Federico Fellini”, título à la *Bildungsroman*, há a descrição analítica da inserção do jovem riminense no modo de produção cinematográfica da Itália nos anos 1940 e de sua estreita colaboração com três diretores do círculo neorrealista (Roberto Rossellini, Alberto Lattuada e Pietro Germi); no terceiro, “Os anos de experiência neorrealista de Federico Fellini”, há a análise dos oito primeiros filmes de Fellini (*Mulheres e Luzes*, *Abismo de um Sonho*, *Os Boas-Vidas*, *Agência Matrimonial*, *A Estrada da Vida*, *A Trapaça*, *Noites de Cabíria* e *A Doce Vida*). A análise de cada filme se subdivide em três partes: a primeira sendo uma apresentação da fita, a segunda, da narrativa, e a terceira, uma leitura neorrealista da obra.

O epílogo da tese, “Considerações finais ou Um retrato de Fellini como artista”, busca entender a configuração da obra cinematográfica felliniana pós-neorrealista a partir da reflexão sobre *Fellini Oito e Meio*, filme que atesta a maturidade artística do cineasta e assinala a sua decisiva ruptura com o neorrealismo por meio da sua reinvenção cinematográfica. Vale observar, por fim, que as citações de textos cuja referência bibliográfica é, originalmente, em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor desta tese.

Capítulo 1

VISÕES CRÍTICAS DO NEORREALISMO ITALIANO

Dialética do caos

A palavra “caos” designa, pelo menos desde a Antiguidade, a ideia do vazio obscuro e ilimitado que precede e propicia a geração do mundo, um abismo formado pela desordem e pela heterogeneidade. Assim, do desenvolvimento de processos gerados por oposições que provisoriamente se resolvem em unidades emerge a necessidade de explicar a origem das coisas por meio da eclosão do caos.

No mundo contemporâneo, houve um período em que o caos tomou forma, assenhorou-se da vontade de poder de gerações em guerra e destituiu a razão do sentido. Durante as duas grandes guerras do século XX, milhões de pessoas sucumbiram violentamente e países foram arrasados pelo caos. A repressão, a fome, o desemprego, a fuga, o Holocausto: a primeira metade do Novecentos foi o cenário temporal do fim de uma ideia de civilização e do nascimento de outra.

Adorno asseverou que, após Auschwitz, a poesia não seria mais possível. A extrema violência e as mortes em massa eram o retrato horrendo da sociedade industrial. Como não cair no abismo do desencanto aberto pelo caos?

Na Itália, o caos liberou o magma da desordem e do vazio obscuro, de onde somente poderia surgir um novo mundo, uma nova realidade. Do esforço de um grupo de realizadores italianos no pós-Guerra nasceu, em meio ao caos, o neorrealismo, que é, segundo o crítico italiano Adriano Aprà (2007, p. 14), “um rio cinematográfico no qual desembocam os mais diversos afluentes”², um processo de descrição exata do real a partir

² “(...) um caminho que parece ‘novo’, talvez porque mais vizinho de uma sensibilidade moderna, tão vizinho quanto possível a um cinema realista, sim, mas ainda dependente do romântico e do teatral do século XIX e de suas técnicas. No final de 1949, Zavattini sugeria a dicotomia Lumière-Méliès como ideal para situar, na

da desordem. Enfim, uma dialética do caos pautada pela representação da guerra como um “fato social total” – conceito de Marcel Mauss inserido pelo sociólogo italiano Giovanni Bechelloni no contexto de formação da Itália no pós-Guerra:

Com a Segunda Guerra Mundial tudo muda. Não é uma guerra como as demais. A guerra se torna um “fato social total” também porque envolve potencialmente e realmente todo o território e toda a população. (...) A guerra – com a Segunda Guerra Mundial – se torna um “fato social total” por muitos motivos. Antes de tudo, porque, pela primeira vez, emprega-se de modo maciço a força aérea. (...) Em segundo lugar, pela primeira vez, as tropas terrestres não se movem mais a pé ou a cavalo, mas sobre meios de transporte blindados, dotados de uma velocidade e de uma potência de fogo incomensuráveis em relação ao passado. (...) Em terceiro lugar, enfim, durante a Segunda Guerra Mundial realiza-se uma presença importante, em quase todos os países, de uma forma de guerra – a luta *partigiana* – que contribui também esta a generalizar a presença da guerra sobre o território e a tornar transitório os limites entre soldados e civis. (...) A guerra, em outras palavras, não era mais aquilo que era no passado. (...) O inteiro território de muitos países tornou-se potencialmente vulnerável, a vida e as relações sociais de populações inteiras foram diretamente investidas pela guerra (BECELLONI, 2003, pp. 105-108).

Em 10 de julho de 1943, tropas norte-americanas e britânicas desembarcaram na Sicília. Elas avançaram desde o sul da Itália ao norte da península, aos montes Apeninos e ao vale do rio Pó, no intento de liberar o país da ocupação alemã que se seguiu à queda do regime fascista de Benito Mussolini (que perdurou de 1922 a 1943).

Roma foi libertada pelos Aliados em 4 de junho de 1944. Em 25 de abril do ano seguinte, encerrava-se o trágico episódio da Segunda Guerra em solo italiano.

A crônica da liberação tornou-se tema candente no país, que estava politicamente dividido entre aqueles que se alinharam durante pelo menos duas décadas ao fascismo e os que lutaram pelo fim da ditadura e da ocupação que mergulharam a península na guerra e no caos. Coube, sobretudo, aos cineastas o papel de cronistas do presente.

vertente do primeiro, o neorealismo. Nessa acepção, como resultado natural da ontologia do cinema, intencionalmente se aceita a diversidade dos muitos realismos como fermento indispensável e, reforçado por um compromisso moral, defendendo-se uma ideia de cinema em oposição à outra, tendemos a restituir a vizinhança entre a câmera de filmar e a experiência cotidiana, a recusar a filmagem em estúdios, a insistir num ‘algo mais’ da realidade que termina por influenciar e modificar o equilíbrio e a imobilidade da indústria, de seus aparatos e de seus ritos” (APRÀ, 2007, p. 14).

De acordo com Fabris (idem, p. 38), “o tema da luta antifascista, da Resistência, da libertação será constante nos filmes produzidos entre 1944 e 1946”. Entre eles, alguns se destacam na cinematografia da época pelo vigoroso registro dos últimos dias da guerra na Itália. Primeira crônica potente desses dias, o documentário *Dias de Glória* (*Giorni de Gloria*), realizado entre 1944 e 1945 por Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Mario Serandrei e Luchino Visconti, apresenta cenas documentais da ocupação nazifascista.

Dias de Glória foi distribuído somente após o lançamento e o sucesso internacional de *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini, em 1945. A obra-prima de Rossellini é tida como um dos filmes que melhor exprime o sentimento paradoxal que moveu a sociedade italiana desde a ditadura de Mussolini até a Segunda Guerra, além de ser também considerado o marco inaugural do neorrealismo.

O termo “neorrealismo” tem origens diversas, remontando à literatura italiana da primeira metade do século XX (por exemplo, às obras “Gli Indifferenti”, 1929, de Alberto Moravia, e “Gente di Aspromonte”, 1931, de Corrado Alvaro). As referências cinematográficas em relação ao termo passam pelo documentarismo inglês (quando o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti sugeriu, em 1937, a expressão “neorrealismo” para definir o movimento documentarista liderado por John Grierson), pelo cinema francês (quando o crítico italiano Umberto Barbaro utilizou o termo, em 1943, para se referir ao filme *Cais das Sombras – Le Quai des Brumes* –, 1938, de Marcel Carné) e, enfim, pelo cinema italiano (quando o montador Mario Serandrei o invocou para tratar do filme *Obsessão – Ossessione* –, de Visconti).

A expressão era usada desde muito antes, mas empregada para se referir ou a outras formas de arte ou a outras cinematografias (um texto de Umberto Barbaro na revista “Film” de 5 de junho de 1943 tem como título “Neorrealismo”, mas referindo-se ao cinema francês de Marcel Carné e Jean Renoir). À parte uma carta do montador Mario Serandrei a Luchino Visconti, a respeito de *Obsessão* (1943), escrita em setembro/outubro de 1942, mas tornada pública apenas em 1965, a expressão neorrealismo começa a ser usada em sua justa acepção em 1948, ou seja, praticamente um “post factum”. Primeiro (ao que me consta, num editorial escrito por Luigi Chiarini na revista “Bianco e Nero” de março de 1948) ela aparece timidamente, entre vírgulas, e precedida de um “assim chamado”; depois, rapidamente se espalha e, ao longo desse mesmo ano, torna-se quase um termo óbvio. No entanto, conhecer algo mais de sua origem poderia esclarecer um pouco da dificuldade que se encontra para definir inequivocamente seu

significado. De qualquer modo, a expressão se revela carregada de contradições. Que tenha sido Sadoul (um marxista) e Morlion (um católico) a “inventá-la”, de qualquer modo um francês, de acordo com o que precisa o testemunho de críticos italianos, tinge a expressão de ideologias opostas e explica as batalhas para definir os filmes como vinculados a um realismo social e politicamente engajado, ou, ao contrário, como pertencente ao mundo do espírito. Os vários filmes apareciam assim etiquetados – com tudo de impreciso e de simplificação que o duplo sentido da expressão comporta. Roberto Rossellini e Giuseppe De Santis, duas vertentes opostas, serão os que mais irão sofrer (APRÀ, 2007, p. 15).

O crítico Adriano Aprà discorda da supremacia de *Roma, Cidade Aberta* como marco inaugural do neorrealismo. Segundo ele, tal papel cabe ao filme *Obsessão*, obra que, “de qualquer que seja o ponto de vista, aparece como muito mais que um simples antecedente: é o verdadeiro início, uma síntese da nova escola” (APRÀ, 2007, p. 16).

Cabe observar, no entanto, que *Roma, Cidade Aberta* carrega uma simbologia incontestável quanto ao reconhecimento, na França e nos Estados Unidos, do surgimento de uma tendência do cinema italiano. Por isso, o impacto do filme de Rossellini pode ser considerado o batismo do cinema neorrealista.

Roma, Cidade Aberta foi produzido com poucos recursos e com a presença em cena de pessoas que viveram os dias brutais da ocupação nazista na capital italiana. O longa-metragem não tem apenas um protagonista, por mais que a figura de d. Pietro (Aldo Fabrizi) seja a mais constante na narrativa. Também protagonizam *Roma, Cidade Aberta* o engenheiro Manfredi (Marcello Pagliero), sua noiva, Pina (Anna Magnani), a população romana e a própria cidade eterna.

No seu projeto seguinte – *Paisá*, o filme mais caro produzido na Itália em 1946 –, Rossellini amplia a geografia da crônica da guerra, dando-lhe a face da península Itálica. Em seis episódios, alterna eventos do conflito bélico e do pós-Guerra, apresentando temáticas que se voltam para problemas sociais – tratados também por outros cineastas ligados ao neorrealismo.

Outros temas ainda farão parte do ideário neorrealista como a “questão meridional”, passando pela reforma agrária, bem como a crise do desemprego e do subemprego nas cidades. Esses foram alguns dos temas dos filmes *A Terra Treme* (*La*

Terra Trema, 1948), de Luchino Visconti, *O Moinho do Pó* (*Il Mulino del Pó*, 1948), de Alberto Lattuada, *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948), de Vittorio De Sica e Cesare Zavattini (este último, importante roteirista e teórico neorrealista), e *O Caminho da Esperança* (*Il Cammino della Speranza*, 1950), de Pietro Germi.

Uma Itália pobre e mergulhada em problemas sociais torna-se, portanto, o foco do cinema neorrealista, o que motivou críticas ácidas de setores da elite política do país (mais especificamente, do Partido Democrata Cristão e, sobretudo, de um de seus líderes, o ministro Giulio Andreotti), pois acreditavam que tais filmes propagavam uma “imagem negativa” da Itália para os italianos e para o mundo.

Segundo Fabris (idem, p. 151), “um dos possíveis denominadores comuns dos diretores neorrealistas está na sua vontade de mostrar a classe dos explorados, de revelar a outra face da realidade italiana que o fascismo tinha censurado e suprimido das telas”. Além da temática de fundo social focalizada nas classes mais desfavorecidas e no diálogo crítico entre cinema e sociedade, o neorrealismo também se caracterizou pela descoberta da paisagem italiana e pelo gosto por ambientes naturais; pelo uso dos dialetos falados na península Itálica; pelo valor do filme como documentário; pelo uso de atores não profissionais e pelos sentimentos dos humildes.

Se há unanimidade crítica em relação à importância para o neorrealismo de alguns filmes e realizadores, o mesmo não se pode dizer em relação ao seguinte: 1) a duração do fenômeno neorrealista; 2) o que define o “neorrealismo cinematográfico italiano”; 3) quais diretores e filmes podem ser considerados neorrealistas.

Sobre o primeiro aspecto elencado anteriormente, há divergências da crítica sobre quando efetivamente se exaure o “rio cinematográfico” neorrealista. Segundo alguns críticos, a temporada neorrealista atinge seu ápice em 1948, com os lançamentos de obras-primas como *Ladrões de Bicicleta*, *A Terra Trema* e *Alemanha, Ano Zero*. Para outros, a “escola italiana” prossegue até pelos menos 1951/1952, quando são realizados os filmes *Umberto D* (1951), de De Sica/Zavattini, e *Dois Vinténs de Esperança* (*Due Soldi di Speranza*, 1952), de Renato Castellani. Na opinião de Adriano Aprà (2007, p. 14), o neorrealismo se condensa, sobretudo, entre 1945 e 1948. Já para Mariarosaria Fabris (1996,

p. 25-26), “seja como for, o neorrealismo não consegue sobreviver além de 1955-56, anos em que o cinema italiano passa por uma profunda crise”.

Em relação ao segundo aspecto, o filósofo Gilles Deleuze (2007, p. 11) nos dá a seguinte pista: “O que define o neorrealismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neorrealismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo”.

Quanto ao terceiro e último aspecto, cabe observar que o ocaso da temporada neorrealista não apagou as marcas do seu ideário, que persistirá subterraneamente, fecundando novas cinematografias (o “free cinema” inglês, a “nouvelle vague” francesa, o “new american cinema” e os cinemas novos de países em desenvolvimento como Índia, Grécia, Espanha, Portugal e Brasil). Na Itália, a ascendência do neorrealismo se espalhou sobre gerações de cineastas.

Na Itália, antes de motivar a geração posterior – Francesco Rosi, Gillo Pontecorvo, Marco Ferreri, Ermanno Olmi, Pier Paolo Pasolini, Giuliano Montaldo, Vittorio De Seta, Bernardo Bertolucci, Paolo e Vittorio Taviani, Valentino Orsini e Marco Bellocchio –, o neorrealismo permitiu a cineastas como Michelangelo Antonioni e Federico Fellini aprofundarem a análise da sociedade local em filmes que, na opinião de Pierre Sorlin, só podiam ser pessimistas, pois esses diretores, enquanto representantes de uma classe intermediária entre duas forças antagônicas, não conseguiam mais influir nos acontecimentos, e seu espanto moral diante da nova realidade traduzia a incapacidade de entenderem e dominarem a própria condição (FABRIS, 2007, pp. 24-25).

Antonioni e Fellini participaram ativamente da temporada neorrealista, seja na condição de espectadores, seja na de aprendizes do mister cinematográfico, em meio ao som e à fúria de uma terra devastada pela dialética do caos.

Os movimentos cinematográficos, quando surgem, miram especialmente o futuro. Buscam, num sentido radical de oposição a dogmatismos estéticos e estilísticos, uma nova “expressividade do mundo”. Utopia e dogmatismo mesclam-se na tentativa de conferir ao cinema caráter revelatório da “verdade” que mascara o mundo ora com a face da realidade

objetiva, ora com a da representação fabulatória. “Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente, mas de estratégia” (XAVIER, 1989, p. 367).

O final da Segunda Guerra em território italiano foi um momento favorável ao aparecimento de circunstâncias históricas decisivas para uma ruptura no modo de produção cinematográfica da época. Havia escassez de recursos técnicos e de financiamento decorrentes do conflito bélico que dificultava ou, até mesmo, inviabilizava produções em estúdio. Além disso, à crise econômica alinhava-se o caos social.

Há também o fator talvez determinante na formação do ideário que resultou no neorrealismo italiano: o registro imediato do presente por meio do olhar ativo de cineastas sobre uma sociedade em escombros, em que o “real” parece pulsar ao ser entrevisto na desordem social decorrente da guerra. Aí está um aspecto fundamental do modelo cinematográfico que rompe com certos cânones do cinema clássico, instituindo o que o crítico francês André Bazin chamou de cinema moderno.

Num ensaio sobre as singularidades do cinema moderno, o crítico e teórico francês Jacques Aumont (2008, p. 42) avalia que “a temporalidade moderna por excelência é o presente, um presente voltado para o *passado* e, portanto, um presente que é feito de tradições”. Porém, no caso do neorrealismo, se, por um lado, há uma forte atenção temática destinada a “revelar a realidade” do pós-Guerra, por outro, há um espaço de formação embasado, sobretudo do ponto vista técnico, pelo aparato de produção do cinema italiano dos anos do fascismo.

O neorrealismo representou, sim, uma ruptura no cinema, contudo o aparato de produção e, em parte, de reflexão da estrutura cinematográfica montada nos anos 1930 pelo aparelho político-cultural do regime encabeçado por Benito Mussolini (formada pela Direzione Generale della Cinematografia, pelo Centro Sperimentale di Cinematografia, por Cinecittà, pela Mostra di Venezia, pela revista “Cinema” etc.)³ foi também o ambiente de

³ Um dado curioso é que a família Mussolini tinha fascínio pelo cinema. Vittorio Mussolini, filho do *Duce*, era produtor, roteirista, supervisor e distribuidor de filmes. Bruno Mussolini, também filho do ditador, era

formação da geração neorrealista. O crítico Luiz Renato Martins (1993, p. 19) levanta outra questão: a de que o projeto crítico neorrealista “não questionaria – entre outros fatores menos evidentes, como a opacidade da linguagem ou os limites da subjetividade autoral – um dado evidente e preocupante: o parentesco do cinema italiano com o regime fascista, criador de Cinecittà”⁴.

Ao traçar um quadro da evolução estilística cinematográfica no século XX, Aumont se apoia na sua formação crítica nos “Cahiers du Cinéma” e na força de gravidade do realismo existencial de André Bazin. Por isso, Roberto Rossellini, ao lado de Orson Welles, é apontado como um dos cineastas essenciais para a formação do cinema moderno⁵. O crítico francês indaga-se, contudo, se o próprio Rossellini tinha um projeto de cinema moderno. “Sim e não”, responde Aumont.

Mariarosaria Fabris (1996, p. 53) indaga se o neorrealismo teria representado uma ruptura com o passado ou se teria sido uma continuação desse mesmo passado, pois “a tendência havia sido a de ver no neorrealismo uma ruptura com os filmes produzidos entre 1929 e 1943, sem excluir, no entanto, fontes, prenúncios e antecipações, que acabavam sempre por constituir exceções (...)”.

roteirista. Além disso, a irmã da amante de Mussolini era uma diva do cinema italiano da época, intérprete de filmes distribuídos por Vittorio Mussolini (MARTINS, 1993, p. 69).

⁴ Obra estratégica do fascismo, Cinecittà começou a ser construída em 27 de janeiro de 1936, com Benito Mussolini pondo-lhe a pedra fundamental. Segundo Martins (1993, pp. 68-69), o complexo de estúdios surgiu como uma Hollywood fascista e foi construído em 475 dias a partir do projeto do arquiteto Gino Peressutti. Inaugurada em 27 de abril de 1937 por Mussolini, Cinecittà manteve-se o principal centro de produção cinematográfica da Itália. Entre 1937 e 1943, 279 filmes foram realizados no complexo de estúdios, entre comédias, filmes de propaganda, filmes históricos etc. Com a queda do regime fascista, em 25 de julho de 1943, os 1.200 funcionários de Cinecittà foram licenciados e demitidos, a produção cinematográfica foi interrompida e parte da estrutura do complexo de estúdios foi danificada por bombardeios. Após a ocupação alemã, o centro cinematográfico foi utilizado pelos soldados aliados como campo de refugiados. Em novembro de 1944, Alberto Lattuada concluiu o filme *La Freccia nel Fianco*, considerado o primeiro filme italiano realizado em Cinecittà após o armistício.

⁵ “O cinema de Welles, o de Rossellini, e o que eles engendram rompem com aquilo que os precede, e particularmente com os esforços para pensar a modernidade no entreguerras. Nesse sentido, podem ser claramente vistos como tentativas modernas: elas têm, do moderno, a virtude do *inesperado*; têm também a ingratidão *traidora* para com a tradição mais imediata. Mas, se lembrarmos que a promessa da modernidade é a de confrontar a articulação da arte com a política, eles são bem desiguais – revelando o vivo abismo entre o Antigo e o Novo Mundo nesse início de Guerra Fria. Com esse quadro crítico, sai-se pela primeira vez, no cinema, de uma modernidade unicamente técnica, tão geral que pouco se diz respeito às obras” (AUMONT, 2008, p. 51).

A guerra acabou por sedimentar, pelo caminho do caos, a “ruptura” que alavancou o neorrealismo. O período entre 1940 e 1949 foi o mais fecundo para a gestação e a eclosão do movimento (se é que podemos assim defini-lo). *Roma, Cidade Aberta* reflete, na interpretação do crítico e cineasta francês Jacques Rivette, não apenas a “liberdade do cineasta inimitável”, que não procura nenhum estilo pessoal, mas também “um cinema da encarnação”, em que a evidência do mundo se coaduna a um cinema de ideias de “caráter carnal”, que não quer abstrair. Esses dois aspectos revelados por Rivette (expoente da geração que fundou a revista “Cahiers du Cinéma” e que criou a nouvelle vague) em sua “Carta sobre Rossellini”, completam-se com o anticlassicismo do cinema rosselliniano. Tal anticlassicismo é, de acordo com Aumont, o ponto fulcral da análise de Rivette sobre Rossellini.

Roma, Cidade Aberta, de Rossellini, é um dos filmes inaugurais do neorrealismo. Apesar de não haver um consenso teórico sobre as formulações estéticas e estilísticas que cercam esse “momento” do cinema italiano, considera-se neorrealista a produção cujo escopo principal está relacionado à construção de um discurso crítico sobre a sociedade com base na filmagem em cenários naturais, numa certa “flexibilidade” na decupagem, na utilização de atores não profissionais etc. (FABRIS, 2006, p. 205-206).

Rossellini vai além do filme *Roma, Cidade Aberta* para identificar as origens do neorrealismo: “Eu vejo o nascimento do neorrealismo mais para lá [de 1945]: em primeiro lugar, em alguns documentários de guerra romanceados, nos quais também eu estou representado com *La Nave Bianca*; depois, nos verdadeiros filmes de ficção sobre a guerra (...)” (ROSSELLINI *apud* Fabris, 2006, p. 199).

A ligação de diretores como Rossellini e Antonioni com o cinema documentário quando começaram a carreira profissional, nos anos 1940, está associada, de algum modo, ao neorrealismo. Segundo Mariarosaria Fabris (2006, p. 206-210), há a presença da técnica do documentário na obra desses diretores, o que teria conferido certo tom realista à estilística do cinema italiano do pós-Guerra. Além disso, filmes ligados ao neorrealismo foram indexados como documentários: em *Dias de Glória*, por exemplo, “sequências reais de forte impacto se alternavam com cenas reconstruídas, eivadas de retórica propagandista” (FABRIS, 2006, p. 210).

Se, em *Roma, Cidade Aberta*, temos a indeterminação como elemento-chave de formulação da narrativa e da produção do filme, em *Paisá* tal aspecto é acentuado ainda mais na “abertura da tomada para o corpo-a-corpo com a indeterminação do acontecer” (RAMOS, 2008, p. 44). A presença de poucos atores profissionais, a voz assertiva que abre os episódios do filme (que pretende afirmar, para o espectador, certo caráter documentário), a encenação em locação, a intensidade da tomada: estas e outras características marcam o tom realista do cinema rosselliniano. Mesmo diante da indeterminação do mundo, a tomada em *Paisá* “explora a fundo a tensão entre a encenação e o mundo em seu cotidiano” (RAMOS, *idem*, p. 42).

O mito da modernidade rosselliniana desaguou, segundo o crítico francês Alain Bergala, na ideia de um moderno quase definitivo e necessário ao tratar seja da natureza do cinema, seja do pensamento ideológico dominante em uma época. O cinema italiano do pós-Guerra e, de certa maneira, o movimento estético a que está associado realizaram o paradoxo de uma “modernidade insuperável”, em que o olhar ativo da câmera cinematográfica busca capturar algo contundente da preciosa e fugidia “ambiguidade do real”, em que a aparência é já uma forma de análise do mundo.

Um “cinema do durante”

O surgimento, na Itália dos anos 1940, de uma complexa dinâmica cultural que caracterizou o cinema italiano do pós-Guerra até, pelo menos, os anos 1950, renovando aspectos formais e narrativos que contribuíram para a modernização da linguagem do cinema, é um divisor de águas na história da *sétima arte*.

Se, antes do aparecimento de tal dinâmica, chamada de “neorrealismo cinematográfico italiano”, filmes eram comumente realizados segundo fórmulas e modelos clássicos determinados pelos modos de produção, pelos cânones do espetáculo e pela tradição linguística, após a eclosão da onda neorrealista, uma espécie de utopia se expandiu internacionalmente e ao longo de décadas, alcançando a cinematografia moderna da França, dos Estados Unidos, do Japão, do Brasil e do Irã, entre outros países, com a promessa de uma revolução ético-estética e de um novo olhar sobre a realidade e o imaginário.

Na Itália, o período neorrealista teve seu auge entre 1945, com o lançamento de *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini, e 1948, com os lançamentos de duas obras-primas neorrealistas, *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, e *A Terra Treme*, de Luchino Visconti. Tais filmes, entre outros, simbolizam o neorrealismo, herdeiro da tradição realista existente na Itália, que remonta a filmes como *Sperduti nel Buio* (1914), de Nino Martoglio, e *Assunta Spina* (1915), de Gustavo Serena e Francesca Bertini, e do realismo poético francês dos anos 1930 – a exemplo da influência do cineasta Jean Renoir na formação cinematográfica de Luchino Visconti, que colaborou como assistente do diretor francês em pelo menos dois filmes considerados realistas, *Toni* (1935) e *Une Partie de Campagne* (1936).

Segundo o crítico italiano Lino Micciché (no texto “Il cinema nella cultura italiana del dopoguerra”), é comum observar que “o ‘neorrealismo’ cinematográfico foi não apenas a ponta de diamante da prática neorrealista generalizada no pós-Guerra e seguida também em outros campos (literatura, pintura etc.), mas também o momento mais alto da

consciência pós-bélica nacional”. Em relação a tal observação, vale ressaltar o caráter profundamente histórico relacionado à emergência da dinâmica neorrealista como movimento de resistência cultural à ocupação nazifascista na Itália. Como variante do realismo, o neorrealismo foi, na avaliação de Micciché, a primeira entre as “vagues” mundiais que abriram caminho para a superação do cinema clássico.

O período que gestou as condições para o aparecimento do neorrealismo cinematográfico propriamente dito é o começo da década de 1940, quando foram realizados os três principais filmes tradicionalmente qualificados como pré-neorrealistas: *O Coração Manda* (*Quattro Passi fra le Nuvole*, 1942), de Alessandro Blasetti, *Obsessão* (1943), de Luchino Visconti, e *A Culpa dos Pais* (*I Bambini ci Guardano*, 1944), de Vittorio De Sica.

A essa tríade fílmica geralmente são irmanados, do ponto de vista pré-neorrealista, a “trilogia fascista” de Rossellini (*La Nave Bianca*, 1941; *Un Pilota Ritorna*, 1942; *L’Uomo dalla Croce*, 1943), o filme *Piccolo Mondo Antico* (1941), de Mario Soldati, o documentário em curta-metragem *Gente del Po* (1943), de Michelangelo Antonioni, e as comédias populares *Avanti, c’È Posto...* (1942) e *Campo de’ Fiori* (1943), de Mario Bonnard, e *L’Ultima Carrozella* (1943), de Mario Mattoli.

Também no começo dos anos 40, críticos já debatiam os novos rumos da produção cinematográfica italiana, sobretudo nas páginas da revista “Cinema”, dirigida por Vittorio Mussolini (filho do ditador Benito Mussolini). Segundo Micciché (1980), “a revista ‘Cinema’ e o grupo de jovens em fermentação que a animou constituíram, indubiamente, o maior centro propulsivo do futuro neorrealismo”, pois, entre os colaboradores da publicação, surgiram cineastas (Visconti, Antonioni, Giuseppe De Santis, Massimo Mida, Carlo Lizzani, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Basilio Franchina, Guido Guerrasio etc.) e boa parte da geração de críticos de cinema do imediato pós-Guerra.

Além dos filmes cuja estrutura estético-narrativa já apontava para o que seria o neorrealismo e da contribuição discursiva da revista “Cinema”, há uma outra e relevante componente do pré-neorrealismo: o chamado “zavattinismo”, isto é, as posições teórico-ideológicas de Cesare Zavattini sobre o cinema. Dos mais prolíficos e sacerdotais roteiristas italianos dos anos 40 e 50, Zavattini propunha, em textos e entrevistas, a defesa da

deontologia de um cinema “útil ao homem” e, por isso, independente das leis do mercado, dos condicionamentos da indústria, da rigidez dos papéis e da esclerose das fórmulas. Segundo Micciché (1980),

já próximo da poética do “pedinamento” [isto é, de ficar no encalço de, seguir], do espetáculo que coincida com a realidade, do “film lampo” que produza “um fato de crônica nos lugares onde realmente ocorreu” e interpretado “por aqueles que foram os principais protagonistas”, como escreveu em 1952, Zavattini previu, desde 1940, de “poder voltar ao homem como ao ser ‘tutto spettacolo’ [...] posicionando a câmera numa rua, em um cômodo.

De acordo com Zavattini (em “Alcune idee sul cinema”, texto sem informações bibliográficas), a primeira e mais superficial reação do ser humano à “realidade” é o tédio. Por isso, o cinema sentiria como natural a necessidade de inserir uma “história na realidade”.

A característica mais importante e a mais importante novidade do neorrealismo me parecem, por isso, que sejam aquela de entender que a necessidade da “história” não era outra que um modo inconsciente de mascarar uma nossa derrota humana e que a imaginação, assim como era exercitada, não fazia outra coisa que sobrepor esquemas mortos sobre fatos sociais vivos (ZAVATTINI).

Com suas ideias e projetos, Zavattini buscou a prefiguração de um modelo poético e produtivo, cuja base teórico-ideológica está assentada sobre um cinema de análise da atualidade e da vida cotidiana. Ele se refere a um “cinema do durante”, no qual caberia fazer “irromper no espetáculo, como supremo ato de confiança, 90 minutos consecutivos da vida de um homem”.

No modelo zavattiano, a base técnico-formal (rechaço da ficção, do argumento, dos personagens-heróis e, portanto, dos atores, da montagem narrativa, enfim, do cinema-espetáculo tal como codificado pelo cânone de Hollywood) coincide, evidentemente, com parte dos preceitos fundamentais do cinema neorrealista que, de fato, foi produzido.

Para mim, trata-se de uma conquista enorme. Gostaria de tê-la alcançado muitos anos antes. Em vez disso, fiz essa descoberta somente no final da guerra. Trata-se de uma descoberta moral, de um chamado à ordem. Vi finalmente o que eu tinha diante e compreendi que tudo aquilo que se fazia “fugindo” da realidade era uma traição (ZAVATTINI).

Que consequências advieram da tomada de consciência da realidade prenunciada pelo neorrealismo? Tal pergunta, elaborada pelo próprio Zavattini, foi por ele mesmo respondida. Segundo o teórico, uma primeira consequência a ser observada é o tratamento do “fato” que deu origem à narrativa e que carrega em si toda a potencialidade do espetáculo.

“A força ‘centrífuga’, portanto, que constituía (seja do ponto de vista técnico que moral) a característica fundamental do cinema se transformou em força centrípeta”, avalia Zavattini. “Enquanto, antes, o tema não era desenvolvido em si e nos seus valores reais, hoje, com o neorrealismo, há a tendência a reportar tudo ao tema fundamental”, completa.

Outra consequência ressaltada por Zavattini diz respeito à importância narrativa de cada fato da vida, e não apenas dos mais fabulosos e surpreendentes. “O neorrealismo afirma que cada um desses fatos, ou melhor, cada um desses momentos contém, sozinho, material suficiente para um filme” (ZAVATTINI).

O teórico e roteirista italiano sugere que a melhor tentativa não é a de inventar uma história que se pareça com a realidade, mas de narrar a realidade como se fosse uma história. Para isso, há vários modos de encontro do homem de cinema com a realidade, como andar com uma câmera na mão. Além disso, argumento, roteiro e direção não deveriam ser três fases distintas na realização de um filme. Segundo Zavattini, “o roteirista e o argumentista deveriam desaparecer: deveria se chegar ao autor único: o diretor que, finalmente, não pode ter nada mais em comum com o diretor de teatro”.

Zavattini rechaça, por um lado, o divismo e o capitalismo como condições para a realização plena do cinema. Por outro lado, ressalta o compromisso moral do homem de cinema com o seu tempo e defende produções de baixo custo. Para ele, o verdadeiro cinema

neorrealista torna-se naturalmente um cinema menos custoso que aquele que segue padrões marcadamente comerciais, pois os seus conteúdos podem exprimir-se mais economicamente. A consequência mais importante é que poderá liberar-se do capitalismo.

Cada arte, de fato, enquanto arte e, portanto, tendendo a um máximo, busca exprimir-se com o meio mais econômico. Mais uma arte é moral, menos custa. A imoralidade social do cinema deriva do seu custo. O cinema ainda não encontrou a sua moral, a sua necessidade, a sua qualidade, porque custa muito e, sendo tão condicionado, é muito menos arte do que poderia ser. Portanto, a identificação dos conteúdos mais originariamente ligados à sua técnica torna o fato artístico, moral, econômico, histórico do cinema (ZAVATTINI).

Não obstante reconhecer nas obras-primas neorrealistas grandes qualidades, Zavattini acredita que elas não tenham chegado ao verdadeiro neorrealismo. Para o teórico e roteirista, o neorrealismo deve prosseguir com o mesmo impulso moral que o caracterizou no seu surgimento, mas sobre uma estrada analítico-documentária.

Paisá, Roma, Cidade Aberta, Vítimas da Tormenta, Ladrões de Bicicleta e A Terra Treme contêm, cada um, alguma coisa de uma significância absoluta, que espelham o conceito narrável; mas sempre, em certo sentido, traslado, porque há ainda uma narração inventada, não o espírito documentarista. Em certos filmes como *Umberto D*, o fato analítico é assaz mais evidente: sempre, porém, numa ordem tradicional. Mas ainda não chegamos ao neorrealismo. O neorrealismo é hoje como um exército pronto para colocar-se em marcha: há os soldados. Estão atrás de Rossellini, De Sica, Visconti. Ocorre que esses soldados partem para o assalto: então a batalha será vencida (ZAVATTINI).

Entre os “soldados” há um “treinado” por Rossellini. Trata-se de Federico Fellini, cujos filmes que realizou nos anos 1950 são uma aplicação do ideário neorrealista também no sentido zavattiniano, em que um “cinema do durante” torna-se instrumento de conhecimento da vida e do mundo e um meio de exploração da realidade.

Um “cinema da duração”

O francês André Bazin, morto prematuramente em 1958, foi um dos primeiros e mais veementes críticos a lançar luzes sobre o fenômeno neorrealista, buscando compreender a importância do cinema italiano dos anos 1940 na evolução da linguagem cinematográfica. Para Bazin, um conceito-síntese do neorrealismo italiano é o de “duração”, no sentido de continuidade temporal dos seres e das coisas. Daí ser possível deduzir que, para o crítico francês, o neorrealismo italiano constitui um cinema da “duração”.

O próprio Bazin fornece a chave de leitura da sua ideia de “duração cinematográfica” ao elaborar uma análise de *Umberto D* (1952), da dupla Vittorio De Sica/Cesare Zavattini, em que compara dois dos mais elucidativos filmes neorrealistas.

Até o dia em que vi *Umberto D*, eu considerava *Ladrões de Bicicleta* como o limite extremo do neorrealismo no que concerne à concepção do relato. Hoje, parece-me que *Ladrões de Bicicleta* ainda está longe do ideal do tema zavattiano. Não que eu considere *Umberto D* “superior”. A superioridade sem igual de *Ladrões de Bicicleta* continua a ser a reconciliação paradoxal de valores radicalmente contraditórios: a liberdade do fato e o rigor do relato. Os autores [De Sica/Zavattini], porém, só atingiram tal reconciliação com o sacrifício da própria continuidade da realidade. Em *Umberto D*, várias vezes vislumbramos o que seria um cinema verdadeiramente realista quanto ao tempo. Um cinema da “duração” (BAZIN, 1991, p. 291).

Segundo Bazin (idem, p. 292), há pelo menos duas sequências de *Umberto D* que exemplificam o seu conceito de “cinema da duração”, pois tratam de “tornar espetacular e dramático o próprio tempo da vida, a duração natural de um ser a quem nada de particular acontece”: o ato de deitar-se do personagem Umberto D e, sobretudo, o despertar da empregada.

Essas duas sequências constituem provavelmente a *performance* limite de um certo cinema, no plano daquilo que poderíamos chamar de “o tema invisível”, isto é, totalmente dissolvido no fato que ele suscitou, enquanto que, quando um filme é tirado de uma “história”, esta permanece distinta como o esqueleto sem os músculos; podemos sempre “contar o filme” (BAZIN, idem, p. 292).

A aparente banalidade do cotidiano, em toda a sua duração natural – seja com o personagem Umberto D que entra no quarto e pensa estar com febre, seja com a empregada que, meio sonolenta na cozinha, joga água nas formigas que invadem a pia e encosta a porta com a ponta dos pés enquanto, sentada numa cadeira, mói café –, ignora o uso de elipses e o sentido dramático a que os fatos deveriam se submeter. Para Bazin (idem, p. 298), “o cinema se torna aqui o contrário dessa ‘arte da elipse’ à qual facilmente gostamos de acreditar que está fadado”, “de modo que o que decepçiona em *Umberto D* é, antes de tudo, o abandono de todas as referências ao espetáculo cinematográfico tradicional” (Ibidem, p. 296).

No filme, a “duração” se manifesta claramente na divisão dos eventos cinematográficos em eventos cada vez menores, “até o limite de nossa sensibilidade pela duração” (Ibidem, p. 298). Assim, rompe-se certo efeito ilusório decorrente da montagem e da elipse, que é característico do cinema denominado “clássico”, dominante na primeira metade do século XX. A busca pela impressão de realidade materializa-se na construção, em cena, do efeito da passagem do tempo como “duração”.

Será que já disse aqui que o sonho de Zavattini é fazer um filme contínuo com 90 minutos da vida de um homem a quem nada aconteceria? Para ele isso é o “neorrealismo”. Duas ou três sequências de *Umberto D* fazem mais que deixar vislumbrar o que poderia ser tal filme: elas já são alguns de seus fragmentos realizados. Não nos enganemos, porém, sobre o sentido e o alcance, aqui, da noção de realismo. Trata-se, sem dúvida, para De Sica e Zavattini, de fazer do cinema a assíntota da realidade. Mas para que seja, em última instância, a própria vida que vire um espetáculo, para que ela nos seja, nesse puro espelho, mostrada afinal como poesia. O cinema a transforma nela mesma, enfim (BAZIN, idem, p. 298).

A noção de cinema como espetáculo poético remonta às origens do cinematógrafo; mas, com o neorrealismo, a teoria baziniana sobre o fazer fílmico-poético

consolidou certo status ontológico ao cinema⁶. “É pela poesia que o realismo de De Sica ganha seu sentido, pois há em arte, no princípio de todo realismo, um paradoxo estético a ser resolvido. A reprodução fiel da realidade não é arte” (BAZIN, idem, p. 281). Tal noção poética do cinema será retomada, nesta tese, mais adiante, quando analisaremos a obra de Federico Fellini dos anos 1950 à luz da influência do ideário neorrealista e, para além do neorrealismo, com a noção pasoliniana de “cinema de poesia”.

A crítica baziniana do cinema neorrealista italiano parte das ideias de “duração” e “ontologia” para chegar aos conceitos de “ambiguidade” e “liberdade”. Para isso, valoriza a negação da montagem e enfatiza procedimentos estilísticos como a profundidade de campo e o plano-sequência – o próprio Bazin percebera isso em *Cidadão Kane* (1941) e *Soberba* (1942), de Orson Welles, filmes que se inserem num “movimento de conjunto” de renovação e revolução da linguagem cinematográfica, do qual também faz parte o cinema italiano do pós-Guerra.

A ideia de que o “coeficiente máximo de cinematografia coincide paradoxalmente com o mínimo possível de *mise-en-scène*” (BAZIN in RAMOS, 2008, p. 178) – algo que encontra formulação similar na concepção teórica de poesia para Ezra Pound (“O máximo de poesia no mínimo de palavras”) – é crucial para compreender como Bazin concebe o estilo cinematográfico negando-o pela sua densidade. Tal característica tornaria o estilo quase invisível na realização do filme e, ainda assim, conferiria ao espectador o exercício da liberdade, em que a ambiguidade imanente da realidade é um dado presente e constante, que não deve ser excluído da narração cinematográfica pela discriminação da vida real engendrada na montagem, sob pena de tornar o filme uma mera representação superficial

⁶ “Mais do que uma identidade de natureza entre a imagem e seu referente, o conceito de *ontologia* em Bazin refere-se às particularidades da *gênese* da imagem mediada pela câmera. A palavra francesa *mise-en-scène* possui conotações interessantes para designar o campo em seu leque cinematográfico. Em Bazin, o conceito deve ser entendido em seu significado mais amplo, de *situação de tomada* (*prise de vue/prise de son*) aberta à dimensão narrativa futura. A *ontologia baziniana* remete-nos à gênese da imagem, à dimensão da presença, que, na situação de tomada, quando mediada pela câmera, deixa o traço, a *impressão digital* (para utilizarmos seu termo) da *circunstância da tomada* na imagem. A *ontologia baziniana* não designa uma objetividade fechada em si, mas aponta para a relação do espectador com a circunstância da gênese da imagem, em comutação com a expressão da circunstância para si, espectador. É para a *presença do sujeito-da-câmera* que se lançam, pela mediação da câmera, o olhar e o ouvido do espectador. É na comutação entre dois olhares, e não em uma digitalidade especular *naïf*, que se conforma, para Bazin, a *ontologia* da imagem-câmera” (RAMOS, 2008, p. 175).

da complexidade que constitui a noção de realidade, com seus paradoxos e contradições, que seriam o real em si⁷.

No caso neorrealista, os conceitos de “ambiguidade” e “liberdade” são fundamentais para uma compreensão não redutiva do contexto ideológico do pós-Guerra. Sobre este último aspecto, Bazin (1991, p. 264) relata certo “impasse estético” do neorrealismo após o sucesso na Itália e em outros países, por exemplo, de filmes de Rossellini ou de De Sica/Zavattini. Bazin constata que o sucesso de *Roma, Cidade, Aberta*, *Paisá* ou *Vítimas da Tormenta* era inseparável da conjuntura histórica da Liberação e que sua técnica era, de certo modo, enaltecida pelo valor revolucionário do tema.

No artigo “O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação”, publicado em 1948, Bazin qualifica o neorrealismo italiano como decorrente de um procedimento que é, simultaneamente, estético e ético, com um “cinema tão penetrante na descrição social, tão minucioso e tão perspicaz na escolha do detalhe verdadeiro e significativo” (BAZIN, idem, p. 246). Segundo o crítico e teórico Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 185), também se incorporam à composição ética/estilística da imagem baziniana as noções de “indeterminação” e “ambiguidade”. Tal quadro de referências conceituais se cristaliza na interpretação dos mecanismos que desencadearam o neorrealismo, não por acaso, em pleno desenrolar do trágico conflito iniciado na Europa em 1939.

“A Primeira Guerra Mundial [1914-18] destruiu a velha Europa; a Segunda Guerra Mundial [1939-45] criou as condições para uma nova Europa.” A interpretação do historiador Tony Judt sobre os dois acontecimentos que marcaram a chamada “era da catástrofe” (conforme definição que o historiador Eric Hobsbawm cunhou em “Era dos Extremos: o Breve Século XX”) foi registrada no enciclopédico livro “Pós-Guerra” e dá o

⁷ Sobre os conceitos de “realidade” e “real”, Bazin (idem, pp. 243-244) esclarece o seguinte: “Desde o fim da heresia expressionista e, principalmente, desde o cinema falado, podemos considerar que o cinema tendeu continuamente para o realismo. (...) Com isso, o cinema opõe-se claramente à poesia, à pintura, ao teatro, para se aproximar cada vez mais do romance. (...) Mas o realismo em arte só poderia evidentemente proceder de artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. (...) Chamaremos, portanto, ‘realista’ todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela. ‘Realidade’ não deve ser naturalmente entendida quantitativamente. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes”.

tom do que significou para o continente europeu, em particular, e para o Ocidente, em geral, os conflitos belicistas que determinaram uma nova ordem para o velho mundo.

As consequências da destruição avassaladora assolaram a Europa, provocando o mais terrível morticínio humano sobre a face da Terra. Cidades inteiras e seus patrimônios culturais e econômicos desapareceram, destroçados por exércitos implacáveis. Foi uma “guerra total”, no sentido de ter mobilizado, durante certo período, civis e militares a se submeter a condições de vida cotidiana bastante adversas. De acordo com Judt, a Segunda Guerra envolveu principalmente civis, pois

nos países ocupados pela Alemanha nazista, da França à Ucrânia, da Noruega à Grécia, a Segunda Guerra Mundial constituiu uma experiência *primordialmente* civil. O combate militar formal ficou restrito ao início e ao final do conflito. Entre esses dois momentos, a guerra foi caracterizada por ocupação, repressão, exploração e extermínio, em que soldados, tropas de assalto e policiais dispunham das rotinas e das vidas de milhões de prisioneiros. Em alguns países a ocupação durou quase todo o período da guerra; em todos onde se fez presente espalhou medo e privação (JUDT, 2008, pp. 27-28).

Houve, segundo Judt (idem, p. 31), perdas materiais “insignificantes” diante do assombroso número de aproximadamente 36,5 milhões de pessoas que tombaram em solo europeu entre 1939 e 1945, vitimadas direta e indiretamente pela guerra. Porém, como relata o historiador, o que causa mais impacto é a quantidade de mortos entre os civis não combatentes: pelo menos 19 milhões de indivíduos, ou seja, mais da metade das vítimas. Em alguns países morreram mais civis do que militares: na União Soviética foram 16 milhões; na Polônia, quase 5 milhões; na Iugoslávia, 1,4 milhão; na Grécia, 430 mil; na França, 350 mil; na Hungria, 270 mil; na Holanda, 204 mil; na Romênia, 200 mil. Na Polônia, na Holanda e na Hungria, entre os civis mortos, incluem-se muitos dos 5,7 milhões de judeus e dos 221 mil ciganos exterminados pelo Reich nazista.

Entre os militares, as baixas eram também assombrosas: foram 8,6 milhões de soldados soviéticos mortos, 4 milhões de alemães, 400 mil italianos. Soma-se a esse dantesco cenário a destruição física remanescente na Europa no final do conflito. No leste e no sudeste do continente, os impactos foram devastadores, com Varsóvia totalmente

destruída, com milhares de vilarejos e cidades de pequeno porte arrasadas na União Soviética, 60% das estradas e 75% das terras cultivadas comprometidas na Iugoslávia, 75% dos prédios de Berlim reduzidos a escombros. Na capital alemã, no final de 1945 havia 53 mil crianças perdidas. Em Roma, crianças mutiladas e também perdidas encontravam-se nos Jardins Quirinale, numa visão que o filme *Vítimas da Tormenta* (*Sciuscià*, 1946), de Vittorio De Sica, soube captar com potente e poética desenvoltura.

Sobre a tragédia humana sem precedentes, a correspondente do “New York Times”, Anne O’Hare McCormick, registrou, à época o seguinte: “O problema humano que a guerra vai deixar atrás de si ainda não foi sequer imaginado, muito menos enfrentado por quem quer que seja. Jamais houve tamanha destruição, tamanha desintegração da estrutura da vida” (MCCORMICK *apud* JUDT, *idem*, p. 27).

A imagem de uma “waste land” eliotina ecoou mundo afora. Da Liberação da Itália ocupada pelos nazifascistas e dos destroços evidentes de uma Itália empurrada para o caos e para a fome eclodiu a matriz de um dos fenômenos decisivos da história do cinema: o neorealismo. Segundo Bazin (1991, pp. 233-234), “não há dúvida de que a Liberação e as formas sociais, morais e econômicas que ela tomou forma na Itália desempenharam um papel determinante na produção cinematográfica”. Mas o crítico francês chama a atenção para duas outras circunstâncias que estão na origem do neorealismo italiano.

A primeira é uma conjunção de elementos que existiam na Itália antes da Liberação, isto, do fim da Segunda Guerra: homens, técnicas e tendências estéticas. Uma certa tendência realista despontava na cinematografia italiana do período entreguerras, evidenciada na obra de diretores como Alessandro Blasetti e Mario Soldati, já conhecidos desde os primeiros anos do cinema falado (final da década de 1920).

A tendência realista, o intimismo satírico e social, o verismo sensível e poético não foram, até o início da guerra, senão qualidades menores, modestas violetas ao pé de sequoias da *mise-en-scène*. Parece que, entretanto, desde o início da guerra, essa floresta de papelão começava a clarear. Já em *Coroa de Ferro* [1940, de Blasetti] o gênero parece parodiar a si mesmo. Rossellini, Lattuada, Blasetti já se esforçam em direção a um realismo de classe internacional. Caberá, no entanto, à Liberação dar vazão, tão plenamente, a essas vontades estéticas, permitir sua expansão em condições novas, que não deixarão de modificar sensivelmente o sentido e alcance (BAZIN, 1991, p. 236).

A segunda circunstância é que, não obstante o autêntico contexto neorrealista gerado pela conjuntura histórica, os filmes italianos não se limitam, de acordo com Bazin (idem, p. 236), a pintar ações de resistência propriamente dita, pois, diferentemente do caráter mítico da Resistência e da Liberação francesas, na Itália “a Liberação não significou volta a uma liberdade anterior bem próxima, mas revolução política, ocupação aliada, desorganização econômica e social”, delineando-se num processo que levou meses e que, na sua atualidade, afetou sobremaneira a vida econômica, social e moral do povo italiano.

Rossellini filmou *Paisá* numa época em que o roteiro ainda era atual. *O Bandido* [de Alberto Lattuada] mostra como a prostituição e o mercado negro se desenvolveram na retaguarda do Exército, como a decepção e o desemprego conduzem um prisioneiro libertado ao gangsterismo. Com exceção de alguns filmes que são incontestavelmente de “Resistência”, como *Vivere in Pace* ou *Il Sole Sorge Ancora*, o cinema italiano caracteriza-se, sobretudo, por sua adesão à atualidade. (...) A consequência é que os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual se enraizou (BAZIN, idem, pp. 237-238).

Bazin ainda destaca na produção neorrealista italiana outras circunstâncias que a singularizam: um humanismo revolucionário; a recusa em tratar a realidade social da qual se serve como um meio; o cenário e a iluminação naturais; a filmagem externa; o amálgama dos intérpretes. Sobre esta última circunstância, o crítico ressalta que “não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema, tampouco a escola italiana atual, mais precisamente, porém, a negação do princípio da vedete e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais” (BAZIN, idem, p. 240).

Outro aspecto do pensamento baziniano sobre o neorrealismo diz respeito, retomando o conceito de “duração”, à permanência real ou difusa da herança ético-estética da escola italiana. Cabe, aqui, esquadrihar como o crítico interpretou o cinema de Rossellini e de seu discípulo mais famoso, Fellini, nos anos 1950, quando forças políticas e críticas anunciavam, com algum alívio, o fim da estação neorrealista.

Numa carta ao crítico italiano Guido Aristarco, então redator-chefe da revista “Cinema Nuovo”, o crítico francês sai em defesa do neorrealismo num momento de esgotamento da escola italiana⁸ e ressalta, em filmes como *Viagem à Itália* (1954), de Rossellini, e *A Estrada da Vida* (1954), de Fellini, uma “sensação de invenção criativa” que aponta para virtualidades da evolução futura do neorrealismo.

Em contrapartida, quando eu vejo vocês criarem caso com o cabelo desganhado de Gelsomina ou tratar como abaixo da crítica o último filme de Rossellini, sou forçado a achar que, sob o pretexto de integridade teórica, vocês contribuem para esterilizar certos ramos mais vivazes e mais prometedores do que persisto em chamar de neorrealismo (BAZIN, *idem*, p. 309).

O crítico enfatiza que *Viagem à Itália* e *A Estrada da Vida* “vêm relançar oportunamente, não apenas no interesse do público, mas na estima dos intelectuais, o cinema italiano, que já vinha perdendo velocidade (...)”. Segundo Bazin, “o caso dos dois filmes é, por diversas razões, diferente”. “Penso, no entanto, que longe de ter sido sentido aqui como uma ruptura com o neorrealismo, e menos ainda como uma involução, eles nos deram a sensação de invenção criativa, mas na linha direta da genialidade da escola italiana” (BAZIN, *idem*, pp. 309-310).

Bazin reforça sua crença no neorrealismo a partir do que acredita ainda poder ser feito pela escola italiana no campo ético-estético. Por isso, ele recusa “a ideia de um neorrealismo definido exclusivamente em relação a um único de seus aspectos presentes e que limita *a priori* as virtualidades de suas evoluções futuras”.

A certa altura da missiva a Aristarco, Bazin pergunta o seguinte: “Rossellini foi realmente e ainda é neorrealista?” (Ibidem, p. 311). A questão se coloca como ponto de reflexão central acerca do passado, do presente e do futuro do neorrealismo italiano.

⁸ Na carta a Aristarco, Bazin (*idem*, p. 309) diz o seguinte: “Antes de tudo, você reconheceria que a crítica francesa não estava errada de ser, no início, mais entusiasta que a crítica italiana a respeito dos filmes que são, hoje, a glória incontestável de ambos os lados dos Alpes. No que me diz respeito, orgulho-me de ser um dos raros críticos franceses que sempre identificou o renascimento do cinema italiano com o neorrealismo, mesmo na época em que era de bom-tom proclamar que essa expressão não significava nada, e continuo ainda hoje pensando que tal palavra ainda é a mais apropriada para a designação da escola italiana no que ela tem de melhor e mais fecundo”.

Acusado de deixar de lado o realismo social e a crônica da atualidade para lançar sua câmera e seu olhar sobre questões morais insolúveis e eternas, Rossellini torna-se o ponto de partida, bem como o de chegada, da reflexão baziniana: o diretor de *Roma, Cidade Aberta* e *Viagem à Itália* representa a encruzilhada na qual “o neorrealismo encontra naturalmente o estilo e os recursos da abstração” (Ibidem, p. 316).

Em outros termos, Bazin acredita que Rossellini foi um dos diretores que levaram mais longe a estética do neorrealismo. Para o crítico, *Viagem à Itália* é um filme neorrealista, pois “o neorrealismo não existe em si, há apenas diretores neorrealistas, sejam eles materialistas, cristãos, comunistas ou o que se quiser” (Ibidem, p. 315). Um filme neorrealista, diferentemente do filme clássico, tem um sentido que advém *a posteriori*, uma vez que é construído à medida que permite à consciência do espectador passar de um fato para outro, de um fragmento de realidade ao seguinte. “Disse que não havia neorrealismo puro. A atitude neorrealista é um ideal do qual se pode mais ou menos aproximar”, conclui Bazin (idem, p. 315).

Se Rossellini representa, na crítica baziniana, o limite da estética neorrealista, Fellini é quem a transpõe. “O que não estou longe de pensar é que Fellini é o realizador que vai mais longe, hoje, na estética do neorrealismo, tão longe que a atravessa e se encontra do outro lado”, escreveu o crítico francês (Ibidem, p. 303) em 1957, no artigo “‘Cabíria’, ou a viagem aos confins do neorrealismo”. Assim, se 1945 é considerado o ano zero do neorrealismo, pois foi quando Rossellini anunciou, com *Roma, Cidade Aberta*, a inédita realidade e poesia de um mundo trágico, o juízo final do neorrealismo seria em 1960, quando Fellini pôs em cheque a Itália do pós-Guerra, com *A Doce Vida*. Mestre e discípulo simbolizam, assim, o princípio e, talvez, o fim da estação neorrealista.

Um “cinema do tempo”

No começo da década de 1980, o filósofo francês Gilles Deleuze empreendeu uma ambiciosa e abrangente revisão crítica do cinema. Os livros “A Imagem-Movimento” (originalmente publicado em 1983, na França) e “A Imagem-Tempo” (originalmente publicado em 1985, também na França) são o resultado concreto do empreendimento intelectual deleuziano, fundamental nos estudos filosóficos do cinema e no qual, segundo o professor de filosofia Roberto Machado (2009, p. 247), Deleuze “faz sua filosofia através de conceitos suscitados por outros tipos de pensamento”, no caso, pelo exercício teórico de reflexão sobre a “sétima arte”.

Deleuze situa como grande exemplo da passagem da imagem-movimento à imagem-tempo a experiência neorrealista italiana – não por acaso, o capítulo final de “A Imagem-Movimento” e o inicial de “A Imagem-Tempo” têm o neorrealismo como um de seus temas principais. Além disso, o filósofo argumenta que *Cidadão Kane*, de Orson Welles, é o “primeiro grande filme de um cinema do tempo” (DELEUZE, 2007, p. 123). O filme de Welles instala-se numa concepção que, segundo Deleuze (idem, pp. 122-123), estabelece “a preexistência de um passado em geral, a coexistência de todos os lençóis de passado, a existência de um grau mais contraído”.

Fellini é outro exemplo deleuziano de artífice de um cinema do tempo. “O que Fellini diz é bergsoniano: ‘Somos construídos como memória, somos ‘a um só tempo’ a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade” (DELEUZE, idem, p. 122). As “pontas de presente” e os “lençóis de passado”, evocados por Deleuze em auxílio de uma definição de “cinema do tempo”, são a substância que constitui a chamada “imagem-cristal”.

O cristal revela uma imagem-tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento. Ele não abstrai o tempo, faz melhor, reverte sua subordinação em relação ao movimento. O cristal é como um *ratio cognoscendi* do tempo, e o tempo, inversamente, é *ratio essendi*. O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação

em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. De uma só vez, o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há, portanto, duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo (Ibidem, p. 121).

Antes, porém, de avançarmos na discussão do “cristal do tempo”, é necessário percorrer um atalho panorâmico sobre a teoria do cinema proposta por Deleuze. O filósofo adverte, no prólogo de “A Imagem-Movimento”, que seu estudo “não é uma história do cinema”, mas, sim, “uma taxionomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos” a partir do pensamento semiológico do norte-americano Charles Sanders Peirce, pois ele estabeleceu, segundo Deleuze, “a mais completa e a mais variada classificação geral das imagens e dos signos”, e do pensamento filosófico do francês Henri Bergson, cuja descoberta de uma imagem-movimento era indício do “diagnóstico de uma crise da psicologia”. “Não se podia mais opor o movimento, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica na consciência” (Ibidem, p. 7).

Deleuze confere à imagem cinematográfica o status de forma de expressão do pensamento, comparável às demais artes. “Os grandes autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos” (Ibidem, p. 7).

Por imagem-movimento o filósofo francês entende como sendo “o movimento puro extraído dos corpos ou dos móveis” (Ibidem, p. 36) e tendo como base da sua existência material o plano cinematográfico.

O plano é a imagem-movimento. Enquanto reporta o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração. (...) O que interessa é que a câmera móvel é como um “equivalente geral” de todos os meios de locomoção que ela mostra ou dos quais se serve (avião, carro, barco, bicicleta, marcha, metrô...). (...) Em outras palavras, o próprio da imagem-movimento cinematográfica é extrair dos veículos ou dos móveis o movimento que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade que é a sua essência (Ibidem, p. 35).

A imagem-movimento é formada, segundo Deleuze, a partir da mobilidade da própria câmera cinematográfica e da montagem. A imagem-movimento, encarnada, portanto, no plano entendido como “corte móvel de uma duração”, é uma das duas grandes modalidades do cinema. Suas variações imagéticas (a imagem-percepção, a imagem-afecção, a imagem-pulsão e a imagem-ação) constituem o cinema clássico – conceito que, no caso da “sétima arte”, adquire conotação bastante específica ao definir formas fílmicas predominantes na primeira metade do século 20.

Nesse sentido restrito, trata-se, a um só tempo, de um período da história do cinema, de uma norma estética e de uma ideologia. Sua periodização é incerta, mas considera-se, no mais das vezes, que a era clássica termina no final da década de 1950, com o desenvolvimento da televisão – que dá um golpe decisivo na preponderância do cinema como mídia – e com a emergência desses “novos cinemas” europeus, que questionam o estilo da transparência. O início é mais difícil de ser fixado, mas ele remonta ao menos à década de 1920, durante a qual a indústria hollywoodiana já constituiu sua estrutura oligopolística e cujo estilo já está fixado (AUMONT e MARIE, 2009, p. 54-55).

A outra grande modalidade da imagem cinematográfica, segundo Deleuze, é a imagem-tempo, decorrente da crise da imagem-ação, de uma “ruptura dos vínculos sensorio-motores” da imagem-movimento. De acordo com Machado (2009, p. 269), dessa crise emerge a chamada “imagem mental”, na qual “a percepção não se prolonga mais em ação, mas se relaciona diretamente com o pensamento”. Assim, o cinema passa a explorar diretamente a ideia de “tempo” para além da ideia de “movimento”. Nesse sentido, segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p. 164),

uma noção importante é a da imagem-cristal (“coalescência” de uma imagem atual e de uma imagem virtual), que dá conta do caráter essencial do cinema do pós-Guerra: o presente não é o único tempo do cinema (e, correlativamente, o tempo não é mais apenas representado como uma cronologia: ele é, de certa forma, dado a “ver”).

O surgimento da imagem-tempo⁹ coincide, não por acaso, com a reviravolta do pós-classicismo na história do cinema e a eclosão do cinema moderno a partir de filmes de diretores tão diversos e tão próximos como o japonês Yasujiro Ozu e o norte-americano Orson Welles e de movimentos estéticos como o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. Segundo Deleuze, a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo corresponde a um processo em que à “primeiridade” da imagem-afecção e à “segundidade” da imagem-ação advém a “terceiridade” da imagem mental. O filósofo expõe as coisas da seguinte maneira:

A terceiridade inspira não ações, e sim “atos” que compreendem necessariamente o elemento simbólico de uma lei (dar, trocar); não percepções, e sim interpretações que remetem ao elemento do sentido; não afecções, e sim sentimentos intelectuais de relações, como os sentimentos que acompanham o uso das conjunções lógicas “porque”, “apesar de”, “a fim de”, “portanto”, “ora” etc. (DELEUZE, 1985, pp. 242-243).

A imagem mental tem uma relação direta com o pensamento, uma vez que ela “toma por objetos *de* pensamento objetos que têm uma existência própria fora do pensamento”, isto é, trata-se de um tipo específico de imagem “que toma por objeto relações’, atos simbólicos, sentimentos intelectuais” (DELEUZE, *idem*, p. 244). Para Deleuze, o cineasta que introduziu a imagem mental no cinema, tornando-a a “culminância de todas as outras imagens”, foi o inglês Alfred Hitchcock, um dos expoentes de Hollywood ainda no auge do cinema clássico. Mas, por que Hitchcock? Porque, conforme a leitura deleuzeana,

nos filmes de Hitchcock, uma vez dada (no presente, futuro ou passado), uma ação vai ser literalmente cercada por um conjunto de relações que fazem variar o seu tema, a sua natureza, o seu objetivo etc. (...) De qualquer modo, o essencial é que a ação, e também a percepção e a afecção, sejam enquadradas num tecido de

⁹ “O que Deleuze faz, em ‘A Imagem-Tempo’, é aproximar a teoria nietzschiana da verdade da teoria bergsoniana do tempo para explicar a narração moderna no cinema, relacionando a formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso. Isso aparece claramente quando ele sugere que uma potência do falso destrona a forma da verdade afirmando a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (MACHADO, *idem*, p. 285).

relações. É essa cadeia de relações que constitui a imagem mental, por oposição à trama das ações, percepções e afecções (Ibidem, p. 246).

Surge, portanto, com Hitchcock as “figuras de pensamentos”, enquadradas na constituição do filme em função de três termos: o diretor, o filme e o público (daí a noção de “suspense”, em que o diretor antecipa ao espectador as relações intrínsecas da narrativa fílmica). A formação desse cinema do pensamento institui, para além da imagem mental, o questionamento da natureza da imagem-movimento e a ruptura com as formas canônicas do cinema clássico¹⁰.

O nascimento da imagem mental desencadeia não uma consumação do cinema, mas a sua mutação. “O que tende a desaparecer nessa nova imagem são os vínculos sensório-motores, toda uma continuidade sensório-motora que constituía o essencial da imagem-ação”, assevera Deleuze (idem, p. 261). A “terceiridade” dessa nova imagem cinematográfica materializa-se no olho da câmera, que assume a situação de “monólogo interior de um terceiro qualquer, que não é identificado entre os personagens” (Ibidem, p. 255-256), um terceiro olho, o olho do espírito.

Deleuze identifica cinco características que são a condição necessária exterior para a eclosão da nova imagem, tornando-a possível, e que vão inspirar o cinema produzido no pós-Guerra: a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma-perambulação, a tomada de consciência dos clichês e a denúncia do complô. É na Europa do pós-Guerra que essas cinco características vão ganhar relevo, sobretudo por meio do neorrealismo italiano.

¹⁰ “Ao inventar a imagem mental ou a imagem relação, Hitchcock dela se serve para rematar o conjunto das imagens-ações, e também o das imagens-percepções e afeção. Donde sua concepção do quadro. E a imagem não só enquadra as outras como as transforma ao penetrá-las. Assim, poder-se-ia afirmar que Hitchcock consoma, leva à culminação todo o cinema ao levar a imagem-movimento até o seu limite. Ao incluir o espectador no filme, e o filme na imagem mental, Hitchcock consoma o cinema. (...) Mas então pode ser que uma consequência pareça inevitável: a imagem mental não seria tanto uma consumação da imagem-ação, e das outras imagens, mas um novo questionamento de sua natureza e de seu estatuto. Mais ainda, toda a imagem-movimento é que seria posta em questão, através da ruptura dos vínculos sensório-motores neste ou naquele personagem. O que Hitchcock desejaria evitar, uma crise da imagem tradicional do cinema, adviria, entretanto, após Hitchcock, e, em parte, por meio de suas inovações” (DELEUZE, 1985, pp. 251-252).

Na situação do final da guerra, Rossellini descobre uma realidade dispersiva e lacunar, já em *Roma, Cidade Aberta*, mas principalmente em *Paisá*: série de encontros fragmentários, picados, que põem em questão a forma SAS da imagem-ação [em que a narrativa fílmica vai da situação à ação]. E é antes a crise econômica do pós-Guerra que inspira De Sica e o leva a romper a forma ASA [da imagem-ação, em que o filme vai da ação à situação, para uma nova ação]: não há mais vetor ou linha de universo que prolongue e junte os acontecimentos de *Ladrões de Bicicleta*; a chuva sempre pode interromper ou desviar a procura ao acaso, a perambulação do homem e do menino. A chuva italiana torna-se o signo do tempo morto e da interrupção possível. E mesmo o roubo de bicicleta ou ainda os acontecimentos insignificantes de *Umberto D* têm uma importância vital para os protagonistas. No entanto, *Os Boas-Vidas*, de Fellini, não atestam apenas a insignificância dos acontecimentos, mas também a incerteza de seu encadeamento e o fato de não pertencerem àqueles que os suportam, sob essa nova forma de perambulação (DELEUZE, idem, pp. 259-260).

O que interesse a Deleuze observar no neorrealismo é o pensamento, muito mais do que o conteúdo social e uma nova forma da realidade. Com o acesso direto ao pensamento, o cinema neorrealista italiano “marca a substituição do cinema de ação por um cinema de *voyance*, de vidência”. “Trata-se de um cinema visionário (...), um uso superior da faculdade de ver, um exercício transcendental da faculdade de sentir que suspende o reconhecimento sensório-motor da coisa, ou a percepção de clichês (...)” (MACHADO, idem, p. 273).

O contexto de destruição física do pós-Guerra tornou possível ao neorrealismo a proliferação de espaços quaisquer, que se opõem aos espaços determinados do antigo realismo. “E, de início, se o neorrealismo italiano opunha-se ao realismo, é efetivamente porque rompia com as coordenadas espaciais, com o antigo realismo dos lugares, e confundia as referências motoras (...), ou então constituía ‘abstratos’ visuais (...) em espaços lunares indefinidos” (DELEUZE, idem, p. 154).

Deleuze pondera, no entanto, que no cinema neorrealista italiano não é a realidade crua que se impõe, mas o reino dos clichês: os do encontro entre italianos e norte-americanos em *Paisá*, os da italianidade em *Viagem à Itália*, os da cultura do espetáculo em vários filmes de Fellini.

De um modo muito especial, foi Fellini quem colocara seus primeiros filmes sob o signo da fabricação, da detecção e da proliferação dos clichês exteriores e

interiores: a fotonovela de *Lo Sceicco Bianco* [*Abismo de um Sonho*], a enquête fotográfica de *Agenzia Matrimoniale*, as boates, “music-halls” e circos, e, em seguida, todos os refrões que consolam ou desesperam (Ibidem, p. 260).

Além de uma elevada concepção técnica das dificuldades que surgiam num contexto de quase colapso da produção cinematográfica no pós-Guerra e dos meios que inventava para a realização fílmica, o neorrealismo italiano tinha “uma consciência intuitiva segura da nova imagem que estava nascendo”. Nessa circunstância de mutação da imagem cinematográfica, “o parecer-falso torna-se o signo de um novo realismo, por oposição ao parecer-verdade do antigo realismo”. A imagem mental surge, portanto, sob a “potência do falso”, em que, como interpreta Deleuze (idem, pp. 261-262), “todas as imagens tornam-se clichês, seja porque sua imperícia é mostrada, seja porque é denunciada sua aparente perfeição”.

Na abertura de “A Imagem-Tempo”, o filósofo focaliza o pensamento crítico de André Bazin: “Contra aqueles que definiam o neorrealismo italiano por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos” (DELEUZE, 2007, p. 9). Deleuze também mira o pensamento conceitual de Cesare Zavattini: “Quando Zavattini define o neorrealismo como uma arte do encontro – encontros fragmentários, efêmeros, interrompidos, fracassados –, o que ele quer dizer?” (DELEUZE, idem, p. 10). A abertura de “A Imagem-Tempo” é, portanto, um encontro a três (Deleuze, Bazin, Zavattini), em que o neorrealismo é alçado à condição de passagem necessária da crise da imagem-ação à eclosão da imagem puramente ótica e sonora.

Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto a outro: começamos por filmes de balada/perambulação com ligações sensório-motoras debilitadas, e depois chegamos às situações puramente óticas e sonoras. Ora é dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro. É nesse sentido que Visconti, Antonioni e Fellini pertencem plenamente ao neorrealismo, apesar de todas as diferenças entre eles (Ibidem, p. 12).

Os critérios formais estéticos oriundos do pensamento crítico de Bazin estão centrados na ideia de “realidade”. Assim, o neorrealismo é, na sua essência, “uma nova

forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes” (Ibidem, p. 9). O “mais de realidade” produzido pela “imagem-fato” (o novo tipo de imagem que, segundo Bazin, o neorrealismo criara a partir de acontecimentos do cotidiano) visava um “real” sempre ambíguo e a ser decifrado. Deleuze, porém, desconfia da asserção baziniana sobre o “mais de realidade”, formal ou material, que o neorrealismo trazia à luz. Para o filósofo, mais do que realidade, o neorrealismo consolida a ideia da imagem mental¹¹.

Para comprovar sua hipótese, Deleuze avalia o pressuposto zavattiano sobre o neorrealismo como *a arte do encontro* (os encontros em *Paisá e Ladrões de Bicicleta*, por exemplo), em que a “vidência”, muito mais do que a “ação”, permite decifrar as ambiguidades do real. Deleuze também cita uma sequência de *Umberto D* já célebre graças a uma análise dela feita por Bazin: a da empregada que desperta, vai para a cozinha, expulsa as formigas da pia com água, mói café, enquanto fecha a porta com a ponta de um dos pés esticado, e olha, com uma expressão de desencanto e preocupação, para a sua barriga de grávida. Sobre tal sequência, o filósofo diz o seguinte:

Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que, por isso mesmo, obedecem muito a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma “situação ótica pura”, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação. Os olhos, a barriga: um encontro... (DELEUZE, idem, p. 10).

A “situação ótica pura” é uma chave de leitura para entender como Deleuze concebe o surgimento revolucionário do neorrealismo num mundo em desencanto. A guerra total, que envolveu praticamente toda a sociedade europeia na passagem dos anos 1930 para os anos 1940, deixando um rastro catastrófico, é a origem de um profundo sentimento

¹¹ “Não seria antes ao nível do ‘mental’, em termos de pensamento? Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento?” (DELEUZE, 2007, pp. 9-10).

devastador, em que a ação não é o mais importante, mas, sim, a reflexão que se interpõe nos pequenos gestos cotidianos.

A “situação ótica pura” é um mergulho mental do olho do espírito na realidade que se manifesta no dia a dia, nos gestos, nos olhares, nas intenções, que fazem com que o olho adquira uma função de *voyance*, de vidência. O filósofo francês aponta as naturezas-mortas como exemplos notórios de imagens puras e diretas do tempo, pois elas “detectam o tempo como forma imutável num mundo sem relações sensório-motoras” (MACHADO, 2009, p. 276).

Para Deleuze (2007, p. 11), o neorrealismo é definido pela “ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neorrealismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo”.

O neorrealismo é um cinema em que o personagem registra mais do que age e tem a revelação ou a iluminação de alguma coisa de intolerável, de insuportável, de uma situação impossível de ser vivida; um cinema em que se apreende alguma coisa forte demais, poderosa demais, injusta demais, uma brutalidade visual e sonora insuportável que excede nossa capacidade sensório-motora. Ao se desvincular do esquema sensório-motor, que existe em função da ação, a percepção do personagem – e do espectador – atinge seu limite, sendo capaz de ir além dos clichês que nos impedem de ver o que o real tem de insuportável, inaceitável, que nos impedem de ter uma relação direta com o real. A imagem ótico-sonora pura revela o que não se vê, o imperceptível (MACHADO, 2009, p. 274).

Se as situações sensório-motoras são decorrentes da predominância da ação e de seus códigos no processo de identificação do espectador com o personagem, as situações óticas puras são desencadeadas pela vidência do personagem como espectador¹². A ação,

¹² “Hitchcock inaugurou a reversão desse ponto de vista, incluindo o espectador no filme. Mas é só agora [com o neorrealismo] que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação” (DELEUZE, idem, p. 11).

elemento essencial da imagem-movimento, cede lugar à vidência, traduzida em puro ato de ver e ouvir, pedra fundamental da imagem-tempo.

Por isso os caracteres pelos quais definimos anteriormente a crise da imagem-ação: a forma da balada/perambulação, a difusão dos clichês, os acontecimentos que mal concernem àqueles a quem acontecem, em suma, o afrouxamento dos vínculos sensório-motores, todos esses caracteres eram importantes, mas somente enquanto condições preliminares. Eles tornavam possível, mas ainda não constituíam, a nova imagem. O que a constituiu é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas. Já se chamou a atenção para o papel da criança no neorrealismo, especialmente com De Sica (...): é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir. Do mesmo modo, se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (como na cena da empregadinha em *Umberto D*), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo (DELEUZE, idem, p. 12).

No caso do neorrealismo, há um “espaço qualquer”, seja ele oriundo da banalidade cotidiana, seja ele decorrente de circunstâncias excepcionais ou limites, em que a situação puramente ótica e sonora se manifesta como esvaziamento do sentido do movimento propriamente dito da personagem, mas também como espetáculo, no qual a personagem torna-se “espectadora complacente do papel que ela própria representa”, e a distinção entre o subjetivo e o objetivo perdem relevância “à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora” (DELEUZE, idem, pp. 15-16). Esse seria o caso de Fellini e de sua contribuição à formação da imagem-tempo.

Quanto a Fellini, desde seus primeiros filmes, 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. Barthélemy Amengual estabelece uma fórmula que vale para a primeira metade dessa obra: “O real se faz espetáculo ou espetacular, e fascina de verdade. (...) O cotidiano é identificado ao espetacular. (...) Fellini alcança a confusão desejada do real e do espetáculo”, negando a heterogeneidade dos dois mundos, suprimindo não somente a distância, mas a própria distinção do espectador e do espetáculo (DELEUZE, idem, p. 14).

Fellini é um dos artífices da “imagem-cristal”¹³, isto é, da coalescência de uma imagem atual (o presente) e de uma imagem virtual (o passado) que, segundo Deleuze, “dá conta do caráter essencial do cinema do pós-Guerra: o presente não é o único tempo do cinema (e, correlativamente, o tempo não é mais apenas representado como uma cronologia; ele é, de certa forma, dado a ‘ver’)” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 164).

Como expõe Deleuze (2007, p. 88), “a imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem”¹⁴. A imagem-tempo atual e a imagem-tempo-virtual convivem na expressão do cristal¹⁵. “Na imagem-cristal há essa busca mútua, cega e hesitante, da matéria e do espírito: para além da imagem-movimento, ‘no que ainda somos devotos’” (DELEUZE, idem, pp. 95-96).

A crise da imagem-ação, ou seja, a superação de certas potencialidades da imagem-movimento pela imagem-tempo, criou a fatal condição do cinema diante de “melancólicas reflexões hegelianas sobre sua própria morte”. Simbolizada, digamos, pela crise do cinema clássico de Hollywood no pós-Guerra, a crise da imagem-ação desencadeou ainda o poder de uma “velha maldição” que, de acordo com Deleuze, mina o cinema: “o dinheiro é tempo”.

O filósofo francês defende que a essência do cinema está na imagem-tempo, pois ela expressa, por meio do cinema moderno, o tempo diretamente e o “pensamento da diferença em toda sua expressão”. Tal síntese constitui uma fronteira decisiva entre o

¹³ “Deleuze distingue quatro tipos de imagens-cristal: o cristal perfeito, como em Max Ophüls, o cristal rachado, como em Renoir, o cristal em formação, como em Fellini, o cristal em decomposição, como em Visconti. Mas todas elas consistem na unidade indivisível de uma imagem atual e sua imagem virtual” (MACHADO, 2009, p. 280).

¹⁴ “Chamávamos de opsigno (e sonsigno) a imagem atual separada de seu prolongamento motor: ela compunha então grandes circuitos, entrava em comunicação com o que podia aparecer como imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo. Mas o opsigno encontra seu verdadeiro elemento genético quando a imagem ótica atual cristaliza com ‘sua própria’ imagem virtual, no pequeno circuito interior. É uma imagem-cristal, que nos dá a razão, ou, antes, o ‘núcleo’ dos opsignos e de suas composições. Estas não são mais que estilhaços de imagem-cristal” (DELEUZE, idem, p. 88).

¹⁵ “A expressão vai do espelho ao germe. É o mesmo circuito que passa por três figuras, o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado o germe é a imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo; mas, por outro, este deve ter uma estrutura virtualmente cristalizável, em relação à qual o germe desempenha o papel de imagem atual. Também aí o atual e o virtual se trocam numa indiscernibilidade que, a cada vez, deixa subsistir a distinção” (DELEUZE, idem, p. 94).

cinema clássico e o cinema moderno, sem que haja necessariamente uma relação de superioridade de um em relação ao outro.

Para alguns, talvez a ruptura do cinema silencioso para o cinema falado, nos final dos anos 1920, defina uma relação diferenciadora entre o clássico e o moderno na “sétima arte”. Mas, para Deleuze, o que define a diferenciação está mais ligado ao modo narrativo (“regime orgânico” e associativo do cinema clássico e o “regime cristalino” e intersticial do cinema moderno) e à natureza da imagem visual em relação à imagem sonora.

No cinema moderno, a imagem-cristal se nutre do tempo como uma “imagem mútua” e ambígua, atual e virtual, em que “o atual é sempre um presente”, “é sempre objetivo”, e em que “o virtual é o subjetivo” e “a única subjetividade é o tempo”. “É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. (...) O presente é a imagem atual, e ‘seu’ passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular” (DELEUZE, 2007, p. 99).

A imagem-cristal cria, assim, a imagem-tempo em si, na qual o mundo está contido no tempo como interioridade que se desdobra. É por meio do tempo redescoberto em que, segundo o filósofo Henri Bergson¹⁶, o ser humano se insere como espectador atual (no presente) de uma existência virtual (o passado).

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que, por natureza, diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se “vê no cristal”. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos, e não Chronos. É a poderosa Vida não orgânica que encerra o mundo. O visionário, o vidente é quem vê no cristal, e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão. (...)

¹⁶ “Nossa existência atual, na medida em que se desenrola no tempo, se duplica assim de uma existência virtual, de uma imagem especular. Logo, cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e, por outro, lembrança. (...) Aquele que tomar consciência do contínuo desdobramento de seu presente em percepção e em lembrança (...) será comparável ao ator que desempenha automaticamente seu papel, se escutando e olhando encenar” (BERGSON *apud* DELEUZE, 2007, pp. 99-100).

O cristal, com efeito, não para de trocar as duas imagens distintas que o constituem, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas e, no entanto, indiscerníveis, e indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual a outra. É a troca desigual, ou o ponto de indiscernibilidade, a imagem mútua (DELEUZE, idem, p. 102).

O “cristal de tempo” surge, portanto, de uma “imagem mútua” e de natureza infinita, sempre em formação, como o próprio tempo. A imagem dele decorrente é puramente ótica e sonora, e, segundo Deleuze, “Félix Guattari tinha razão em definir o cristal de tempo como sendo por excelência um ‘estribilho’”¹⁷. Em Fellini, o “cristal de tempo” cria o efeito que equivaleria ao da profundidade de campo, quando a imagem ganha “corpo temporal” nas inúmeras entradas (cada uma das quais é um germe) em que, conforme Deleuze, “duas coisas se passam a um só tempo”, configurando a cristalização das imagens puramente óticas e sonoras (uma imagem atual e sua imagem virtual como uma imagem especular) num “único e mesmo cristal em vias de crescimento infinito”.

O cristal de Fellini não comporta rachadura alguma pela qual se passa ou deva sair para alcançar a vida; mas ele tampouco tem a perfeição de um cristal prévio e talhado, que reteria a vida para congelá-la. Sempre é um cristal em formação, em expansão, que faz cristalizar tudo o que toca, e ao qual os germes dão um poder de crescimento indefinido. Ele é a vida enquanto espetáculo, e, no entanto, em sua espontaneidade (DELEUZE, idem, pp. 111-112).

Tais germes, ou entradas, permitem que, no cinema felliniano, a imagem do presente tenha uma correspondente especular do passado. Assim é que, desde seus primeiros filmes, de perambulação e de fuga, Fellini remete à atualidade redundante do presente a virtualidade especular do passado – por exemplo, na invocação de preceitos fundadores do neorrealismo, de *Mulheres e Luzes* até *A Doce Vida*. Esses dois filmes abrem

¹⁷ “Ou, talvez, o estribilho melódico seja apenas um componente musical que se opõe e se mistura a outro componente, este rítmico: o galope. (...) O galope e o estribilho é o que se escuta no cristal, como as duas dimensões do tempo musical, sendo uma a precipitação dos presentes que passam, a outra a elevação ou a recaída dos passados que se conservam. (...) Para Fellini (...) o galope acompanha o mundo que corre para seu fim, o terremoto, a formidável entropia, o carro mortuário; o estribilho, porém, eterniza um começo de mundo e o subtrai ao tempo que passa. A galopada dos Augustos e o estribilho dos palhaços brancos. Ainda assim, as coisas nunca são tão simples, e há algo que é indesignável na distinção dos estribilhos e dos galopes. É o que torna extraordinária a aliança de Fellini e do músico Nino Rota” (DELEUZE, idem, pp. 115-116).

e fecham, respectivamente, a experiência neorrealista de Fellini como diretor. Os oito filmes (dos anos 1950) que compõem tal experiência dão prosseguimento à revolucionária empreitada neorrealista de refundar a forma e o sentido da imagem cinematográfica, lançando-a do movimento ao tempo. No entender de Deleuze (idem, pp. 110-111), Fellini

começou fazendo filmes de andanças, que afrouxavam os vínculos sensório-motores e faziam surgir imagens óticas e sonoras puras, fotonovela, foto-investigação, “music-hall”, festas... Porém, o que ainda se fazia era fugir, partir, ir embora. E, cada vez mais, o que se fará será entrar em um novo elemento, multiplicar as entradas. Há entradas geográficas, psíquicas, históricas, arqueológicas etc.: todas as entradas em Roma, ou no mundo dos palhaços. (...) Em *Oito e Meio*, por exemplo, podemos fazer o inventário dessas entradas enquanto vários tipos de imagens: lembrança de infância, pesadelo, distração, devaneio, fantasma, já-vivido.

Em filmes como *A Trapaça*, *Noites de Cabíria* e *A Doce Vida*, Fellini cristaliza, numa imagem mental de duas faces (uma atual, outra virtual), a cultura e a sociedade italianas do pós-Guerra ao boom econômico, da velha e da nova Itália, do neorrealismo e do novo cinema. *A Doce Vida* fecha um ciclo, o neorrealista, ao sedimentá-lo num “cristal de tempo” que reflete, ao mesmo tempo, o presente (na imagem atual de uma nova e glamorosa Itália) e o passado (na imagem virtual de um país ainda refém de mazelas sociais e existenciais). Fellini, por meio do neorrealismo, levou a imagem puramente ótica e sonora para além do neorrealismo, moldando-a como um cristal de tempo infinito em perene formação.

Capítulo 2

OS ANOS DE APRENDIZADO NEORREALISTA

DO JOVEM FEDERICO FELLINI

Fellini, ano zero

Em 1939, Federico Fellini transferiu-se definitivamente de Rimini, sua cidade natal na Romagna, para Roma. Tinha 19 anos de idade (completados em 20 de janeiro). Naquele mesmo ano, ele conheceu duas personalidades que seriam fundamentais na sua trajetória profissional rumo ao cinema: o ator cômico Aldo Fabrizi e o estreante cineasta Roberto Rossellini.

A Itália de então, sob o regime fascista, preparava-se para entrar em guerra. No começo de 1939 – quando morreu o papa Pio XI (em 10 de fevereiro), o rei Umberto II aceitou a coroa da Albânia invadida pelos italianos (em 17 de fevereiro) e o conclave no Vaticano elegeu, em 3 de março, o papa Pio XII (o primeiro pontífice romano após 218 anos) – chegou à cidade eterna um jovem riminense.

Federico deixou a cidade em que nasceu com a desculpa de prosseguir os estudos. Disse à família que gostaria de ir para Roma com o propósito de se inscrever na Faculdade de Direito (algo que nunca fez). Federico desejava liberar-se da vida da província, que o entediava, e tornar-se jornalista. Em seu livro “La Mia Rimini” (FELLINI, 2005, p. 22), ele descreve a Romagna como “uma mistura de aventuras marítimas e Igreja Católica”, “uma estranha psicologia arrogante e blasfema, em que se misturam superstições e desafios a Deus”, “pessoas com senso de humor e, por isso, indefesas, mas dadas a zombarias e que gostam de provocar”.

Desde muito jovem, Federico dedicava-se ao desenho e à caricatura. Ele recorda, no livro “La Mia Rimini”, que se avizinhou do mundo das artes “para preencher o vazio”. “Abri um ateliê com Demos Bonini, em cuja vitrine estava escrito ‘Febo’. Fazíamos caricaturas e retratos de senhoras, e atendíamos a domicílio. Eu assinava Fellas, sabe-se lá por que, e desenhava; Bonini, que era um verdadeiro pintor, coloria” (FELLINI, idem, pp. 26-29).

Segundo o biógrafo Tullio Kezich (1992, p. 24), “a fama do pequeno desenhista se espalha e o gerente do cinema Fulgor encomenda-lhe alguns retratos de atores célebres para expor nas vitrines como reclames”. O Fulgor era a sala de projeção frequentada por Federico desde a infância¹⁸. Em troca de ingressos gratuitos para as sessões, ele desenhava caricaturas das “estrelas” dos filmes da programação do cinema riminense, dispostas nas vitrines das lojas para anunciar as fitas cinematográficas.

Durante sua fase inicial como desenhista, Federico enviava a alguns jornais as imagens criadas por ele. Assim, passou a colaborar com o semanário milanês “Domenica del Corriere” e com o semanário florentino “420”. Ele relata que, quando chegou a Roma – de acordo com Kezich (1992, p. 36), consta no Registro Civil de Rimini que Federico se transferiu oficialmente para a capital italiana em 14 de março de 1939 –, começou a frequentar mais as salas de cinema, “uma vez por semana, uma vez a cada 15 dias”, “quando não sabia aonde ir ou quando passavam filmes de novidades”. Além das projeções, Federico fascinava-se com os espetáculos de variedades apresentados nas salas antes dos

¹⁸ No seu livro “Fazer um Filme” (2004a, pp. 72-73), Fellini declara o seguinte sobre sua relação com o cinema na infância: “Mas não ia muito ao cinema quando menino. Na maioria das vezes não tinha dinheiro, não me davam. Além do mais, no cinema que frequentava, o Fulgor de Rimini, sempre se apanhava. Nos assentos ‘populares’, aqueles logo em frente à tela, feitos de bancos quebrados, as cenas de aventura e de guerra desencadeavam emulações ainda mais selvagens, entre gritos, sapatadas na cabeça, fugas para debaixo dos bancos e a intervenção final de ‘Usciazza’, um gorila violento, ex-boxeador, ex-salva-vidas, ex-carregador de feira que agora trabalhava como lanterninha no cinema e dava porrada como um assassino. Minha primeira recordação de um filme acho que é *Maciste all’Inferno* [1925, de Guido Brignone] Estava no colo de meu pai, a sala estava cheia, fazia calor e borrifavam um antisséptico que fazia arder a garganta e deixava tonto. Daquela atmosfera meio opiada me lembro das imagens amareladas com muitas mulheres bonitas. Também me lembro dos diapositivos dos padres, numa grande sala com bancos de madeira, imagens de igrejas em preto e branco, Assis, Orvieto. Mas tenho em mente, sobretudo, os cartazes dos filmes, que me encantavam. Uma noite, com um amigo, cortei com uma gilete as imagens de uma atriz que considerava lindíssima, Ellen Meis. Trabalhava num filme de Maurizio d’Ancora, acho que era *Venere*: ele colocava a cabeça nos trilhos, via-se um capataz de Emma Grammatica que dizia ‘não’, e ele tirava a cabeça. Assim, como por telepatia”.

filmes, emoção que, para ele, era comparável à do circo¹⁹. Mas quando partiu para a grande cidade, Federico aspirava ao jornalismo graças ao cinema.

Quando cheguei a Roma, portanto, de algum modo o cinema fazia parte de minha vida: tinha visto vários filmes americanos em que os jornalistas eram personagens fascinantes. Não me lembro mais dos títulos, já se passaram muitos anos, mas uma coisa é certa, fiquei tão impressionado com o modo de vida daqueles personagens que decidi ser jornalista também (FELLINI, 2004a, p. 73).

A chegada do riminense à capital da Itália equivale, para Kezich (1992, p. 36), à sequência da chegada à estação ferroviária Termini do jovem da província no filme *Roma de Fellini* (1971). Sua aspiração jornalística o impulsionou a procurar trabalho na redação do bissemanário humorístico “Marc’Aurelio”. “Em Rimini, o jovem Federico sonha com Roma, mas o que vê como uma miragem não é Cinecittà, e sim o ‘Marc’Aurelio’. (...) Leitor assíduo do bissemanário, Fellini deseja tornar-se seu colaborador” (KEZICH, idem, p. 40).

Fundado em 14 de março de 1931 e editado pelo milanês Angelo Rizzoli (que produziu, no final dos anos 50, o filme *A Doce Vida*), o “Marc’Aurelio” tornou-se um periódico popular no final dos anos 30, publicado às quartas-feiras e sábados ao preço de 40 centavos de lira e com uma tiragem de aproximadamente 350 mil exemplares. O bissemanário oferecia aos seus leitores seis páginas, que, com o racionamento de papel devido ao começo da Segunda Guerra Mundial, foram reduzidas para quatro, preenchidas com charges, poesias e pequenos contos humorísticos.

Além de Federico, e antes mesmo dele, também passara pela Redação do “Marc’Aurelio” o roteirista Cesare Zavattini, que, segundo Kezich (idem, p. 45), “naquele momento, é o modelo humorístico mais amado e imitado pelos jovens, o único capaz de transformar o compromisso de fazer rir numa válida proposta literária”. Kezich argumenta

¹⁹ “Para mim, o cinema é uma sala que ferve com vozes e suores, os lanterninhas, as castanhas assadas, o xixi das crianças: aquele ar de fim de mundo, de desastre, de captura em massa. A agitação que precede o espetáculo de variedades, os músicos da orquestra, os acordes, a voz do comediante e os passos das moças por detrás do pano de fundo. Ou as pessoas que, no inverno, saem meio embriagadas pelo frio pela porta de emergência que dá numa ruela, alguém cantarola a música do filme, risadas, alguém que mija” (FELLINI, 2004a, p. 73).

que “pressente-se no jovem Fellini a tentativa de reproduzir o estilo seco e contundente de *Za*, mestre da expressão contida e da caçada surrealista”.

Federico ingressou no “*Marc’Aurelio*” como colaborador, criando piadas e charges. Na Redação do bissemanário, ele conheceu o também aspirante a jornalista Ruggero Maccari, bem como Vittorio Metz e o secretário de Redação Stefano Vanzina, mais conhecido como Steno. O trabalho do riminense agradou à direção do periódico, que o convidou para participar das reuniões de pauta, às quartas-feiras e às sextas-feiras. No segundo semestre de 1939, Federico iniciou a publicação da série “*Raccontino Pubblicitario*”, que, conforme Kezich (idem, p. 45), nasceu sob a inspiração zavattiniana.

Federico também passou a colaborar com outros periódicos, entre os quais “*Cine Illustrato*”, “*Rugantino*” e “*Cine Magazzino*”, em que se ocupou da crônica do cotidiano, mas também de entrevistas com personalidades do mundo cultural romano. Assim, ele se avizinhou do mundo do espetáculo, sobretudo do teatro de variedades e do cinema. Em junho de 1939, Federico entrevistou para o “*Cinemagazzino*” um dos mais populares atores cômicos da Itália de então, Aldo Fabrizi, chamado pelos jornais de “o comediante moderno”. Ele também dedicou a Fabrizi um conto publicado no “*Marc’Aurelio*” em 6 de setembro de 1939.

Fabrizi e Federico tornaram-se amigos e passaram a trabalhar juntos. O riminense passou a escrever “gags” para o ator inserir nos seus espetáculos de variedades. Federico também passou a criar, com Ruggero Maccari, pequenas cenas humorísticas para outros atores, como Nuto Navarrini, Guido Riccioli, Fanfulla, Catoni e Macario – este último foi protagonista de filmes cômicos dirigidos por Mario Mattoli, as primeiras películas nas quais Federico colaborou como roteirista.

Ainda em 1939, o jovem riminense conheceu o estreante diretor Roberto Rossellini, no escritório da ACI (Alleanza Cinematografica Italiana), produtora do filho do Duce, Vittorio Mussolini, que também dirigia a revista “*Cinema*”.

Em 1940, os dois se reencontram na ACI, onde Federico fora entrevistar, para o “*Cinemagazzino*”, a atriz Greta Gonda (que atuara nos primeiros filmes em que Federico

colaborara como roteirista, *Imputato*, *Alzatevi!* e *Lo Vedi Come Sei... Lo Vedi Come Sei?!*, ambos de 1939, com Macario como protagonista e dirigidos por Mario Mattoli).

Rossellini o convidou então para acompanhá-lo ao teatro/estúdio Scalera, onde filmava um dos seus curtas-metragens naturalistas. “Ele gostou de mim porque lhe disse que era de Rimini, cidade que lhe recordava um velho amor. Nós nos simpatizamos como dois ‘vitelloni’. Uma hora depois eu estava no teatro da Scalera, onde Roberto filmava (...) um documentário com insetos e ‘lucertole’” (FELLINI *apud* FANTUZZI, 1994, pp. 144-145).

Ainda nesses primeiros meses em Roma, Federico conheceu Cinecittà, onde trabalharia durante décadas, até o final da vida. Ele fora enviado à “cidade do cinema” como jornalista e de lá saiu atordoado com a visão do diretor como um tirano. No seu primeiro contato com um *set* cinematográfico, Federico pensou não ser talhado para a direção.

Eu trabalhava como jornalista e o diretor do jornal (...) queria uma entrevista com Osvaldo Valenti. Assim, naquela manhã, entrei pela primeira vez em Cinecittà. Fingia uma grande desenvoltura, como Fred MacMurray no filme em que fazia o jornalista, mas, na verdade, estava muito intimidado e fiquei sob o sol olhando, de boca aberta, as torres, os bastiões, os cavalos, as capas, os cavaleiros em armadura e as hélices ligadas dos aviões, que levantavam grandes nuvens de poeira por toda parte; chamados, gritos, apitos, o barulho de enormes rodas girando, o som de lanças e espadas, Osvaldo Valenti de pé em cima de uma espécie de biga de cujas rodas saíam lâminas afiadíssimas e os terríveis urros de um grande grupo de comparsas, um caos tenebroso, sufocante... mas, acima de toda essa confusão, uma voz forte, metálica, dava ordens que mais pareciam veredictos: ‘Luz vermelha, grupo A ataca à esquerda! Luz branca, grupo de bárbaros retrocede em fuga! Luz verde, cavaleiros e elefantes erguendo-se e atacam! Grupo E e grupo F, caindo no chão! I-ME-DI-A-TA-MEN-TE!!!’. (...) era ele, era o diretor, era Blasetti (FELLINI, 2004a, pp. 73-74).

Nesse período, o governo de Benito Mussolini firmou um pacto de cooperação com a Alemanha, que tinha invadido a Polônia e estava em guerra contra a Inglaterra e a França. Em 1940, italianos e alemães invadiram os Bálcãs. Posteriormente, o racionamento de alimentos teve início em Roma e Federico temia ser chamado para lutar no “front”.

Nos primeiros meses de 1940, Federico e Ruggero Maccari começam a trabalhar também para a EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche)²⁰. Segundo Kezich (1992, p. 57), “no verão de 1942, depois de colaborar por dois anos com a EIAR, a atividade radiofônica de Fellini adquire um relevo mais pessoal”. “Sobre o tema ‘Uma lettera d’amore’, o programa ‘Terziglio’ estreia no dia 3 de setembro de 1942 (21h10, direção de Silvio Gigli), com roteiro de Fellini, Angelo Migneco e Riccardo Morbelli” (KEZICH, idem, p. 57). “Terziglio” obteve expressivo sucesso de público.

No final de 1942, Federico encerrou sua colaboração com o “Marc’Aurelio”, ampliando suas contribuições para o rádio e para o cinema. Conforme Kezich (idem, p. 51), com o sucesso do filme *Avanti c’È Posto...*, de Mario Bonnard, no outono de 1942, “a fama de Federico roteirista cinematográfico se espalha rapidamente”.

Em 1943, a Itália vivia momentos históricos decisivos: em 10 de julho, os Aliados desembarcaram na Sicília; em 19 de julho, o bairro romano de San Lorenzo foi bombardeado, o que provocou a morte de 166 pessoas; em 25 de julho, caiu o governo fascista; em 13 de agosto, Roma foi proclamada “città aperta” (cidade aberta).

Nesse período, Federico se apaixonou pela jovem atriz Giulia Masina (também conhecida como Giulietta), que conheceu na rádio enquanto ela interpretava a personagem Pallina, criada por ele para o programa “Terziglio”. Eles se casaram em 30 de outubro de 1943, “dia típico da última e trágica fase da Segunda Guerra Mundial, em que vigoram ‘black-outs’ das 19h às 5h30 e toque de recolher” (KEZICH, idem, p. 99), sem a presença dos pais tanto de Giulietta quanto de Fellini devido aos bombardeios, sobretudo em Rimini.

Os recém-casados transformaram-se em companheiros de vida e de arte. Tentaram, por duas vezes, ter filhos: na primeira, Giulietta abortou depois de cair de uma escada; na segunda tentativa, o pequeno Federico, nascido em março de 1945, morreu em 1º de abril do mesmo ano. Federico e Giulietta não tiveram mais possibilidades de ter filhos e, assim, tornaram-se, conforme Kezich, filho e filha um do outro. No pós-Guerra, surgiu

²⁰ Concessionária de serviços radiofônicos desde 1924, com o nome de URI (Unione Radiofonica Italiana), a EIAR passou a assim ser nominada em 1927, tornando-se, em 1944, a RAI (Radio Audizioni Italiane) e, em 1952, com a chegada da televisão à Itália, a Radiotelevisione Italiana (também chamada, até os dias de hoje, de RAI).

outro programa radiofônico de sucesso assinado por Federico, “As Aventuras de Cicco e Pallina”, com Giulietta interpretando a personagem Pallina.

O jovem Fellini e o cinema

Desde 1939, quando começou a trabalhar na imprensa romana, Federico Fellini passou a estabelecer contato com o sistema de produção cinematográfica, em virtude, sobretudo, da parceria com colegas da Redação do “Marc’Aurelio”. Tornou-se “gagman”, isto é, dialogista de cenas cômicas, sua função primeva no cinema.

Apesar de o cinema pagar melhores salários que a imprensa e o rádio, tal colaboração como “gagman” ainda não era a principal ocupação de Federico. O estreante roteirista riminense dedicava-se principalmente ao jornalismo e reaproveitava “insights” humorísticos no “Marc’Aurélio”, no cinema e no rádio.

Os primeiros filmes nos quais colaborou foram dirigidos por Mario Mattoli: *Imputato, Alzatevi!* (em tradução livre, “Acusado, levante-se!”, 1939); *Lo Vedi Come Sei...* *Lo Vedi Come Sei?!* (em tradução livre, “Vê como ele é... vê como ele é?!”, 1939); *Il Pirata Sono Io!* (em tradução livre, “O pirata sou eu!”, 1940); *Non me lo Dire!* (em tradução livre, “Não me diga!”, 1940).

Os quatro filmes têm como protagonista o ator cômico piemontês Erminio Macario, considerado pelo pesquisador italiano Ennio Bispuri (2003, p. 212) “expressão de uma comicidade um pouco ‘stralunata’, surreal e ainda do cinema mudo, que a indústria do cinema, em 1933, tentou, sem sucesso, transformar no ‘Carlitos italiano’ com o filme de Eugenio De Liguoro, *Aria de Paese*”.

Depois do aprendizado jornalístico em diversos periódicos da época, entre as quais “Il Travasso dele Idee”, “Settebello”, “Rugantino”, “Il Balilla” e “Marc’Aurelio”, em que conheceu Steno, Fellini foi introduzido pelos colegas de Redação no mundo do cinema na condição de criador de piadas, à disposição do diretor também no *set* cinematográfico para providenciar soluções cômicas enquanto o filme era realizado. De acordo com Kezich (1992, p. 74), “é nesse meio que amadurece a aplicação do nascente talento de Fellini para o cinema, entre a piada inesperada e a charge”.

O biógrafo adverte para a dificuldade em rastrear rigorosamente as intervenções do jovem Federico nos filmes nos quais colaborou entre 1939 e 1950. A principal razão para isso é que os roteiros eram escritos por vários autores, num processo de criação coletivo em que nem todos os nomes envolvidos na construção da narrativa fílmica eram devidamente creditados na película²¹. No caso dos filmes com Macario, supõe-se que as intervenções de Federico (não creditado como corroteirista ou “gagman”) se deram na criação de pequenas cenas cômicas.

Imputato, Alzatevi! foi realizado a partir de um argumento de Anacleto Francini roteirizado por Mario Mattoli e Vittorio Metz (creditados na película) com a colaboração (não creditada) dos humoristas Giovanni Guareschi, Marcello Marchesi, Vincenzo Rovi, Vito De Bellis, Benedetto Brancacci, Ugo Chiarelli Jr., Carlo Manzoni, Massimo Simili e Steno, além do próprio Federico. O filme se apresenta como uma caricatura e sinaliza a passagem de Macario, após *Aria di Paese*, do teatro de variedades para o cinema (como sucedeu ao célebre ator cômico italiano Totó com o filme *Fermo con le Mani*, de 1937).

Em *Imputato, Alzatevi!*, o protagonista Cipriano Duval (Erminio Macario) é enfermeiro numa clínica de Paris. Um dia, é surpreendido por algumas pessoas ao lado do cadáver de uma mulher assassinada, terminando por ser acusado de homicídio. O seu julgamento torna-se um verdadeiro espetáculo, sobretudo para os que veem nele “o mais simpático assassino”, como diz um figurante. Assim, Cipriano torna-se popular, um tipo de estrela “da fome à fama”, como diz outro figurante.

Por isso, mesmo na condição de réu, ele é convidado a organizar um espetáculo que reconstrua no palco o seu drama. Isso faz com que o verdadeiro assassino (Lauro Gazzolo) então apareça e se apresente como o criminoso de fato, a fim de gozar da

²¹ “Escrever a história de um roteirista é uma tarefa complicada, e não apenas no caso de Fellini, que, com seus desmentidos e contradições, sempre contribuiu para confundir qualquer indício seguro de sua passagem por um filme. Frequentemente, ele nega ter participado de produções nas quais esteve envolvido com toda certeza; outras vezes, cria memórias extemporâneas de eventos aos quais resulta difícil associá-lo. Em todo caso, na história e também até certo ponto na realidade atual do cinema não apenas italiano, a atribuição da paternidade de um roteiro se torna precária por muitos fatores: antes de mais nada, o costume de entregar sucessivamente o roteiro a vários autores. Há roteiristas que trabalham sozinhos e outros que trabalham a quatro mãos, roteiristas (poucos) que escrevem e roteiristas que se limitam a falar, roteiristas cujo nome aparece nos créditos e outros cujo nome não aparece (e nem sempre são aqueles que trabalham menos)” (KEZICH, 1992, p. 73).

popularidade até então destinada a um inocente. Cipriano é libertado e o público, que o adorava, revolta-se ao saber que se tratava de um homem inocente.

O filme seguinte, *Lo Vedi Come Sei... Lo Vedi Come Sei?!*, também nasceu de um argumento de Anacleto Francini e seu roteiro é creditado a Mario Mattoli, Vittorio Metz e Steno. A película narra a história de dois primos, Michelino (Macario) e Tommaso (Amleto Filippi), que, para herdarem uma fortuna deixada por um tio extravagante (Guglielmo Barnabò), deverão gastar tudo o que têm em 15 dias (o testamento é em película, isto é, o velho tio aparece num filme informando sua última vontade aos sobrinhos). Michelino e Tommaso seguem as instruções testamentárias.

Após os 15 dias de gastança, os primos recebem como herança não os milhões esperados, mas outro filme, em que o tio aparece fantasiado de leão da Metro Goldwin Mayer e se compraz da brincadeira com os sobrinhos, agora na miséria. No final de *Lo Vedi Come Sei... Lo Vedi Come Sei?!*, há uma referência que o conecta ao então futuro cinema felliniano: Macario volta-se para a câmera e inclina a cabeça, saudando o público, como Cabiria, no filme de Fellini de 1957.

No caso de *Il Pirata Sono Io!* (1940), o argumento é de Mario Mattoli e o roteiro é creditado ao diretor, a Vittorio Metz, a Marcello Marchesi e a Steno. A montagem é de Mario Serandrei, um dos mais relevantes montadores do cinema italiano nos anos 1940. Tullio Kezich (1992, p. 74) acredita ser provável que a estreia propriamente dita de Federico como “gagman” se deu com *Il Pirata Sono Io!*, filme que o então crítico Ennio Flaiano (que se tornou roteirista e um dos mais assíduos colaboradores de Fellini) definiu, na revista “Cine Illustrato” (6 de novembro de 1940), como uma “incursão fantástica na temática de Emilio Salgari” (KEZICH, idem, p. 75), escritor muito apreciado pelo jovem Federico.

A fita é ambientada no Caribe do final do século XVIII (o filme foi realizado na cidade toscana de Livorno). Macario é José, um tímido e modesto professor que deverá fingir, por ordem do governador (Enzo Biliotti), ser um pirata prestes a invadir a cidade. O governador pretende, com isso, encenar a expulsão do pirata invasor durante a visita do vice-rei (Mario Siletti). A população local toma conhecimento do falso ataque.

Chegam, porém, piratas verdadeiros à cidade caribenha. Seu líder é interpretado pelo ator Juan De Landa (que, em 1943, fará o personagem Espanhol em “Obsessão”, de Luchino Visconti). Quando fica sabendo do ataque de piratas verdadeiros, José decide ele mesmo defender a cidade. Uma crítica publicada na revista “Cinema” (10 de novembro de 1940) observa que, não obstante a acurada ambientação histórica, “esse filme feito para fazer rir não alcança, digamos a verdade, os seus temas” (*apud* CHITI e LANCIA, 1993, p. 260).

Non me lo Dire!, último filme com Macario no qual Federico colabora como “gagman”, surgiu de um roteiro atribuído a Mario Mattoli, Vittorio Metz, Marcello Marchesi e Steno, e também foi montado por Mario Serandrei. A fita conta a história do visconde Michele Colombelli (Macario), um nobre falido obrigado a abrir seu palácio para visitas guiadas.

Ingênuo, Colombelli recebe a visita de três desonestos impostores que querem matá-lo para, assim, receberem um seguro de vida. Com a ajuda da secretária que acompanha os três impostores, o visconde livra-se da armadilha. Em 10 de janeiro de 1940, foi publicado em “Cine Illustrato” texto de Ennio Flaiano sobre a *persona* cinematográfica de Macario. “É um personagem calmo, otimista, que resolve as situações com uma palavrinha e os ‘pasticci’ com uma ideia absurda (...)”, avalia Flaiano (*apud* CHITI e LANCIA, 1993, p. 187).

Após os filmes com Macario, Federico começou a trabalhar com Cesare Zavattini. Segundo Kezich (1992, p. 75), o riminense afirmava que estreou como “escritor fantasma” e “colaborador oculto” de Zavattini, que era uma referência do cinema italiano da época, ao redor do qual se reuniam jovens roteiristas numa espécie de universidade livre de cinema.

No momento em que Fellini ingressa no cinema, Zavattini constitui um importante ponto de referência. Sua longa colaboração com os jornais e seus livros “Parliamo Tanto di Me” e “I Poveri Sono Matti” criaram um novo tipo de humorismo, algo entre a confissão aberta, a careta surrealista e uma sensibilidade para os fenômenos sociais que têm suas raízes na origem camponesa do escritor nascido na região da Emilia. Por volta de 1940, Zavattini introduz um estremecimento de novidade no cinema italiano, até aquele momento um tanto apagado por sua resignada inferioridade em relação aos modelos americanos. Pouco conhecemos sobre o relacionamento de *Za* com o jovem Fellini; é claro

que os 18 anos que os separam e a fama do mais velho colocam-no na posição de mestre, de empregador ou até mesmo de pai. Talvez por essa razão a presença de Federico na área zavattiniana não dura muito tempo, mas se configura como uma espécie de aprendizado numa universidade livre de cinema, com cursos informais, sem exames nem diplomas (KEZICH, idem, p. 75).

Foi na casa de Zavattini que Federico conheceu o roteirista florentino Piero Tellini, com quem trabalhou em pelo menos dez filmes, entre os quais *O Coração Manda* (*Quattro Passi Fra le Nuvole*, 1942), de Alessandro Blasetti, o diretor “tirânico” que o jovem riminense conheceu quando esteve em Cinecittà pela primeira vez, provavelmente em 1939. Realizado a partir de roteiro de Zavattini, Tellini, Blasetti, Aldo De Benedetti, Giuseppe Amato e, não creditado, Federico, *O Coração Manda* é tradicionalmente considerado um exemplo de aplicação da poética zavattiniana do cinema protoneorrealista, com “um estilo compacto, uma sólida estrutura e, enfim, uma ternura que se revelará uma componente fundamental do cinema do pós-Guerra” (DI GIAMMATTEO, 1995, p. 272).

O filme de Blasetti narra o encontro inesperado entre Paolo (Gino Cervi) e Maria (Adriana Benetti) numa viagem de trem. Ela está grávida e foi abandonada pelo namorado. Dirige-se à casa dos pais no campo, mas teme ser expulsa de lá. Por isso, ela pede a Paolo que a acompanhe e finja ser seu noivo por alguns dias. Ele concorda em ajudá-la. A família de Maria, todavia, descobre a encenação de Paolo e a gravidez da jovem. Paolo fará o possível para que Maria seja perdoada. Assim que o consegue, ele retoma sua vida na cidade.

Ainda em 1942, Federico e Tellini trabalharam juntos no roteiro de *Documento Z3*, de Alfredo Guarini. O argumento do filme é de Corrado Sofia, e seu roteiro é atribuído a Guarini, Sandro De Feo, Ercole Patti e, não creditados, Tellini e Federico. A película tem como protagonista a mulher de Guarini, a atriz italiana Isa Miranda, “às voltas com dificuldades políticas para se reintegrar no cinema italiano depois de um parêntese em Hollywood e seu regresso repentino à Itália por causa da guerra” (KEZICH, idem, p.76).

O filme é ambientado na Iugoslávia, em plena Segunda Guerra Mundial. Sandra Morini (Isa Miranda), suspeita de espionagem, é presa pela polícia, mas libertada logo em seguida por Paolo (Claudio Gora), um agente iugoslavo, mediante um acordo no qual ela deverá encontrar um documento secreto e entregar-lhe. Tal documento está em mãos de um

agente soviético em Belgrado. Sandra arrisca a própria vida na empreitada e, no final, descobre que Paolo é um agente italiano.

A atmosfera bélica intensificou-se durante a realização de outro filme no qual Federico colaborou, dessa vez como principal roteirista. O filme em questão (que teve vários títulos provisórios, entre eles *I Cavalieri del Deserto*, *Gli Ultimi Tuareg*, *I Predoni del Deserto*, *I Cavalieri del Sahara* e *L'Avventura de Capitan Bottego*), inspirado na obra do escritor Emilio Salgari (escritor lido por Fellini), começou a ser realizado em 1942, na Líbia, sem, no entanto, ter sido concluído²², provavelmente devido aos caos bélico que desestruturou a sociedade italiana e, obviamente, a produção cinematográfica da época.

Além de roteirista, Federico foi convidado a assumir a direção do filme após um acidente automobilístico que afastou o diretor Gino Talamo do trabalho. Ainda durante a pré-produção de *I Cavalieri del Deserto*, Rossellini tinha sido anunciado como diretor. Segundo Kezich, Federico apenas dirigiu algumas cenas na Líbia; trata-se, provavelmente, de sua primeira incursão como assistente de direção. As filmagens foram interrompidas com o desembarque dos Aliados no norte da África e a consequente fuga desabalada da equipe de produção do longa-metragem para a Itália.

Federico voltou a trabalhar com Zavattini em *Avanti c'È Posto...* (em tradução livre, “Adiante, há lugar...”), de 1942, de Mario Bonnard. Trata-se do primeiro filme em que o jovem riminense é creditado como roteirista, apenas com o nome de Federico. A película também assinala a estreia no cinema do ator cômico Aldo Fabrizi, então muito popular no teatro de variedades – atividade que, nos anos da guerra, entrava em processo de decadência.

Federico conheceu Fabrizi em junho de 1939, quando o entrevistou para o “Cine Magazzino”, tornando-se amigos pessoais. Famoso pela criação de tipos cênicos inspirados na vida cotidiana, Fabrizi “não dispensa a colaboração de Fellini, que logo será definido pela imprensa como ‘o conhecido roteirista dos filmes de Fabrizi’” (KEZICH, 1992, p. 82).

²² Em 1965, foi lançado na Itália o filme *I Predoni del Sahara*, de Guido Malatesta, inspirado na obra de Salgari, e que conta a história de um arqueólogo que desaparece no deserto do Saara e é procurado pelos filhos. Nesse filme não houve intervenções de Fellini.

Além de Fellini, *Avanti c'È Posto...* foi roteirizado por Zavattini, Tellini, Fabrizi e Bonnard, e narra a história do cobrador de ônibus Cesare (Fabrizi) e da jovem camareira Rosella (Adriana Benetti), que teve 500 liras roubadas no veículo cheio de passageiros. O dinheiro é da sua patroa, e deveria ser usado para pagar o aluguel. Por isso, Rosella não volta mais ao trabalho. Apaixonado, Cesare decide ajudá-la a encontrar outro emprego. Rosella inamora-se do motorista de ônibus Bruno (Andrea Checchi), amigo de Cesare e prestes a ser convocado para lutar no “front”.

O filme foi lançado em setembro de 1942 e obteve expressivo sucesso de público. A revista “Cinema” (edição de 25 de setembro do mesmo ano) definiu *Avanti c'È Posto...* como “um insulto à verdade” (KEZICH, idem, p. 83). Houve também quem reconhecesse o talento de Fabrizi no cinema: em 2 de outubro de 1942, Volpone (pseudônimo de Pietro Bianchi) escreveu, em “Bertoldo”, que “Aldo Fabrizi fez um ótimo ingresso no cinema com esse filme” (CHITI e LANCIA, 1993, p. 39).

Com o tempo, parte da crítica passou a reconhecer características pré-neorrealistas em *Avanti c'È Posto...*, na medida em que o filme não despreza referências à vida real, à gente comum, aos pequenos dramas e às pequenas alegrias cotidianas, tendo a guerra como contexto de fundo (DI GIAMMATTEO, 1995, p. 32-33).

A parceria Fabrizi-Fellini prosseguiu em outro filme de Mario Bonnard, *Campo de' Fiori* (em tradução livre, “Campo das flores”), de 1943. Realizado a partir de um argumento de Federico, Fabrizi e Marino Girolami e com roteiro do jovem riminense (creditado na película), além de Pinelli e Fabrizi, a fita reuniu, pela primeira vez, o comediante e Anna Magnani (protagonistas do clássico neorrealista *Roma, Cidade Aberta*).

Ambientado em torno da popular feira romana de Campo de' Fiori, o filme narra o cotidiano do peixeiro Peppino (Aldo Fabrizi), que conhece e subitamente se apaixona por Elsa (Caterina Boratto), uma mulher elegante que esconde da família o filho que teve com um homem que a abandonou. Peppino mantém, por outro lado, uma quase hostil ligação com Elide (Anna Magnani), uma vendedora apaixonada por ele. No final, quando compreende que Elsa não quer casar-se com ele, Peppino reconhece e aceita o amor de Elide.

Assim como *Avanti c'È Posto...*, *Campo de' Fiori* foi rechaçado pela revista “Cinema”, publicação que, segundo Kezich (idem, p. 84), “parece condenar a transposição para a tela de elementos extraídos do teatro de revista e do jornalismo popular”.

A colaboração com Fabrizi tornou-se o principal alicerce do trabalho de Federico como roteirista até pelo menos 1945. Em dezembro de 1943, foi lançado mais um filme decorrente dessa parceria: *L'Ultima Carrozzella* (em tradução livre, “A última carruagem”), de Mario Mattoli. O nome de Federico é creditado na película como responsável pelo roteiro em colaboração com Fabrizi (autor do argumento). A atriz Anna Magnani integra o elenco, e sua relação com Fabrizi à época era pouco cordial.

O filme narra as desventuras do cocheiro Totò (Aldo Fabrizi), acusado de furtar o anel de brilhante da cantora de cabaré Mary (Anna Magnani). Ela, na verdade, o esqueceu numa maleta na carruagem de Totò após tê-la tomado até a estação ferroviária. O anel, contudo, era falso, e é provada a inocência do cocheiro. Kezich (idem, p. 86) relata que, “apesar dos elogios da crítica pela ‘hábil roteirização’, o sucesso da fita não traz nenhuma vantagem imediata para Fellini”.

Ainda em 1943, ano em que o regime fascista entrou em colapso, Federico trabalhou no roteiro de pelo menos mais três filmes: *Quarta Pagina*, de Nicola Manzari, *Chi l'ha Visto?*, de Goffredo Alessandrini, e *Tutta la Città Canta*, de Riccardo Freda. Segundo publicou a revista “Cine Magazzino” à época, o riminense e seu colega Tellini eram dois especialistas, “com uma ampla experiência após os recentes sucessos dos filmes por eles roteirizados”.

Quarta Pagina é filme episódico (um dos primeiros realizados na Itália), com direção do comediógrafo Nicola Manzari e roteiro de Federico (creditado na película) em parceria com o diretor, Tellini, Zavattini e Steno. Em seis episódios, a fita narra a investigação empreendida por um jovem advogado (Claudio Gora) encarregado por uma companhia seguradora de seguir os vestígios do desaparecimento misterioso do empregado de um banco e de uma grande soma em dinheiro.

O advogado consegue solucionar o caso recorrendo a anúncios e inserções publicados na quarta página de um jornal. À época do lançamento do filme, uma crítica

publicada no “L’Osservatore Romano” informa que faltam dados precisos capazes de indicar a paternidade de cada um dos seis episódios de *Quarta Pagina*, o que acentua o caráter coletivo dos roteiros produzidos para o cinema italiano no período.

Sobre *Chi l’ha Visto?* (em tradução livre, “Quem a viu?”), é um dos últimos filmes produzidos pela ACI, de Vittorio Mussolini, antes da queda do fascismo. Seu diretor, Goffredo Alessandrini, dirigiu, em 1938, o filme *Luciano Serra, Pilota*, no qual teve como corroteirista o então estreante Roberto Rossellini, que ajudou a desenvolver um argumento cinematográfico de Vittorio Mussolini (que geralmente assinava seus argumentos para cinema com o pseudônimo Tito Silvio Mursino).

O roteiro de *Chi l’ha Visto?*, assinado por Federico (creditado na película) e Tellini, é inspirado numa seção publicada na “Domenica del Corriere” sobre pessoas desaparecidas. O filme conta a história de Emilio (Virgilio Riento), um ator que é confundido com um homem desaparecido anos antes. Montado por Mario Serandrei, o longa-metragem foi lançado apenas em 1945, provavelmente devido à queda do governo de Benito Mussolini e o consequente declínio da estrutura de produção cinematográfica.

A imprensa da época, a exemplo do periódico “Star”, identifica o filme como o “canto do cisne” do cinema italiano dos anos do fascismo. Além disso, “Star” publicou, em 29 de setembro de 1945, crítica em que também reconhecia o mérito do diretor e dos roteiristas.

Federico também trabalhou, não creditado, no roteiro de *Tutta la Città Canta* (em tradução livre, “Toda a cidade canta”), em parceria com o diretor Riccardo Freda, Steno, Marchesi e Vittorio Metz. O tema que desenvolvem tem como contexto o teatro de variedades. Um professor vê sua vida se transformar depois de receber como herança uma companhia cênica. Federico já era próximo do mundo do espetáculo quando corroteirizou o longa, que lhe forneceu experiência para a posterior realização de seu filme de estreia na codireção cinematográfica, *Mulheres e Luzes*, em 1950.

Devido à guerra, *Tutta la Città Canta* só foi finalizado em 1945, estreando em agosto daquele ano. Riccardo Freda (*apud* KEZICH, *idem*, p. 96) relata que, ao filmar a conclusão da fita, deparou-se com empecilhos como a morte de alguns atores, outros que

seguiram com o governo de Mussolini para a República de Salò (instalada no norte da Itália até sua derrocada, com o final da guerra), uma atriz que engordou, prédios que não existiam mais etc. “Rodei então as cenas (necessárias para a compreensão da história), fazendo movimentos rápidos com a câmera de modo que o público não percebesse que se tratava de dublês”, conta Freda.

Em 1944, Federico trabalhou (sem ser creditado) no roteiro do filme *Apparizione* (em tradução livre, “Aparição”), sua última colaboração antes do fim da Segunda Guerra. Além do riminense, o roteiro é atribuído a Piero Tellini, Lucio De Caro e Aldo De Benedetti. Produzido por Peppino Amato e dirigido pelo francês Jean de Limur, *Apparizione* foi filmado no verão de 1943 e lançado em 1944, quando, segundo Kezich (idem, p. 95), poucos espectadores frequentavam as salas de cinema por medo de “blitz” em pleno desfecho da guerra.

O filme narra uma história que possui certos traços pré-neorrealistas na medida em que propõe a seguinte trama: um famoso ator de cinema (Amedeo Nazzari no papel de si mesmo), obrigado a passar a noite num hotel de província devido a um temporal, torna-se o centro das atenções da comunidade local, sobretudo para a jovem Andreina (Alida Valli); ela é noiva de Franco (Massimo Girotti), enciumado pelo fascínio de Andreina em relação a Nazzari. Assim, o filme encaminha-se para a desconstrução da ideia do estrelato, como fará, de maneira acentuada, Luchino Visconti em *Belíssima* (1951) e o próprio Fellini em *Noites de Cabíria* (1957) e *A Doce Vida* (1960). Além disso, o ator Massimo Girotti, naquele mesmo ano de 1943, encarnara o coprotagonista do filme *Obsessão*, uma das obras fundadoras do neorrealismo.

Amedeo Nazzari reaparece, em 1957, no papel de um astro do cinema no filme *Noites de Cabíria*, em que Fellini não tem a preocupação de desmagnetizar a figura-símbolo da estrela, talvez até intensificando-a. Vale dizer, entretanto, que a desconstrução da “star” não era o foco do roteiro de *Noites de Cabíria*, mas, sim, o ambiente da prostituição romana.

Depois da queda do fascismo, o cinema italiano mergulhou numa crise que praticamente paralisou suas atividades em 1944. O governo de Mussolini decidiu transferir

a estrutura da produção cinematográfica para o norte da Itália, exercendo pressão sobre atores, produtores, diretores e roteiristas para que se deslocassem de Roma para Veneza e o norte sob a bandeira da República Social Italiana (ou República de Salò). Federico recusou-se a partir, escondeu-se, vivendo como clandestino e sem trabalho, enquanto Roma foi ocupada pelos nazistas (a liberação da capital italiana se deu em 4 de junho de 1944).

Fellini-Rossellini

Roma, final do verão de 1944. Federico, como tantos outros roteiristas, está sem trabalho no meio cinematográfico. Os estúdios de Cinecittà não funcionam. A cidade, recém-liberada após a chegada das tropas aliadas, ainda vive as trágicas consequências de tempos sombrios. Certo dia, Roberto Rossellini percorre a via Nazionale, no centro da capital italiana, e para diante de uma loja de caricaturas chamada “The Fanny Face Shop”. Ele entra no local, procura pelo jovem riminense que desenhava retratos e caricaturas de soldados estrangeiros em passagem pela cidade.

Federico e Rossellini já se conheciam desde 1939. O reencontro de ambos, tido como mítico, assinala o nascimento de uma etapa decisiva para o desenvolvimento do neorrealismo e da vida profissional de Federico. Roberto o convida a colaborar no roteiro de um filme provisoriamente intitulado “Storie de Ieri” (em tradução livre, “Histórias de ontem”), sobre a morte brutal de dom Giuseppe Morosini, pároco do bairro romano de Santa Melania fuzilado pelos nazistas em 4 de abril de 1944 devido à sua luta de resistência à ocupação nazifascista.

Rossellini lembrava-se de Federico por uma razão muito específica: a amizade do riminense com Aldo Fabrizi. Ele pede a Federico para ajudá-lo a convencer Fabrizi a interpretar o papel do padre assassinado tendo um pagamento inferior ao cachê de 1 milhão de liras requisitado pelo ator. Federico aceita o convite para trabalhar no roteiro e Fabrizi decide participar do projeto por 400 mil liras.

Admirador, na juventude, de filmes norte-americanos, e daqueles de King Vidor em particular (DE NICOLA, 1996, p. 61), Rossellini havia realizado, até 1944, alguns curtas-metragens naturalistas e uma trilogia financiada pelo regime fascista.

Os curtas *Dafne* (1936), *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* (em tradução livre, “Prelúdio ao entardecer de um fauno”, 1937/1938), *Il Tacchino Prepotente* (em tradução livre, “O peru prepotente”, 1939), *La Vispa Teresa* (em tradução livre, “A vespa Teresa”,

1939), *Fantasia Sottomarina* (em tradução livre, “Fantasia submarina”, 1940) e *Il Ruscello di Ripasottile* (em tradução livre, “O fluxo de Ripasottile”, 1940) abordam as peripécias de pequenos animais (como insetos e peixes) em tom fabulador e lúdico.

A estreia de Rossellini na direção de um longa-metragem se deu em 1941, com o filme *La Nave Bianca* (em tradução livre, “O navio branco”), financiado pelo aparato de propaganda do fascismo. Encarregado pelo Centro Cinematográfico do Ministério da Marinha de fazer um documentário, Rossellini realizou *La Nave Bianca* sem, porém, assiná-lo como diretor. Trata-se de um filme a meio-termo entre ficção e realidade, sobre a tripulação de um navio-hospital, com o elenco constituído por marinheiros e enfermeiras.

Conforme Francesco De Nicola (1996, p. 62), o filme já apresentava traços estilísticos pré-neorrealistas, pois Rossellini destinava a sua atenção “aos fatos cotidianos e ao anti-heroísmo dos personagens e redescobria o valor do cinema como instrumento de revelação da realidade no seu desenrolar”, de tal modo que “esse neorrealismo *ante litteram* era, antes de qualquer outra coisa, uma posição moral”.

O diretor ainda realizou outros dois filmes financiados pelo governo de Benito Mussolini, *Un Pilota Ritorna* (em tradução livre, “Um piloto retorna”, 1942), sobre um grupo de aviadores italianos em campanha militar na Grécia²³, e *L’Uomo dalla Croce* (em tradução livre, “O homem da cruz”, 1943), sobre um capelão militar italiano no “front” soviético. Assim, o diretor iniciou sua carreira com a chamada “trilogia fascista”. Ainda em 1943 e inspirado pelo impacto de *Obsessão*, de Visconti, Rossellini iniciou a realização de “Scalo Merci” (produção também nominada “Rinuncia”), com Massimo Girotti no elenco. O filme, todavia, foi interrompido com o agravamento da situação bélica na Itália, sendo finalizado e lançado, em 1945, por Marcello Pagliero, com o título *Desiderio* (em tradução livre, “Desejo”).

“Storie de Ieri” é o projeto embrionário de *Roma, Cidade Aberta*. Sergio Amidei já trabalhava no roteiro quando Rossellini fez o convite a Federico. O crítico Ennio Bisपुरi avalia que a convocação de Federico para o trabalho de elaboração do roteiro não foi simplesmente ao acaso, mas decorrente do fato de que Rossellini pretendia suavizar no

²³ O então estreante Michelangelo Antonioni colaborou como corroteirista de *Un Pilota Ritorna*.

filme o peso da tensão dramática decorrente das mortes e da opressão nazifascista. Para isso, a presença em cena de um ator popularmente conhecido pela comicidade (Fabrizi) e de seu roteirista/”gagman” de confiança (Federico) seria fundamental.

Então o problema preliminar é exatamente aquele de entender por que Rossellini, em um filme tão trágico (...), exigia um ator que mais cômico que Fabrizi (junto a Totò e Macario) não havia disponível naquele momento. A explicação dessa aparente estranheza está na intenção de Rossellini de construir um filme que exprimisse, além da tragédia, também os aspectos populares da comédia (BISPURI, 2003, p. 245).

O argumento original de Sergio Amidei e Alberto Consiglio, centrado na morte de don Morosini, alargou-se com a entrada de Fabrizi no elenco e de Federico no roteiro. Em 21 de outubro de 1944 foi oficializada a contratação do riminense, que recebeu 25 mil liras pelo trabalho de “colaborar ‘na redação do argumento do primeiro tempo’ e de cuidar do ‘roteiro e dos diálogos do primeiro tempo e da revisão do roteiro e dos diálogos do segundo tempo’” (KEZICH, 1992, p. 107).

Federico ocupou-se, principalmente, do papel destinado a Fabrizi, o do padre don Pietro Pellegrini, “e podemos atribuir aos seus conciliábulos com Fabrizi a cena bastante incongruente no contexto trágico do filme, na qual padre Pietro nocauteia um doente com uma frigideira na cabeça para fingir diante dos alemães que está assistindo a um moribundo” (KEZICH, idem, pp. 106-107). Outras rápidas cenas cômicas em meio ao tecido trágico, protagonizadas quase sempre por Fabrizi, criaram, em *Roma, Cidade Aberta*, outros indícios da presença felliniana na obra de Rossellini. Bispuri aponta que Federico inseria no filme detalhes e passagens cômicas – como a já citada cena da frigideira, a do personagem do sacristão (Nando Bruno), os diálogos entra Pina (Anna Magnani) e o guarda metropolitano etc. – em um contexto que alcançava o máximo da tragicidade.

Roma, Cidade Aberta aborda, em sua ambientação temporal, uma situação político-social bastante atual para a Itália da época. O termo “aberta” no título do filme qualifica uma zona desmilitarizada, não sujeita a ocupação, ataque ou controle militar, o que revela a intenção de que a cidade fosse liberada da ocupação nazifascista. O filme foi

realizado alguns meses após a liberação da capital italiana, o que lhe confere a impressão de autenticidade que tanta marcaria o neorealismo, e narra a trajetória de personagens numa cidade ocupada pelos nazifascistas, construindo um filme-coral em que o protagonismo é coletivo, simbolizado na luta antifascista.

Entre os principais personagens da fita estão o católico dom Pietro (Fabrizi), a dona de casa Pina (La Magnani), o engenheiro comunista Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero), o noivo de Pina (Francesco Grandjacquet), o pequeno filho de Pina (Vito Annichiarico), a vaidosa e volúvel Marina (Maria Michi). A trama gira em torno da luta antifascista e da consequente repressão à Resistência romana (formada por católicos, comunistas e até crianças), culminando com a trágica morte de Pina, a traição de Marina, a tortura e a morte de Giorgio e a prisão e o fuzilamento de dom Pietro.

O filme foi realizado com poucos recursos, tanto que o fotógrafo Ubaldo Barata foi obrigado a utilizar película vencida. Como Cinecittà não estava disponível para filmagens, Rossellini usou os porões dos edifícios Braschi e Tittoni nos números 7 e 8 da via degli Avignonesi como estúdios improvisados. Com exceção de Fabrizi e de La Magnani, o elenco é composto por atores menos conhecidos e por não atores, como alemães e habitantes da capital que presenciaram os últimos dias da guerra.

De acordo com Sergio Amidei (*in* APRÀ, 1995, p. 31), a escolha de Fabrizi para o papel de dom Pietro deveu-se também ao sucesso de filmes como *Avanti c'È Posto...* e *L'Ultima Carrozzella*. Anna Magnani conta que, a princípio, não aceitou trabalhar no filme porque os produtores não queriam remunerá-la com o mesmo cachê ofertado a Fabrizi. Por isso, o papel de Pina chegou a ser também oferecido a Clara Calamai (coprotagonista de *Obsessão*). “Por sorte, porque por uma ‘fregnaccia’ do tipo teria perdido o filme mais importante da minha carreira”, declarou La Magnani (*apud* APRÀ, 1995, p. 34).

Federico acompanhou eventualmente as filmagens e, conforme Kezich (1992, p. 107), “ficou impressionado com o gênio criativo e a técnica de Rossellini”²⁴. O que havia de peculiar na maneira como Rossellini filmava? Adriano Aprà aponta alguns elementos

²⁴ “Roberto nada tem do diretor ditatorial, como Blasetti, não grita nem dá ordens, no *set* exibe uma atitude extremamente pacata; e, sempre tentando explicar o que pretende com palavras simples, tem a sensibilidade de se referir aos eventos e aos sofrimentos recentes como a um patrimônio comum” (KEZICH, 1992, p. 107).

centrais do estilo rosselliniano que estão não só na base formal do neorrealismo como na aura magnetizadora que inspirou em Federico a admiração pelo trabalho de Rossellini. Entre tais elementos, destacam-se os seguintes:

- 1) A narrativa da guerra: Rossellini era obcecado pelo tema. Por isso, e não por acaso, seus primeiros longas-metragens são ambientados durante e imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, período que, para Rossellini (*in* APRÀ, 1995, p. 11), representa “algo além de um evento histórico: é um conflito moral, uma ferida física e espiritual, para não dizer metafísica, infligida à humanidade”;
- 2) Um cinema moderno: Rossellini faz uso do campo/contracampo e do plano sequência com uma força ainda inédita no cinema, em que o plano sequência representa a superação do campo/contracampo;
- 3) Um novo realismo cinematográfico: o filme de Rossellini caracteriza-se pelo jogo ambíguo entre ficção e realidade, em que, conforme Aprà (1995, p. 12), o realismo é evocado nas filmagens externas, como se fosse um “documentário”, aludindo a personagens conhecidos dos espectadores da época, pelo menos do público romano.

O estilo rosselliniano valorizava o ritmo da narrativa, a liberdade criativa e certa dose de experimentalismo. Tais características eram conscientemente vislumbradas por Rossellini, que se entregava ao trabalho de realização fílmica como a uma aventura, segundo relato do próprio Federico.

Continuarei a ser considerado um louco, mas me recuso saber como terminará o meu filme no dia em que começo a filmá-lo. (...) Um roteiro rigoroso, seguido passo a passo, um estúdio com todos os seus elementos, toda aquela premeditação cenográfica e de luz, que constituem para mim o que há de mais odioso. (...) Quando começo um novo filme, parto de uma ideia sem saber onde ela me levará. O que me interessa neste mundo é o homem e a aventura, para cada um única, da vida! (...) Como não tenho medo da verdade e tenho curiosidade pelo ser humano, sou considerado um grande realista! Eu o sou, sim, se o realismo significa abandonar o indivíduo diante da câmera de filmar e deixar que seja ele próprio a construir a sua história! Desde os primeiros dias de filmagem, eu me instalo atrás dos meus personagens e depois deixo que a câmera os siga (ROSSELLINI *apud* APRÀ, 1995, p. 24).

A *avant-première* de *Roma, Cidade Aberta* foi em 24 de setembro de 1945, durante o Festival do Teatro Quirino, em Roma, em que foram também projetados *Dias de Glória*, de Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Mario Serandrei e Marcello Pagliero, *Ivan, o Terrível*, de Sergei Eisenstein, *O Boulevard do Crime*, de Marcel Carné, e *Henrique V*, de Laurence Olivier, entre outros filmes. A reação da crítica ao filme de Rossellini é ambígua, com elogios à primeira parte da fita e críticas à violência da segunda. “Quase todos se mostram um pouco relutantes em reconhecer em Rossellini um grande diretor: até os juízos favoráveis demonstram certa má vontade, sobretudo no que se refere aos valores patrióticos” (KEZICH, 1992, p. 108).

Rossellini decepcionou-se com a recepção crítica do filme na Itália. O diretor lamentou que *Roma, Cidade Aberta*, ao ser apresentado na primeira edição do Festival de Cannes, na França, entre setembro e outubro de 1946, fosse “desprezado profundamente” pela delegação italiana (APRÀ, 1995, p. 26). Ainda assim, o filme venceu o Gran Premio “ex aequo” (o Gran Prix Internacional foi dado para *A Batalha dos Trilhos*, de René Clement) e, dois meses depois, foi bem recebido em Paris. “O sucesso foi tamanho que, na Itália, as pessoas de cinema tiveram que rever o seu juízo sobre mim, além de tornarem a me insultar ainda em seguida”, declarou Rossellini (*in* APRÀ, *idem*, p. 26).

O filme estreou pouco tempo depois em Nova York, onde esteve em cartaz por dois anos. Quem o levou aos Estados Unidos foi o soldado norte-americano Rod Geiger, que o viu em Roma ainda inconcluso, entusiasmando-se imediatamente com as qualidades da fita. O sucesso foi tamanho que *Roma, Cidade Aberta* recebeu o prêmio de melhor filme estrangeiro do Círculo de Críticos de Cinema de Nova York e foi indicado ao Oscar de melhor roteiro original (mesmo não tendo vencido o prêmio em Los Angeles, o filme deu visibilidade internacional ao trabalho de Rossellini, Sergio Amidei e Federico Fellini).

Na Itália, a obra venceu o Nastro d’Argento (prêmio do Sindicato dos Jornalistas Cinematográficos) de melhor filme e de melhor atriz coadjuvante (Anna Magnani). Quanto à reação do público italiano, *Roma, Cidade Aberta* foi o filme mais visto na temporada 1945-46, arrecadando 162 milhões de liras (o longa-metragem custou cerca de 8 milhões de liras), tornando-se um dos mais retumbantes sucessos de público do neorealismo.

Se, a princípio, o filme de Rossellini foi recebido friamente na Itália por uma parte da crítica, tornou-se, após o seu sucesso internacional, um marco no renascimento do cinema italiano após a guerra e o colapso da produção cinematográfica. Em texto publicado em 3 de novembro de 1945, em “Film d’Oggi”, o então crítico Carlo Lizzani conclui que “finalmente vimos a um filme italiano”, entendendo-se por filme italiano uma obra com capacidade de “narrar coisas nossas, experiências do nosso país, fatos que nos dizem respeito” (in APRÀ, idem, p. 46).

Assim, *Roma, Cidade Aberta* é visto por Lizzani como “o ovo de Colombo do nosso novo renascimento”, uma espécie de ícone que representa, na tela cinematográfica, elementos históricos, sociais e culturais do povo italiano por meio de “um mundo vivo de homens e de ambientes que raramente tínhamos visto aparecer na nossa cinematografia: ruas esquálidas da periferia, (...) mulheres cansadas de todos os problemas da vida cotidiana...” (in APRÀ, idem, p. 49).

Na França, o jornal “Le Figaro” publicou crítica em que reconhece em *Roma, Cidade Aberta* os sinais de um filme universal, pois se trata de uma obra capaz de evocar tanto a atmosfera romana quanto aquela de todas as cidades ocupadas durante a Segunda Guerra (in APRÀ, idem, pp. 57-58). O jornal francês também elogia a habilidade narrativa do roteiro, que interpõe episódios humorísticos e pequenos dramas pessoais em meio à tensão dramática geral.

Em texto publicado em 15 de novembro de 1946 em “Les Lettres Françaises”, o crítico Georges Sadoul assevera que *Roma, Cidade Aberta* segue a tradição realista de *A Grande Ilusão* (1937), de Jean Renoir, criando um novo realismo com base na pesquisa jornalística e no documentário. Em crítica publicada em 15 de novembro de 1946 em “Le Parisien Libéré”, André Bazin acredita que o filme de Rossellini assinala a emergência de “um cinema que nos reserva, certamente, outras maravilhas” (in APRÀ, idem, p. 57).

Na Inglaterra, “The Observer” (6 de julho de 1947) compara *Roma, Cidade Aberta* a um cinejornal. Na Alemanha, o filme foi censurado até o começo dos anos 1960, pois os organismos de controle da indústria cinematográfica do país consideravam que o filme abordava os alemães com preconceito.

Para Federico, Rossellini tornou-se uma figura-chave no aprimoramento da sua vocação cinematográfica, um mestre que lhe apontou os rumos da maturidade profissional. “Rossellini foi uma espécie de guarda que me ajudou a atravessar a rua”, declarou o riminense (FELLINI, 2004a, p. 77).

O êxito de *Roma, Cidade Aberta* garantiu a Rossellini a oportunidade de realizar, em 1946, *Paisá*, e a Federico a possibilidade de intensificar e aperfeiçoar sua relação com o cinema. Segundo Kezich (1992, p. 110), “*Paisá* marca a estação mágica da amizade, além da colaboração artística de Rossellini e Federico”. Segundo Thomas Meder (*in* APRÀ, 1995, p. 75), “somente quando Rossellini pôs de lado o roteiro para se dedicar à produção do filme é que se lembrou do jovem humorista a quem se devem as melhores piadas do padre em *Roma, Cidade Aberta*”.

Federico então assume a função de assistente de direção e de colaborador nas transformações ocasionais do roteiro, acompanhando Rossellini e sua equipe numa viagem de quase seis meses pela Itália²⁵ e sugerindo mudanças em alguns dos seis episódios que constituem o enredo da fita, além de dirigir a filmagem de algumas cenas.

Sinto-me mais à vontade nos filmes rodados em externas, ao ar livre. Nisso Rossellini foi um precursor. A experiência com ele, a viagem de *Paisá*, para mim representou a descoberta da Itália. Até aquele momento eu não tinha visto muitas coisas: Rimini, Florença, Roma e algumas cidades do sul, quando estava em turnê com espetáculos de variedades, aldeias e cidadezinhas fechadas numa noite medieval, com dialetos diferentes, como as que conheci quando menino. Gostei do modo como ele fazia do cinema uma viagem agradável, uma excursão de amigos. Acho que aquela foi a semente boa (FELLINI, 2004a, p. 75).

Paisá é um ponto de convergência a partir do qual Federico se depara com a Itália e com o cinema de modo revelador, vislumbrando um país imerso no caos do pós-Guerra e um mister para a vida inteira.

²⁵ Segundo Adriano Aprà (*in* PARIGI, 2006, p. 152), as filmagens de *Paisá* começaram em meados de janeiro de 1946 e prosseguiram até junho daquele ano, com posteriores filmagens adicionais em agosto.

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

Para compreender a importância do filme também como referência histórica é necessário associá-lo ao espaço e ao tempo em que foi produzido, bem como situá-lo do ponto de vista narrativo. “*Paisá*” tornou-se uma referência neorrealista também certamente devido à relação nevrálgica do filme com o processo histórico ao qual está ligado, circunstância que ajuda a explicar o seu status privilegiado no rol das obras-primas da história do cinema.

A experiência rosselliniana com a história do seu tempo é já bastante simbólica e explícita em *Roma, Cidade Aberta*, filmado meses após a liberação da capital italiana da ocupação nazista. Com *Paisá*, tal experiência se adensa, amplia sua geografia e toma a forma da península Itálica.

As condições de produção demonstram que o filme, não somente pela atualidade do seu argumento (a liberação italiana nos momentos que antecedem o fim da Segunda Guerra na Europa) como também pela narrativa, é um reflexo das condições do seu tempo, como se pode inferir a partir da teoria cinema-história.

Não é por acaso que ao longo da narrativa de *Paisá* os militares norte-americanos que desembarcam em solo italiano tornam-se cada vez mais integrados à sociedade italiana de então, dilacerada pelo conflito bélico. Essa aliança simbólica, traçada na convivência crescentemente harmoniosa entre norte-americanos e italianos na medida em que os

primeiros adentram o território da península Itálica do sul rumo ao norte portando uma missão “libertadora”, é um elemento que explica, em parte, a recepção positiva do filme nos Estados Unidos.

A ideia embrionária de *Paisá* nasceu enquanto Rossellini preparava-se para lançar *Roma, Cidade Aberta*. O soldado norte-americano Rod Geiger, filho de um professor de teatro da Broadway e que negociou os direitos de lançamento de *Roma, Cidade Aberta* nos Estados Unidos, propôs a Rossellini fazer outro filme sobre a guerra na Itália. Nos Estados Unidos, Geiger conseguiu parte dos recursos de produção, além de atores, para o projeto que resultou em *Paisá*.

O escritor alemão Klaus Mann, filho do Prêmio Nobel de Literatura Thomas Mann, foi então contratado como roteirista do filme. Ele colaborava, à época, com o jornal do Exército norte-americano “The Stars and Stripes” (“As Estrelas e Listras”, numa evidente alusão à bandeira dos Estados Unidos). Klaus conheceu Geiger e Rossellini muito provavelmente em julho de 1945, quando foi convidado a escrever um texto em inglês sobre *Roma, Cidade Aberta*. Ele e outros três roteiristas trabalharam no projeto inicial de “Seven from U.S.” (roteiro que daria origem a *Paisá*): Sergio Amidei, o norte-americano Alfred Hayes (também colaborador do “The Stars and Stripes”) e Marcello Pagliero. Federico ainda não fazia parte dessa primeira equipe de roteiristas.

No verão de 1945, Klaus escreveu uma versão em inglês resumindo os sete episódios originalmente pensados para “Seven from U.S.”. O texto tem um prólogo e o resumo de cada um dos sete episódios previstos: o primeiro ambientado na Sicília no verão de 1943; o segundo, em Nápoles em dezembro de 1943; o terceiro, em Anzio em janeiro de 1944; o quarto, em Littoria em junho de 1944; o quinto em Roma em dezembro de 1944; o sexto, nos Apeninos no Natal de 1944; e o sétimo no vale do rio Pó na primavera de 1945.

Segundo Adriano Aprà, trata-se do primeiro texto bem estruturado a dar conta de uma visão geral do que seria *Paisá*²⁶. Apenas duas das histórias descritas no roteiro original foram efetivamente filmadas (o primeiro, na Sicília, e o terceiro, em Roma, na sequência

²⁶ Para informações detalhadas sobre o roteiro de “Seven from U.S.”, vide o artigo “Visão da guerra – Cinema e história em *Paisá*, de Roberto Rossellini”, do autor desta tese, publicado em 2009 no volume 10 dos “Cadernos da Pós-Graduação” (edição especial “Cinema e Fotografia”), do Instituto de Artes da Unicamp.

definitiva de *Paisá*). As demais sofreram muitas modificações ou foram descartadas. Outro episódio, intitulado “Il Prigioniero” (“O Prisioneiro”), escrito posteriormente por Amidei e Pagliero e que deveria ter o ator Aldo Fabrizi como protagonista, também não foi filmado. Klaus Mann não se manteve na equipe de roteiristas de *Paisá*. Abandonou o projeto devido a divergências sobretudo com Amidei. Rossellini convidou então Massimo Mida e Federico Fellini para integrarem a equipe do filme (ambos foram, com Basilio Franchina, assistentes de direção de Rossellini). A versão final de *Paisá* ficou com seis episódios, filmados não exatamente na ordem em que aparecem no filme.

No primeiro episódio, a população de um vilarejo siciliano não reconhece profundas diferenças entre norte-americanos e alemães, ambos vistos como “manifestações do outro, do estrangeiro que desaba com a sua incompreensão em uma terra e uma cultura desconhecidas” (PARIGI, 2002, p. 15). O episódio começa com a chegada dos Aliados em julho de 1943 na ilha italiana. Eles desembarcam durante a noite e encontram a população do vilarejo refugiada numa igreja. Apenas um dos soldados fala italiano; o seu pai é de Gela, uma cidade siciliana. Como o território está repleto de minas, os soldados aceitam a oferta da jovem Carmela, que se propõe a guiá-los à torre de uma velha fortaleza, da qual podem observar melhor a região. Ela tem a intenção de, assim, contar com a ajuda dos soldados a fim procurar os pais desaparecidos.

Nem todos os militares, porém, confiam nela, pois acreditam que Carmela possa ser uma espiã do Exército alemão. Não obstante, seguem rumo à torre. Lá, Carmela fica sob a tutela do soldado Joe, enquanto os demais soldados fazem uma vistoria nas imediações da fortaleza. Sozinhos, Carmela e Joe tentam conversar, ele em inglês, ela num dialeto do sul da Itália. Mesmo com o obstáculo linguístico, eles tentam compreender um ao outro. Joe mostra à jovem fotografias de sua família e, para que ela possa enxergar melhor as imagens em meio à penumbra da madrugada, acende um isqueiro. Subitamente Joe é atingido por um disparo. Carmela tenta escondê-lo, enquanto soldados alemães chegam à torre atraídos pela luz do isqueiro.

Eles encontram Carmela, fazem-lhe perguntas (um dos soldados fala italiano), insinuam interesse sexual por ela, que revida qualquer assédio. Os soldados pedem a Carmela que providencie água para beberem. Ela, no entanto, vai ao encontro de Joe. Ao

perceber que ele está morto, a jovem apanha o rifle do soldado americano e dispara contra os alemães.

Quando os soldados norte-americanos retornam, encontram Joe morto. No momento em que um deles diz que Carmela era, de fato, uma traidora, ouve-se um disparo. A montagem então mostra os soldados norte-americanos olhando para o fosso onde está o corpo de Joe, enquanto os soldados alemães também olham para o fundo do precipício de onde lançaram o corpo de Carmela.

Esse episódio, filmado em Maiori²⁷, e foi o primeiro a ser realizado. Segundo Rose Nadell, secretária de Rod Geiger, os oito soldados norte-americanos que aparecem no episódio são, de fato, militares: o sargento Ben Emanuel, Raymond Campbell, Harold Wagner, Robert van Loon (que interpreta o soldado Joe), Mats “Sweede” Rune, Al Finze, Leonard Penish e Merlin Berth (APRÀ, 1995, p. 91). Quanto aos soldados alemães, eram militares prisioneiros de guerra que Rossellini convenceu a participar do filme. O papel de Carmela foi dado a Carmela Sazio, de 14 anos, que Rossellini conheceu enquanto procurava, nas redondezas napolitanas, uma locação para o episódio.

De acordo com Rose Nadell (*in* APRÀ, *idem*, p. 92), “na sua pobre existência em Santa Maria la Bruna, um dia Carmela foi apanhar água na fonte”, “uma paisagem e uma figura de outros tempos, da literatura do século XIX e da pintura napolitana”; um automóvel passou-lhe perto, dentro dele estava Rossellini, que pesquisava locações e rostos novos. “Dois meses depois, Carmela estava conosco em Maiori, para um episódio do filme”, relata Nadell. Massimo Mida recorda que não foi fácil para Carmela encenar um personagem diante da câmera.

Sem dúvida, para Carmela não era simples: não sabia ler nem escrever, memorizar as falas e os movimentos indispensáveis era como submeter-se a uma tortura. Mesmo assim, o impossível acontece: a escolha de Rossellini foi correta, pois somente uma garota tão primitiva poderia ser crível naquele papel (MIDA *apud* APRÀ, 1995, p. 119).

Stefania Parigi (2005, p. 20) considera que a presença em cena de Carmela possui uma “força evocativa” que se relaciona com a forma como Rossellini concebia a presença

²⁷ Comunidade na costa amalfitana, perto de Nápoles, Maiori foi também locação de outro episódio de *Paisá* (o do convento franciscano) e de outros dois filmes de Rossellini: *L'Amore* (*O Amor*, 1948) e *La Macchina Ammazzacattivi* (em tradução livre, “A máquina que mata”, 1952).

física da personagem, isto é, “a sua tipologia humana e social e a força do seu impacto emotivo, capaz de modificar o andamento da narração, conferindo-lhe uma flexibilidade imprevista”. Assim, Carmela é vista como uma espécie de “ícone de uma feminilidade animalesca, instintiva e primitiva” (PARIGI, idem, p. 20). Massimo Mida relata que não foi fácil para Carmela o dia em que as filmagens acabaram. Depois de dois meses com a equipe do filme, ela voltou ao seu humilde vilarejo. Mida recorda que, após o retorno, ela não se readaptou mais à dura realidade do lugar. “A primeira vítima, portanto, do neorrealismo” (MIDA *apud* APRÀ, 1995, p. 120).

O segundo episódio de *Paisá*, no qual Federico colabora diretamente no roteiro, é ambientado em Nápoles. A câmera de Rossellini exhibe imagens do porto e do centro da cidade como se realizasse um documentário, com cenas de edifícios bombardeados e de crianças maltrapilhas que disputam a atenção e a confiança dos soldados norte-americanos. Ao mesmo tempo, porém, o olhar rosselliniano parece quase distraído diante da força primitiva do caos, com seu sentimento da realidade suspenso numa tragicidade autêntica. Certamente também por isso, Federico acredita ter aprendido com Rossellini a observar o mundo e sua aparente banalidade com um olhar quase dialético, descritivo e, simultaneamente, analítico.

Era como se o olhar quase distraído e desatento de Rossellini em relação às situações mais extraordinárias lhes consentisse manter incontaminadas suas terríveis forças, e o pavor parecia se nutrir da mesma ignorância do olho que o observava. Esse olhar, essa forma de observar as coisas, coincidiu com um período no qual o que acontecia já era história por conta própria, já era narração, já era personagem, dialética. Até que a realidade foi aquela dolorosa, desconexa, trágica, inalcançável, do pós-Guerra, houve uma coincidência milagrosa entre ela e o olhar enxuto de Rossellini, que a observava (FELLINI, 2004a, pp. 76-77)

Em um teatro de marionetes, o soldado negro norte-americano Joe (Dots M. Johnson) conhece um menino, o pequeno italiano Alfonsino Pascà. Bêbado, Joe é conduzido por Pascà pelas ruas de Nápoles. O soldado fala inglês, e Pascà, dialeto napolitano. Mesmo assim, cria-se uma empatia entre ambos. Joe chama o menino de “paisá” (isto é, “paisano”, “compatriota”, primeira referência explícita ao título do filme). O soldado diz a Pascà que voltará aos Estados Unidos como um herói de guerra, apesar da

discriminação a que está sujeito em pátria. Passa-se algum tempo e o soldado, agora sóbrio, encontra novamente Pascà, reconhecendo-o como o menino que lhe havia roubado as botas quando se conheceram. Joe exige os calçados de volta.

Pascà então o conduz a uma gruta onde vivem famílias miseráveis. O menino lá vive desde que os seus pais morreram. Impressionado com a miséria, o soldado parte subitamente, deixando as botas com o menino. Joe parece ter sido golpeado pela visão dantesca da gruta em que vive Pascà, o pequeno napolitano que representa “uma espécie de Orfeu que guia o negro no reino dos mortos, um além-túmulo vivido cotidianamente, um verdadeiro subterrâneo da civilização” (PARIGI, 2005, p. 25-26).

Rossellini chegou a pensar em Vito Annicchiario (que havia interpretado Marcello, o filho da personagem Pina em *Roma, Cidade Aberta*) para o papel de Pascà, mas acabou optando pelo napolitano Alfonso Bovino. Durante as filmagens em Nápoles, ocorreram alguns incidentes curiosos envolvendo a equipe de produção. Na gravação de uma das cenas em que Dots M. Johnson dirige um jipe, alguns figurantes foram atropelados, mas não tiveram ferimentos graves; o ator não sabia dirigir muito bem. Outro incidente curioso envolveu Rossellini e Federico ao serem presos pela polícia enquanto visitavam, na madrugada, locais de “má fama” e violentos, sendo confundidos com criminosos. As incursões de Rossellini pela cidade tinham como objetivo detectar aspectos da realidade social napolitana e colher informações e impressões para a composição do episódio (Federico também fará incursões por locais de “má fama” durante a preparação do roteiro de *Noites de Cabíria*).

Se, no primeiro episódio de *Paisá*, há uma relação de desconfiança mútua entre italianos e norte-americanos e, no segundo, tal relação atinge patamar mais amigável, mediada pelo espelhamento entre a miséria do menino e a do soldado, no terceiro episódio nasce uma paixão entre um soldado aliado e uma jovem romana. Filmado em Roma, narra a história do soldado Fred (Gar Moore), que se apaixona pela jovem Francesca (Maria Michi, intérprete da personagem Marina em *Roma, Cidade Aberta*).

O episódio inicia-se com imagens da liberação da capital italiana. No bar Moka Abdul, em meio aos soldados e às “seignorine” (jovens que se prostituíam), a câmera

focaliza uma mulher. Ela se envolve numa briga no bar e, para fugir da polícia, esconde-se em um cinema. Andando depois pelas ruas de Roma, ela encontra um soldado norte-americano bêbado, um possível “cliente”. Pede-lhe, então, um cigarro, e vão para uma pensão. Ele se chama Fred. Após alguns meses no norte do país, o soldado voltara a Roma em busca de Francesca, uma jovem que conhecera no dia da liberação da cidade. Abre-se um *flashback* que narra o encontro entre o soldado e Francesca: em meio à festa da liberação, ela gentilmente lhe oferece água, tenta se comunicar com ele em inglês. Fred diz à jovem que ele deve partir para o norte, mas voltará para reencontrá-la. Quando retorna, já não se lembra de onde mora Francesca.

No quarto da pensão, a prostituta ouve comovida a história contada por Fred. Ela também ainda se lembra do dia em que se conheceram. Constrangida, diz a ele que sabe onde mora Francesca. Enquanto ele dorme, ela escreve seu endereço num pedaço de papel, deixa-o para Fred e parte. No dia seguinte, o soldado se despede de Roma, lembrando-se, tão somente, que uma prostituta havia deixado consigo um endereço. Enquanto isso, Francesca espera, diante de casa, que ele venha ao seu encontro.

O episódio romano foi o último a ser filmado, em junho de 1946. Parte das filmagens foi realizada nos estúdios da Capitani Film, na via degli Avignonesi (onde Rossellini filmou cenas de *Roma, Cidade Aberta*). As cenas do bar, onde Fred e Francesca se reencontram, foram feitas no Moka Abdul, um local então muito frequentado por soldados norte-americanos.

No quarto episódio, que se passa em Florença, uma enfermeira norte-americana e um italiano são companheiros na busca por sobreviventes da guerra. Os alemães ainda ocupam parte da cidade e todas as pontes sobre o rio Arno foram destruídas, com exceção da Ponte Vecchio. A jovem enfermeira Harriet (Harriet White, que interpretará a secretária de Sylvia, personagem de Anita Ekberg em *A Doce Vida*) trabalha no hospital da Cruz Vermelha, próximo à cidade. Ela fala italiano, tinha vivido em Florença com o pintor Guido Lombardi. Já há algum tempo que não tem notícias de Guido.

Harriet descobre, ao cuidar de um “partigiano” ferido, que Guido tornou-se um lendário líder da Resistência, conhecido pela alcunha de Lupo, e que os “partigiani”

estavam lutando contra os alemães nas ruas de Florença. Por isso, a enfermeira decide atravessar a cidade sitiada com o amigo italiano Massimo (Renzo Avanzo, primo de Rossellini e cunhado de Visconti) em busca de Lupo. Massimo procura pela família. Ambos conseguem atravessar a Ponte Vecchio pelo Corredor Vasariano, que liga o Palazzo Pitti à Galeria degli Uffizzi. Percorrem as ruas desertas, até que encontram um grupo “partigiano”. Harriet descobre então que Lupo morreu.

Durante as filmagens em Florença, Rossellini ficou doente, e Fellini dirigiu algumas cenas, como a do batistério de San Giovanni e a do garrafão de água que, sobre um carrinho, é arrastado por uma rua sob tiroteio. Trata-se, provavelmente, de uma das primeiras sequências cuja direção é atribuída a Federico²⁸.

Quando a equipe se muda para Florença, ocorre a primeira investidura temporária de Fellini diretor: durante as filmagens, Rossellini adoece e, para não perder o dia, encarrega seu assistente de rodar alguns enquadramentos. O primeiro é o do garrafão de água puxado num carrinho de uma rua para a outra, debaixo dos tiros dos caças fascistas. Federico começa imediatamente a discutir com o câmera Martelli: o “sor Otello” determinou que a câmera deve ser alta, Federico quer que seja baixa, rente ao chão. Ele tem em mente De Chirico e suas cidades metafísicas. Martelli recusa-se a aceitar o que prontamente batizou “o ponto de vista do rato”. Fellini ameaça mandar cavar um buraco para colocar a câmera ainda mais baixa. E o garrafão é puxado de um lado para o outro aos solavancos. Dois dias mais tarde, durante a projeção, o assistente de direção experimenta pela primeira vez a emoção de ver a cena por ele rodada. (...) Ele confessa que, quando o famoso garrafão apareceu na tela, sentiu-se remexer por dentro: “E na escuridão”, acrescenta, “percebi a mão de Roberto que acariciava meus cabelos” (KEZICH, 1992, pp. 111-112).

No quinto episódio de *Paisá*, um capelão norte-americano comove-se com o gesto de fé de frades franciscanos. Roteirizado por Federico, narra a chegada de três capelães militares em um convento franciscano nos Apeninos. Eles procuram refúgio. Um dos capelães, Bill Martin (William Tubbs) é católico, outro é protestante (Newell Jones) e o terceiro é judeu (Elmer Feldman). Martin é o único dos três que fala italiano. Os frades são

²⁸ Além disso, a atriz Giulietta Masina fez a sua primeira aparição no cinema exatamente nesse episódio, numa cena em que conversa rapidamente com Harriet, filmada no prédio onde Federico e sua mulher viviam (em via Lutezia, em Roma).

cordiais com os capelães, porém, quando descobrem que dois deles não são católicos, decidem jejuar para que se convertam.

Esse episódio foi, de fato, filmado em um convento franciscano (os frades são interpretados por franciscanos autênticos), mas não nos Apeninos, e sim em Maiori, perto de Nápoles. Foi o segundo a ser realizado, logo depois do episódio siciliano. O convento tinha sido descoberto por Federico e por Rossellini. A posição do episódio na estrutura narrativa de *Paisá* cria uma espécie de *intermezzo* no filme, em que se fala de paz e há toques de humor, por exemplo, nos gestos dos frades, sobretudo frei Raffaele, impressionados, por exemplo, com a comida enlatada dos capelães norte-americanos e com o fato de dois deles não serem católicos. Rossellini (*in* APRÀ, 1995, p. 105) relata que os frades, que interpretavam a si mesmos, eram naturalmente engraçados, sobretudo frei Raffaele, e que não lhes dava indicações de diálogo, para que falassem o que realmente pensavam sobre o que faziam e se mantivessem autênticos diante da câmera.

Na cena em que [os frades] deviam entrar no refeitório do convento eu tinha um assistente de nome Fellini, que os fazia entrar um a um. O velhinho [frei Raffaele] era o último. E eis que ele faz o gentil com Fellini: “Por favor, depois do senhor”. Como fazê-lo entender que Fellini devia ficar invisível [diante da câmera]? (ROSSELLINI *apud* APRÀ, 1995, p. 103).

O episódio dos frades tornou-se um dos mais improvisados de *Paisá* e foi, na montagem, dublado, pois os franciscanos deviam ter sotaque da Romagna, e não o napolitano. Além disso, Rossellini filmou alguns planos gerais de um convento localizado, de fato, nos Apeninos, que abre o episódio e confere verossimilhança à história.

No sexto episódio, as relações de colaboração e de solidariedade entre norte-americanos e italianos chegam ao clímax quando um militar norte-americano (Dale Edmonds) é morto ao tentar ajudar os “partigiani”. O episódio é ambientado no Vale do rio Pó, e inicia-se mostrando um “partigiano” morto, cujo corpo foi lançado no rio. O cadáver é resgatado pelos companheiros dele e sepultado. Um militar norte-americano luta ao lado da Resistência italiana. Num confronto com os alemães, os “partigiani” acabam se rendendo

por falta de munição. São então executados. Enquanto tenta reagir às execuções dos companheiros, o militar norte-americano também é morto.

Realizado em maio de 1946, depois das filmagens em Florença e antes das tomadas em Roma, o episódio é o último na montagem de *Paisá*. Rossellini teve a ajuda na elaboração do roteiro do episódio de membros efetivos da Resistência como Cigolani – que interpreta, no episódio, um “partigiano” –, além do ator Renzo Avanzo.

A participação de Federico tanto em *Roma, Cidade Aberta* como em *Paisá* marca o momento decisivo de inserção do roteirista na estrutura produtiva do cinema italiano, que se reconstruía após o interlúdio do período da guerra e se renovava nos seus meios expressivos diante da escassez dos meios produtivos. De acordo com Bispuri (2003, p. 251), “a desenvoltura com a qual Rossellini trata a matéria narrativa em *Paisá* será a maior lição que Fellini trará para o seu cinema futuro”.

É isso, parece-me que com Rossellini aprendi – um ensinamento nunca traduzido em palavras, nunca expresso, nunca transformado em programa – a possibilidade de caminhar em equilíbrio no meio das condições mais adversas, mais contrastantes e, ao mesmo tempo, a capacidade natural de usar em benefício próprio essa adversidade e esses contrastes, transformá-los num sentimento, em valores emocionais, num ponto de vista. Rossellini fazia isso, vivia a vida de um filme como uma aventura maravilhosa que deve ser vivida e contada. Seu abandono nos confrontos da realidade, sempre atento, límpido, fervoroso, aquela sua forma de se situar com naturalidade num único ponto impalpável e inconfundível entre a indiferença do distanciamento e falta de habilidade da adesão, permitia-lhe capturar, fixar a realidade em todos os espaços, olhar o interior e o exterior das coisas, desvendar o que a vida tem de inalcançável, de misterioso, de mágico. Por acaso, o neorrealismo não é isso? Daí, quando se fala de neorrealismo, só se pode falar de Rossellini. Os outros fizeram realismo, verismo, ou tentaram traduzir um talento, uma vocação, numa fórmula, numa receita (FELLINI, 2004a, p. 76).

A imersão de Federico na produção cinematográfica da época, em particular a partir da colaboração com Rossellini, permite entrever elementos para a compreensão do cinema italiano dos anos 1940, sobretudo do neorrealismo.

A influência e o prestígio norte-americanos no pós-Guerra na Europa acentuaram a assimilação de valores da sociedade estadunidense no seio da civilização europeia,

destruída pela catástrofe bélica. Em *Paisá*, os “libertadores” falam inglês e fazem parte do ideal de sociedade livre, democrática e materialmente confortável, valores assumidos como inerentes à condição da nação norte-americana. Em uma época de exaltação do poderio militar e econômico dos Estados Unidos, cuja participação na Segunda Guerra foi decisiva para a derrocada nazifascista, e diante do sucesso de *Roma, Cidade Aberta* entre os norte-americanos, Rossellini empreendeu em *Paisá* uma espécie de acerto de contas da Itália, outrora mergulhada em uma onda fascista, com os vencidos e os vencedores.

Deslocando o olhar do filme para a sociedade que o produziu, percebe-se uma conjunção de forças ideológicas e de produção que pautaram a representação do norte-americano como libertador, do italiano como engajado na Resistência ou perdido no caos e na miséria e do alemão como opressor. O filme sintoniza-se com as interpretações e estereótipos vigentes em sua época, e com ela se relaciona diretamente, fornecendo, assim, indícios sobre a sociedade italiana dos anos 1940.

Ismail Xavier (*in* MENDES, 2009, p. 278) acredita que “cada filme se insere dentro de um jogo intertextual em que dialoga com um repertório disponível e se sabe inscrito numa história”. Na relação de *Paisá* com o seu tempo parece haver um caminho de construção de intertextualidades que aproximam vencidos e vencedores, guerra e paz, destruição e reconstrução, estrangeiro e nacional, estranhamento e alteridade. Todos esses elementos ajudam a explicar a identificação do filme também com a sociedade que o recebe.

Diferentemente da recepção que tiveram nos Estados Unidos, *Roma, Cidade Aberta* e *Paisá* foram vistos com desconfiança na Alemanha, principalmente porque nos dois filmes a representação dos alemães se insere numa perspectiva plenamente identificada com a violência nazista. Isso também demonstra o grau de sintonia de Rossellini com a época em que suas duas obras-primas foram realizadas e reflete as contradições e impasses do tempo que se confunde com o período que representam na tela cinematográfica. Certamente tais questões ajudam a explicar a posição privilegiada que *Roma, Cidade Aberta* e *Paisá* ocupam na história do cinema e na evolução da vocação cinematográfica de Federico Fellini.

Paisá narra, em seis episódios, o processo de liberação da Itália do nazifascismo durante a Segunda Guerra Mundial, desde o desembarque dos soldados aliados na Sicília, em 10 de julho de 1943, às lutas dos “partigiani” no Vale do rio Pó. O filme narra o adensamento das relações de solidariedade e de cordialidade entre soldados aliados e italianos à medida que os primeiros avançavam pelo território italiano ainda ocupado pelos alemães.

A Segunda Guerra e suas consequências dramáticas na sociedade europeia estão entre os temas de fundo do cinema rosselliniano. Em sua “trilogia da guerra” – *Roma, Cidade Aberta* (1945), *Paisá* (1946) e *Alemanha, Ano Zero* (1947) –, Rossellini procurou documentar a história da Europa no final da guerra por meio de um olhar atento sobre as mazelas sociais e econômicas decorrentes do caos. Da cidade de Roma ocupada pelos alemães, passando pelo desembarque aliado na Itália, Rossellini concluiu sua trilogia, em 1947, numa Berlim em ruínas, autêntica, recém-saída da guerra. O diretor italiano pretendia ainda realizar um filme em Hiroshima, no Japão, compondo, assim, uma “tetralogia da guerra”. O projeto, no entanto, não foi adiante. A geografia da obra rosselliniana amplia-se, portanto, progressivamente a partir de um ambiente específico (Roma), passando pela Itália e por Berlim até adquirir caráter universalizante.

Em sua trilogia da guerra, Rossellini elaborou construções narrativas baseadas em fatos históricos, representando questões e temáticas relacionadas à crise social, política, moral e econômica da civilização europeia nos anos 1940. Porém há que salientar um aspecto relevante: o diretor não faz asserções diretas sobre a sociedade em crise, mas recria fatos e personagens dentro de uma trama em que ecoa certa “realidade histórica”. Faz, portanto, docudramas²⁹.

²⁹ Um dos pontos na diferenciação entre *documentário* e *docudrama* deve ser estabelecido na forma da recepção. Docudramas são ficções e, como tais, interpretadas pelo espectador dentro do universo do *faz-de-conta*, centrado em hipóteses que estabelecemos sobre a indeterminação da ação ou a verossimilhança dos personagens diante da trama. A *expectativa* espectral (carregada de *emoções*) sobre a conduta de entes com personalidade, a *verossimilhança* das reviravoltas, a *catarse* nos reconhecimentos são elementos que constituem a fruição da ficção, baseada no acordo tácito que funda o *faz-de-conta* ficcional (RAMOS, 2008, p. 52).

A intensidade da imagem da ação histórica, determinando a singularidade da circunstância em que ela ocorreu, interfere na representação do fato histórico. De acordo com Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 53), “o docudrama retorce a realidade histórica na forma da trama, de modo que o espectador possa entreter hipóteses sobre os personagens e sua ação, ou considerações (inclusive políticas) sobre a trama representada”. Em “Cinema e História” (livro de ensaios publicado originalmente nos anos 1970), Marc Ferro argumenta que os filmes podem ser agentes e fontes do discurso histórico. Sua tese parte da ideia de que, “assim como todo produto cultural, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens (...)” (FERRO, 1992, p. 17).

Ao avaliar o caráter do cinema na sociedade, em que “o filme pertence também àquele que o vê”, Ferro (1992, p. 23) reitera o papel que as imagens desempenham no tempo e no espaço em que são produzidas. Lugar de memória e de escrita do discurso histórico, o cinema não apenas participa da construção do conhecimento sobre o passado, como também testemunha os conflitos e as transformações nas sociedades em que é realizado, pois todo filme sobre o passado reflete, em última instância, as contradições e impasses do presente.

Na trilogia da guerra de Rossellini encontram-se relações novas entre o que foi concebido como texto (o roteiro) e o que foi apresentado na tela. O núcleo primitivo da trilogia adquire sua forma definida não pela expressão da “realidade histórica pura”, mas pela representação dramática do tempo histórico a que cada uma das obras se detém.

No caso de *Paisá*, há fortemente presente no filme um sentido de “territorialidade” que acompanha todo o desenrolar da narrativa numa viagem do sul ao norte da Itália. O avanço dos Aliados da Sicília rumo a Nápoles, Roma, Florença, os montes Apeninos e o Vale do rio Pó acompanha a evolução das relações de solidariedade, camaradagem e comunicação entre italianos e norte-americanos. As relações sociais vão se intensificando a cada episódio do filme. Na medida em que os soldados aliados adentram o território italiano, as sociabilidades entre autóctones e estrangeiros se adensam, ganham contornos mais cordiais e solidários. O filme, todavia, não contribui para a construção de uma

imagem positiva dos soldados alemães, representados como arquivilões; em razão disso, suas relações com os italianos são marcadas pela repressão e pela violência.

O sociólogo italiano Giovanni Bechelloni (2003, pp. 98-99) argumenta que *Paisá* mostra o sentido profundo dos eventos dramáticos que se desenrolaram nos 22 meses entre o dia 10 de julho de 1943 (desembarque das tropas aliadas na Sicília) e 25 de abril de 1945 (fim da guerra em território italiano). O sociólogo chama a tal período de “biennio fatale” (biênio fatal), momento histórico em que a Itália renasceu como nação, com uma identidade civil fundada, em parte, pelos acontecimentos históricos (a guerra e a liberação do país) e pelo papel desempenhado pelo cinema (já durante o regime fascista) e de outros meios de comunicação (marcadamente a televisão a partir dos anos 1950) na “nacionalização” dos italianos. Relacionado a tal contexto, há um sentido profundo de descoberta da Itália em *Paisá*. Segundo Bechelloni (idem, p. 112), “a guerra, decomposta e reconstruída nos seus aspectos antropológicos e culturais, tornou mais visível, concreto e material o dado da territorialidade como valor”.

Em *Paisá*, Rossellini também recria o sentimento de “nacionalidade” como fenômeno de autoconsciência coletiva a partir do território, uma vez que o desenrolar do filme acompanha um percurso de exploração e pesquisa da península italiana arrasada pela guerra. Tal descoberta também faz parte do percurso de aprendizagem de Federico em meio à cristalização do neorrealismo rosselliniano. É relevante notar, contudo, que a descoberta se dá, também, pelo olhar dos soldados aliados. Também para eles revela-se uma Itália até então pouco conhecida, o que acaba se mostrando por vezes irônico, por exemplo, no quarto episódio do filme, em Florença: Harriet e Massimo tentam atravessar a capital da Toscana sitiada por tropas alemãs; ao passarem pelo Giardino di Boboli, no Palazzo Pitti, encontram dois soldados ingleses (percebe-se pelo acento britânico) que, em meio à guerra, admiram com binóculos a beleza dos monumentos da cidade renascentista.

Para a pesquisadora italiana Stefania Parigi, o “plurilinguismo” é um aspecto relevante de *Paisá*, dado que as personagens falam seus próprios idiomas (dialetos italianos, inglês norte-americano e britânico, alemão), o que confere à narrativa um “naturalismo polifônico”. Parigi argumenta que o registro polifônico confere à película, por um lado, uma “immediatezza comunicativa” (imediatismo comunicativo) e, por outro, uma

“difficoltà comunicativa” (dificuldade comunicativa) entre povos de diferentes culturas. No primeiro episódio, por exemplo, Carmela fala um dialeto do sul da Itália, os norte-americanos falam inglês, e os alemães, o seu próprio idioma. Um soldado norte-americano e um soldado alemão, por falarem italiano, cumprem o papel de mediadores das relações entre militares e civis. Carmela e Joe, mesmo não conhecendo o idioma um do outro, tentam se comunicar, porém o gesto amistoso do soldado ao tentar iluminar as fotografias de sua família que exibia a Carmela tem consequências trágicas.

Além disso, nos três primeiros episódios (Sicília, Nápoles e Roma), os problemas de comunicação referem-se, sobretudo, aos contatos entre dois indivíduos (um norte-americano e um italiano) e, nos outros três (Florença, convento franciscano nos Apeninos e Vale do rio Pó), a relação de comunicação, colaboração e solidariedade entre norte-americanos e italianos, já num plano mais coletivo, torna-se gradualmente mais intensa. De acordo com Parigi (2005, pp. 17-18), Rossellini alarga “o horizonte comunicativo do cinema fazendo de *Paisá* um ponto de encontro e de colisão entre etnias, classes e culturas diversas”. “O plurilinguismo transforma-se imediatamente em multiculturalismo, ao colocar em cena forças centrípetas e centrífugas que alimentam a dialética liberadores-liberados, ocupantes-ocupados” (PARIGI, 2005, pp. 17-18).

De acordo com Stefania Parigi, o filme também cumpre uma reflexão histórica e uma investigação antropológica ao procurar mostrar a “incidência da história na vida dos homens”. Como em *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, *Paisá* põe em cena a representação histórica entre “documento e ficção, improvisado e construção, crônica e símbolo” (PARIGI, 2005, p. 35).

Parigi também considera que o primeiro e o último episódios de *Paisá* (Sicília e Vale do rio Pó, respectivamente) fazem a abertura e o fechamento do filme evocando uma certa “primitività” (primitividade), isto é, “uma natureza elementar, feita quase somente de céu, água e terra, marcada pela distinção entre animais e vegetais, pelo alternar-se da noite e do dia” (PARIGI, idem, p. 28). Dos seis episódios, três (Sicília, Florença e Vale do rio Pó) encenam a própria guerra, com bombardeios, tiros e mortes. Os outros três (Nápoles, Roma e convento franciscano nos Apeninos) são ambientados em momentos de trégua.

Há uma progressiva consolidação das relações de comunicação e solidariedade entre italianos e norte-americanos ao longo dos seis episódios de *Paisá*. Os soldados aliados, na medida em que avançam pelo território italiano na luta contra os nazifascistas, veem-se cada vez mais integrados numa relação de alteridade que os tornam quase “compatriotas” dos italianos na luta pela liberação do país. A compreensão plena do título do filme se dá principalmente na intensidade dramática do último episódio, com a “imolação” de um soldado norte-americano na tentativa de salvar um grupo de “partigiani”.

O crítico francês André Bazin situa *Paisá* entre os filmes mais notáveis da história do cinema. “Foi comparada, com razão, a importância histórica do filme de Rossellini *Paisá* com a de várias obras-primas clássicas do cinema”, escreveu Bazin (1991, p. 233) em 1948. O crítico considera que, como *O Encouraçado Potemkin*, *Paisá* e outros filmes-chave do neorealismo italiano concretizam uma fase nova da oposição já tradicional do realismo francês em relação ao cinema clássico. Bazin ressalta que a originalidade da produção cinematográfica neorrealista nasceu do papel determinante que teve o movimento de liberação da Itália, bem como das formas sociais, morais e econômicas que tal movimento engendrou.

A liberação atingiu seu auge em solo italiano com o surgimento de grupos de Resistência armada – os “partigiani” – e com o desembarque de tropas aliadas – norte-americanas e canadenses – na Sicília, em 1943. Bazin aponta que a liberação não significava o retorno a uma liberdade anterior, mas revolução política, ocupação aliada, desordem econômica e social. A expulsão dos soldados alemães do território italiano ocupado levou meses que pareciam “ininterruptos”, como enfatiza o crítico francês.

Em tal contexto, Rossellini e sua equipe percorreram o país no primeiro semestre de 1946, alguns meses, portanto, depois do fim da guerra, vendo e registrando cenas e fatos de uma terra devastada. O segundo episódio de *Paisá* mostra, por exemplo, imagens documentais do cotidiano de Nápoles em meio ao caos econômico e social que se instalara na cidade com a guerra. As cenas filmadas nas grutas acima da estação Mergellina revelam como “as realidades” e a ficção se sobrepõem num jogo narrativo e documental em que a

câmera segue o pequeno Pascà na sua descida ao inferno e compõe um quadro de miséria total, que estarrece o soldado Joe³⁰.

Rossellini filmou *Paisá* quando a Segunda Guerra, recém-terminada, era um tema profundamente atual. O filme atinge, assim, uma mediação que beira a do documentarismo, construído, segundo Bazin, como uma “pintura da atualidade” plena de um “humanismo revolucionário”. O crítico percebe em tal humanismo o principal mérito do cinema neorrealista.

Parte do elenco de *Paisá* é composto por atores não profissionais, pessoas encontradas pelas estradas, cidades e vilarejos onde o filme foi rodado (como Carmela, personagem do primeiro episódio). A obra leva às telas um realismo construído, sobretudo, pelo tom de reportagem e pela *mise-en-scène*. A maior parte das filmagens foi feita externamente, em ambientes naturais. Nesse sentido, Bazin acredita que o cinema italiano possui uma incontestável vantagem: as cidades italianas, sejam elas antigas ou modernas, são “prodigiosamente fotogênicas”.

Desde a Antiguidade, o urbanista italiano sempre foi teatral e decorativo. A vida urbana é um espetáculo, uma *commedia dell'arte* que os italianos dão a si mesmos. E até mesmo nos bairros mais miseráveis, a espécie de agregação coralina [polifônica] das casas constitui, graças aos terraços e às varandas, eminentes possibilidades espetaculares. O pátio [interno] é um cenário [palco] elisabetano onde o espetáculo é visto de baixo, onde são os espectadores das varandas que representam a comédia. (...) Acrescente-se a isso o sol e a ausência de nuvens (inimigo número um das tomadas em externa) e terão a explicação da superioridade do filme italiano para as tomadas urbanas (BAZIN, 1991, p. 257).

Bazin ressalta ainda que o neorrealismo não representa uma “regressão estética” ou uma imitação da linguagem realista precedente, mas um “progresso na evolução consequente da linguagem cinematográfica, uma extensão da sua estilística”. Por realismo o crítico define cada sistema de expressão, cada procedimento de narração que tende a fazer aparecer mais realidade na tela.

O crítico argumenta que a estética implícita na obra cinematográfica se revela também por meio da técnica do conto. Por isso, Bazin não reconhece em *Paisá* tão somente

³⁰ As grutas eram realmente habitadas por famílias e indivíduos miseráveis. Elas parecem também ter impressionado Rossellini, que, em 1954, retornou ao mesmo local para filmar *Napoli '43*, episódio do filme *Amori di Mezzo Secolo* (*Amores de Meio Século*).

uma estrutura episódica, mas, sobretudo, o equivalente rigoroso de uma coletânea de novelas, em que a unidade do conto cinematográfico é o *fato*, e não simplesmente o enquadramento da câmera. A natureza mesma do fragmento de realidade crua vem do sentido (ou dos sentidos) que afloram graças aos fatos e a suas construções simbólicas. Rossellini escolheu os fatos que dariam o tom narrativo do filme sem, necessariamente, desrespeitar, na opinião de Bazin, os próprios fatos. Assim, os diversos contos (ou novelas) de *Paisá* são construções de sentido a partir de “imagens-fato”.

Rossellini não era um homem acima de posturas ideológicas. É possível entrever no filme o comprometimento do diretor com a Resistência italiana (o que ocorre também em *Roma, Cidade Aberta*), mas, principalmente, com as tropas aliadas, sobretudo norte-americanas. De acordo com Stefania Parigi, *Paisá* é portador de elementos que o tornam um filme-símbolo do renascimento da sociedade e do cinema italiano do pós-Guerra.

Neorrealismo, realismo fenomenológico, saída dos estúdios, descoberta da paisagem italiana, plurilinguismo, multiculturalismo, atores encontrados pela estrada, síntese de documentário e ficção, união entre crônica e história, destruição da narrativa clássica, empenho social do artista, nova ética da estética, função conotativa do meio cinematográfico etc. (PARIGI, 2005, pp. 7-8).

Para Adriano Aprà (em entrevista ao pelo autor desta tese em Roma, na Itália, no dia 23 de maio de 2006), um filme de Rossellini, pelo menos de Rossellini em sua fase neorrealista, era feito enquanto se filmava e, por isso, *Paisá* constitui um caso peculiar. Enquanto a maior parte dos diretores ainda tenta economizar sobre o tempo para não perder dinheiro, Rossellini conseguia, na opinião de Aprà, “economizar sobre outras coisas para se permitir perder tempo, um tempo precioso para relaxar, para pensar, para refletir, para buscar, para discutir”.

O diretor podia trabalhar assim porque, após o sucesso de *Roma, Cidade Aberta* nos Estados Unidos, na França e na Itália, ele conseguiu recursos de produção, incluindo uma equipe que contava com a participação de vários roteiristas, entre eles o jovem Federico Fellini, que se tornou o principal assistente de Rossellini, colaborando decisivamente no roteiro (como no episódio napolitano e no do convento franciscano), dirigindo cenas

(episódio florentino) e buscando locações e atores não profissionais (episódio do convento franciscano).

Segundo o roteirista Sergio Amidei (*apud* APRÀ, 1995, p. 110), as intervenções de Federico no primeiro tratamento do roteiro de *Paisá* “modificou certos significados”, deixando-os “menos realistas e mais fantásticos”. De acordo com Amidei, o riminense era o assistente de Rossellini, e não o roteirista do filme, e que nos episódios napolitano e dos franciscanos “se sente muito a mão de Federico”.

Para o coprodutor norte-americano da fita, Rod Geiger (*in* APRÀ, *idem*, pp. 109-110), “o único que acompanhou a realização do filme foi Fellini” e sua influência sobre *Paisá* foi “muito forte”, mesmo com Rossellini controlando tudo. “Acredito verdadeiramente que *Paisá* foi o terreno sobre o qual nasceu Fellini. Roberto era um gênio, certamente. Tinha olho e um modo de observar as coisas e de colocá-las assim, diante de si, de modo preciso. E Federico o compreendia bem”, argumenta Geiger (*in* APRÀ, *idem*, pp. 109-110).

Paisá foi apresentado publicamente no Festival de Veneza, em 18 de setembro de 1946³¹, com Rossellini consternado pela morte prematura do filho Romano, de nove anos. O filme foi recebido com certa perplexidade pela crítica, ainda avessa ao estilo moderno de Rossellini. Distribuído pela Metro Goldwin Mayer, a fita não obteve o mesmo sucesso de público de *Roma, Cidade Aberta*, ficando em nono lugar entre os filmes italianos mais vistos da temporada 1946-1947, arrecadando 100 milhões e 300 mil liras (o longa-metragem custou cerca de 55 milhões de liras, muito mais caro, portanto, que *Roma, Cidade Aberta*, que custou aproximadamente 8 milhões de liras).

Apesar da limitada recepção do público, *Paisá* foi saudado pela imprensa italiana. “Il Nuovo Corriere della Sera”, de Milão, fala de “um dos documentos mais inteligentes e precisos da nossa cinematografia” (*in* APRÀ, *idem*, p. 123). “Il Nuovo Messagero”, de Roma, classifica o “italianíssimo *Paisá*” como um filme emblemático que abre para o país “a grande estrada do livre cinema europeu” (*Ibidem*, p. 123). “La Nuova Stampa”, de Turim, considera *Paisá* “o melhor filme que a Itália apresentou neste ano [1946] em

³¹ Trata-se da primeira edição do festival após a Segunda Guerra.

Veneza” (Ibidem, p. 124). “L’Unità”, de Roma, avalia que Rossellini bateu o próprio recorde ao realizar um filme mais complexo e válido artisticamente que *Roma, Cidade Aberta* (Ibidem, pp. 129-130). “Avanti!” publica que “*Paisá* demonstra como o cinema, nas mãos de quem sabe usá-lo, é um formidável meio de expressão” (Ibidem, p. 126).

Há também críticas. “Il Tempo” e “L’Osservatore Romano” (Ibidem, p. 131) criticam a “imagem negativa” da Itália que o filme anuncia internacionalmente, seja em relação à miséria (episódio napolitano), seja em relação às mulheres (episódio romano)³², preanunciando as críticas de dirigentes italianos ao cinema neorrealista.

O reconhecimento crítico do filme veio principalmente do exterior, com a indicação ao Oscar de melhor roteiro (pela segunda vez, Federico figurava entre os indicados). Mesmo não vencendo o prêmio em Los Angeles, *Paisá* ganha, em 1948, o New York Film Critic’s Award de melhor filme estrangeiro. Na Alemanha, diferentemente de *Roma, Cidade Aberta*, *Paisá* estreou no final de 1949, sem o último episódio, no qual soldados alemães matam “partigiani” italianos e um soldado norte-americano.

Ainda em 1946, em meio à intensa colaboração com Rossellini, Federico colaborou no roteiro de *Il Passatore*, de Duilio Coletti. Segundo Kezich (1992, p. 124), coube ao riminense (creditado na película) a revisão do roteiro da história do bandoleiro romagnolo Stefano Pelloni, conhecido como “il Passatore”, que, por volta de 1850, mata um homem por ciúme da mulher que ama. A colaboração nesse filme rendeu a Federico a primeira oportunidade de trabalhar com o roteirista Tullio Pinelli, um dos seus mais importantes parceiros nos anos seguintes. Baseado no romance homônimo de Bruno Corra, o roteiro de “Il Passatore” teve ainda a colaboração de Cesare Zavattini (não creditado na película).

Em relação à colaboração Rossellini, surge em 1947 um novo convite, dessa vez num projeto totalmente dedicado à atriz Anna Magnani. Trata-se de *O Amor (L’Amore)*, filme com dois episódios que permitiu a Federico exercitar, na segunda história, não somente sua capacidade como roteirista, mas também como ator (pela primeira vez). Se, em *Roma, Cidade Aberta*, suas intervenções no roteiro quase que se resumiam a pequenas cenas cômicas e, em *Paisá*, sua participação é crescente e determinante como roteirista e

³² O Centro Católico Cinematográfico censurou o filme de Rossellini para o público jovem, indicando sua projeção somente a adultos (APRÀ, 1995, p. 133).

assistente de direção, no média-metragem *Il Miracolo (O Milagre*, segunda parte de *O Amor*) há uma abertura profissional ainda maior do cinema para ele, que escreve o argumento e o roteiro e contracenando com Anna Magnani.

Rossellini realizara em Paris, em 1947, o média-metragem *Uma Voz Humana (Una Voce Umana)*, inspirado no monólogo “La Voix Humaine”, de Jean Cocteau, apenas com Anna Magnani em cena que, ao telefone, tenta impedir o fim do relacionamento com o homem que ama. Após a finalização do episódio, Rossellini dirige-se a Berlim para a realização de *Alemanha, Ano Zero*, filme que conclui sua trilogia da guerra e para o qual pretendia ter Federico como assistente de direção. De acordo com Kezich (1992, p. 114), “dessa vez, Fellini, distraído por outras coisas e pouco disposto a viajar, não faz parte da equipe”. Mais tarde, porém, Rossellini o convida a pensar numa outra história também protagonizada por Anna Magnani que possa compor um filme com dois episódios. Assim nasceu *O Milagre* e, por conseguinte, *O Amor*.

É o fim da primavera de 1948, o Festival de Veneza acontece em agosto e, portanto, Rossellini pede a Federico uma ideia simples e não muito dispendiosa que agrade a Anna. Depois de discutir a questão com Tullio Pinelli, Fellini sugere a ideia que retomará para o episódio de Nazzari em *Noites de Cabília*: uma prostituta de periferia tem a oportunidade de passar a noite com um famoso astro. Magnani, consciente do próprio carisma, não aprova a situação e é preciso procurar alguma outra coisa. Fellini e Pinelli inventam a história de uma pastora que é engravidada por um vagabundo, acreditando ter encontrado São José. Para evitar suas contestações, Federico diz a Anna que a ideia foi tirada de um conto russo (ele mais tarde será acusado, injustamente, de ter plagiado um conto de Ramón del Valle-Inclán, “Flor de Santidade”³³). Animado pela perspectiva de uma nova temporada em Maiori, onde será rodado o episódio, Rossellini aprova. Na última hora, resolve que Federico será o ator, interpretando, de barba e cabelos loiros, o papel do falso São José (KEZICH, 1992, pp. 114-115).

Federico aparece somente nos primeiros dez minutos do episódio (que tem cerca de 40 minutos) e o seu personagem não fala praticamente nada, sua presença corporal é que atua ao lado da pastora de cabras Nannina (Anna Magnani) numa paisagem quase inóspita,

³³ Publicada em 1904, “Flor de Santidade” é ambientada na Galícia, na Espanha, e narra a história da jovem pastora Adegá, que, certo dia, conhece um misterioso peregrino do Caminho de Santiago. Para ela, o aspecto religioso do peregrino coincide com a imagem de Jesus Cristo na iconografia tradicional. Ela o abriga e dorme com ele. Adegá engravida e é hostilizada pelos habitantes da comunidade onde vive, que acreditam que ela foi possuída pelo Diabo.

feita de pedras, precipício e mar. Acreditando estar diante de São José quando encontra um andarilho pela estrada, Nannina deixa-se seduzir e é embriagada com vinho por ele. Descobre depois que está grávida, e vê nisso um “milagre”. Os habitantes do local, todavia, creem que a pastora está louca.

O Amor foi apresentado ao público no Festival de Veneza, em 1948. Representa um sucesso pessoal para Anna Magnani, mas decepciona a crítica, ansiosa à espera do novo filme de Rossellini após o impacto internacional de *Roma, Cidade Aberta* e *Paisá*.

Ainda em 1948, Federico e Pinelli escrevem o roteiro de *La Contessa di Montecristo* (*A Condessa de Montecristo*), a ser dirigido por Rossellini e com Anna Magnani como protagonista. Trata-se da história de uma tocadora de realejo que herda a fortuna de um rico suicida. O projeto do filme, porém, não foi adiante, pois, conforme Kezich (idem, p. 116), “Roberto já sente o peso do relacionamento com a atriz romana e cultiva projetos confusos”. O fim da relação amorosa e profissional entre Rossellini e La Magnani coincide com a chegada de Ingrid Bergman à Itália.

Enquanto isso, Federico trabalha intensamente com outros diretores do círculo neorrealista, sobretudo Alberto Lattuada e Pietro Germi. Colabora também em projetos esparsos, como o do filme *La Fumeria d’Oppio* (1947, de Raffaello Matarazzo), em que escreve o roteiro com o diretor, com Tullio Pinelli e com Mario Monicelli. Trata-se da história de uma jovem (Mariella Lotti) que procura meios para provar a inocência do namorado (Armando Francioli), acusado de um crime que não cometeu. Federico ainda trabalhou, com Pinelli, no roteiro de *Petrolio in Italia*, que não foi filmado. Colabora também no roteiro do filme *La Città Dolente* (1949), de Mario Bonnard, com quem já trabalhara nas comédias com Aldo Fabrizi. A fita narra a história de Berto (Luigi Tosi), que tenta migrar com a família da antiga Iugoslávia para a Itália após a Segunda Guerra.

Em 1950, Federico voltou a colaborar com Rossellini, na adaptação para o cinema dos “11 Fioretti de San Francesco” e na “Vita di Frate Ginepro”, o que deu origem ao filme *Francisco, Arauto de Deus* (*Francesco, Giullare di Dio*). Ao mesmo tempo em que retomava a parceria com seu mestre neorrealista, Federico preparava-se para um novo

desafio no processo de amadurecimento da sua relação profissional com o cinema, a codireção de *Mulheres e Luzes* (*Luci del Varietà*, 1950), com Alberto Lattuada.

Ao que consta, não há relação direta entre o episódio dos frades franciscanos de *Paisá* e a fita sobre a vida de São Francisco. Filmado nos primeiros meses de 1950 em Sette Vene, na província do Lácio, *Francisco, Arauto de Deus* foi roteirizado com a ajuda de religiosos e historiadores, como o padre belga Felix A. Morlion, fundador do Cineforum. Os franciscanos foram interpretados por religiosos autênticos, como o frei Nazario Gerardi (São Francisco) e o padre Roberto Sorrentino (frei Nazareno).

Originalmente, *Francisco, Arauto de Deus* tinha 11 episódios, mas, na montagem final, permaneceram apenas dez. Segundo o roteirista Brunello Rondi (MENDES, 2006, p. 101), um dos episódios foi excluído por Rossellini da versão final por Rossellini antes da apresentação do filme no Festival de Veneza. Trata-se do confronto de São Francisco com uma multidão na defesa de uma prostituta (interpretada por Franca Marzi, que será Wanda em *Noites de Cabíria*).

Francisco, Arauto de Deus foi apresentado com *Stromboli* no Festival de Veneza. A esquerda vê com desconfiança a crescente familiaridade de Rossellini com temáticas religiosas. *Francisco, Arauto de Deus* e *Stromboli* representam a decisiva passagem rosselliniana do seu primeiro neorrealismo (o da trilogia da guerra) para uma reflexão mais existencialista sobre a condição humana, uma espécie de neorrealismo metafísico centrado nos filmes com Ingrid Bergman. Segundo o pesquisador italiano Virgilio Fantuzzi (1983, p. 17), tal período motivou em Rossellini “intensas repercussões interiores”³⁴.

As últimas parcerias de Rossellini com Federico se dão nos filmes *Europa 51* (1952) e *Dov'è la Libertà?* (1953, *Onde Está a Liberdade?*). O riminense já estreara como diretor e sua colaboração assume a condição de gesto cordial com Rossellini, discutindo ideias para o argumento de *Europa 51* ou dirigindo a filmagem de uma cena ou outra de *Onde Está a Liberdade?*.

³⁴ O próprio Rossellini (in FANTUZZI, 1983, p. 17) declarou o seguinte: “Passei por um momento muito dramático na minha vida quando perdi um filho que tinha nove anos. Logicamente, fiz perguntas a mim mesmo (...). Pareceu-me que, para enfrentar a morte, é necessária uma dose de heroísmo gigantismo. Então procurei, desesperadamente, consolações. Onde as encontramos? Na realidade nua e crua (...) da vida como um fenômeno biológico de uma precisão científica, ou em outro aspecto, todo metafísico”.

Segundo Virgilio Fantuzzi (1983, p. 20), a ideia embrionária de *Europa 51* surgiu no set de *Francisco, Arauto de Deus*, quando Aldo Fabrizi disse que São Francisco era um louco. A partir daí, Federico e Pinelli começam a trabalhar no argumento de um filme sobre um personagem no mundo contemporâneo que segue os rastros da abdicação e da generosidade franciscanas. Ambos, porém, abandonam posteriormente o projeto do filme.

A personagem de estilo franciscano pensada originalmente torna-se a protagonista de *Europa 51*, Irene Girard (Ingrid Bergman), uma mulher da alta sociedade romana abalada com o súbito suicídio do filho Michel (Sandro Franchina), de 12 anos. Em crise existencial após a morte trágico do menino, Irene decide abandonar a vida burguesa e dedicar-se a ajudar os pobres, tornando-se benfeitora da família de uma jovem viúva (Giulietta Masina) e ajudando um jovem acusado de latrocínio. Assim, ela “descobre misérias neorrealistas e grandezas dostoevskianas” (KEZICH, 1992, p. 118). Acusada pela polícia de proteger um criminoso, Irene é considerada louca pela família e internada num manicômio.

Segundo André Bazin (1991, p. 318), “a Europa 51 é o mundo dos partidos e das brigadas sociais sob todas as formas” e que, sob tal ponto de vista, “o roteiro de Rossellini não está livre de ingenuidades, e até mesmo de incoerências, e, em todo caso, de pretensão”.

No caso de *Onde Está a Liberdade?*, Federico foi convidado a assumir a direção (não creditada) da cena no tribunal em que o personagem Salvatore (Totò), após ter cumprido pena de 22 anos, solicita à Justiça retornar à prisão, pois está desencantado com a mesquinhez e a perfídia das pessoas que vivem em sociedade. Ao que consta, Rossellini abandonou a realização do filme quando ainda faltavam algumas cenas, e a fita foi finalizada por Mario Monicelli (não creditado).

Ao longo dos anos, a relação de amizade entre Rossellini e Federico se rarefaz, com críticas do mestre a alguns filmes do discípulo, sobretudo *A Doce Vida*. Segundo Kezich (1992, p. 120), durante a realização da obra-prima felliniana, Rossellini e setores mais conservadores da sociedade italiana desaprovam o filme, “reiterando que Fellini perdeu o rumo”. “Quando os diretores se encontram, sentem-se pouco à vontade: ‘Ele me

olhou’, comenta Federico, ‘como Sócrates teria olhado para Críton se o discípulo enlouquecesse repentinamente’ (KEZICH, 1992, p. 120)³⁵.

Não creio que [Rossellini] tenha me influenciado de maneira profunda (...). A ele reconheço, em meu interior, uma paternidade com a de Adão: uma espécie de progenitor do qual todos somos descendentes. Listar com exatidão o que herdei dele não é fácil. Rossellini auxiliou na passagem de um período nebuloso, abúlico, circular, para o estágio do cinema. Foi um encontro importante, foram importantes os filmes que fiz com ele, mas como coisas do destino, sem que de minha parte houvesse vontade ou lucidez. Eu estava disponível para qualquer empreendimento, e ele estava ali. Se depois tive dúvidas, problemas para aceitar a direção do primeiro filme, foi àquelas lembranças que me agarrei para criar coragem (FELLINI, 2004a, pp. 77-78).

Federico manteve o reconhecimento primevo das lições neorrealistas rossellinianas, principalmente as que contribuía decisivamente para a sua descoberta do mundo por meio do olhar humanista e existencial do neorrealismo. Questionado, quando já era um diretor de fama internacional, se se considerava um diretor neorrealista, Federico (*in* APRÀ, 1995, p. 113) responde que sim, na condição de o neorrealismo ser entendido como “uma posição sincera em relação aos temas propostos ou aos personagens dos quais se pretende narrar a história”.

³⁵ “Nos anos seguintes, ficará cada vez mais evidente que os caminhos dos dois antigos parceiros se separam. O discurso de Rossellini sobre o ocaso do cinema irrita Federico, suas teorizações a respeito da TV, enquanto instrumento didático, o entediam, seus panoramas históricos não podem interessá-lo, e, para Rossellini, revestido de seriedade e responsabilidade no contexto de um modo de vida julgado muito pouco sério e responsável, segundo os critérios burgueses, os filmes de Federico não passam de fúteis fantasias. Permanece, contudo, entre os dois a capacidade de confraternizar a cada encontro, quase sempre casual, com a afinidade exclusiva de quem sabe redescobrir instantaneamente a linguagem do afeto e da brincadeira” (KEZICH, *idem*, p. 120).

Fellini-Lattuada

Após a intensa viagem de *Paisá* e a consequente afirmação profissional de Federico como roteirista, deu-se outro encontro essencial no aprendizado cinematográfico do jovem riminense. Em 1946, ele começou a trabalhar com o diretor e fotógrafo milanês Alberto Lattuada, que o conduzirá à direção cinematográfica com *Mulheres e Luzes*.

Arquiteto formado pelo Instituto Politécnico de Milão, Alberto Lattuada foi um dos fundadores, com os irmãos Gianni e Luigi Comencini e com Mario Ferrari, do núcleo originário da Cinemateca Italiana³⁶. Ele iniciou sua carreira como diretor em 1942, com *Giacomo l'Idealista* (*Giacomo, o Idealista*), alcançando a notoriedade com *Il Bandito* (*O Bandito*, 1946), com Amedeo Nazzari e Anna Magnani no elenco.

Coube a Aldo Fabrizi construir o primeiro elo que ligaria Federico e Lattuada. O ator sugeriu/impôs o riminense como corroteirista na adaptação para o cinema do texto de ficção “Giovanni Episcopo” (1891), de Gabriele D’Annunzio.

A ideia de fazer um filme extraído do pequeno romance “Giovanni Episcopo”, de Gabriele d’Annunzio, nasce na [produtora] Lux entre o produtor Carlo Ponti e Fabrizi, o qual, depois de ler o livro, adquire os direitos de adaptação. Nesse momento, Fabrizi é o astro mais carismático do cinema italiano, com uma notoriedade internacional decorrente do sucesso de *Roma, Cidade Aberta* e *Viver em Paz*, mas, para enfrentar Lattuada, o ator quer ao seu lado um aliado de peso. Anuncia então ao diretor que arranjará “um sujeito especial”, “com duas cabeças”, acrescenta (KEZICH, 1992, p. 87).

Também assinam o roteiro do filme *Il Delitto di Giovanni Episcopo* (*O Delito de Giovanni Episcopo*, 1947) Fabrizi, Lattuada, Piero Tellini e Suso Cecchi D’Amico. No *set*

³⁶ “Segundo a definição de [Mario] Soldati, que o teve como assistente em *Pequeno Mundo Antigo* (*Piccolo Mondo Antico*), Alberto é ‘um ardoroso pedante’, mas é, sobretudo, um jovem (nasceu em 1914) que rapidamente aprendeu a dominar todos os segredos do cinema, inclusive a arte de comandar o *set*” (KEZICH, 1992, p. 88).

do filme, Federico conhece o músico Nino Rota, que se tornaria um dos seus mais assíduos colaboradores ao longo de décadas.

Numa ambientação quase expressionista, Lattuada e Fabrizi conseguem, segundo Ennio Bispuri (2003, p. 260), reconstruir “os ambientes e as psicologias da Roma umbertina”. Lançado em 1947, *O Delito de Giovanni Episcopo* narra a vida simples do modesto escriturário Giovanni Episcopo (Aldo Fabrizi, novamente num papel dramático após *Roma, Cidade Aberta*), enganado pelo sórdido “amigo” Giulio Wanzer (Roldano Lupi), que lhe engana deliberadamente por interesse financeiro. Quando Wanzer tenta fugir com a mulher de Episcopo, este o mata com fúria³⁷. De acordo com Kezich, coube a Federico a caracterização de Episcopo como um homem simples e tímido fascinado por uma mulher exuberante, que representa para ele o eterno feminino.

Entre 1947 e 1948, Lattuada e Federico trabalham juntos em outros dois filmes: *Senza Pietà* (*Sem Piedade*, 1948) e *Il Mulino del Po* (*O Moinho do Pó*, 1948). No caso do primeiro filme, decorrente do argumento “Good-bye, Othello”, de Ettore Maria Margadonna, o roteiro foi escrito por Federico em parceria com Tullio Pinelli. *Sem Piedade*, ambientado no pós-Guerra, recria o caos econômico e social que alimentava a prostituição, o contrabando e a violência, recordando, assim, os tempos de *Paisá*.

Com o consentimento de Clemente Fracassi, produtor executivo de Ponti, sempre sob a égide da Lux, os dois roteiristas [Federico e Pinelli] resolvem visitar os cenários do drama. Definida pelos jornais como uma “audaciosa exploração no mundo do crime que domina a zona entre o porto de Livorno e Tombolo”, a expedição expõe os escritores a perigos e desconfortos. Todavia, não ficou claramente comprovado se os dois percorreram o bosque maldito “disfarçados de veteranos de guerra”, segundo a imprensa da época (KEZICH, idem, p. 125).

Com trilha sonora de Nino Rota, a fita narra a história de Angela (Carla Del Poggio, mulher de Lattuada), uma jovem que, imediatamente após a liberação italiana, procura pelo irmão desaparecido numa Livorno caótica e violenta. Angela conhece o

³⁷ “Ao se referirem à interpretação de Fabrizi, severamente contida, os críticos mencionarão exatamente Emil Jannings, o professor Unrath, amante de Lola Lola, Marlene Dietrich [em *O Anjo Azul*, de Josef von Sternberg], e outros grandes atores europeus, como Raimu ou Michel Simon, em *La Chienne*, de Renoir” (KEZICH, idem, p. 89).

soldado negro norte-americano Jerry (John Kitzmiller), que se apaixona por ela. Ao descobrir que seu irmão está morto, a jovem deixa-se prostituir, sob a violenta influência do gângster Pier Luigi (Pierre Claudé), e conhece Marcella (Giulietta Masina), uma prostituta baixinha e engraçada. Ao final, enquanto Marcella consegue realizar o sonho de partir para a América, Angela morre ao lado de Jerry.

A atuação de Giulietta Masina é bastante elogiada durante a apresentação do filme no Festival de Veneza, e ela vence o Nastro d'Argento de melhor atriz não protagonista. Federico, além de roteirista (creditado na película), foi assistente de direção de Lattuada em *Sem Piedade*, experiência que, segundo Kezich (idem, p. 132), foi quase tão importante quanto a de *Paisá*.

Depois da aventureira viagem de reconhecimento com Pinelli, Federico acompanha o produtor Fracassi a Livorno. Quando o filme começa, no final do verão de 1947, o assistente de direção se encarrega de preparar as cenas a serem rodadas nos dias seguintes. Ele passa assim, ao lado de Fracassi, 36 dias e outras tantas noites praticamente insones, atarefado em escolher os locais, mobilizar os extras, excogitar soluções de emergência. É extramente hábil em descobrir prostitutas, que o acham irresistivelmente simpático, e em fazer amizade com os oficiais aliados com os quais se comunica num inglês péssimo. Dia após dia, Federico se transforma num verdadeiro bicho de cinema, capaz de geniais maquiavelismos. (...) No *set* de *Sem Piedade*, a atmosfera está sempre carregada e Fellini, um assistente de direção especial, aprende a enfrentar os imprevistos de qualquer trabalho cinematográfico futuro. (...) Aliás, repetirá frequentemente que, para ele, Lattuada, “com o apito e o megafone”, simbolizou imediatamente e para sempre a autoridade do diretor, muito mais que Rossellini, que parece de passagem no *set* (KEZICH, idem, p. 132).

Em relação a *O Moinho do Pó*, Federico e Pinelli, entre outros, escreveram o roteiro com base no romance homônimo de Riccardo Bacchelli sobre a luta de classes no ambiente rural italiano do final do século XIX, no Vale do rio Pó. Parte da crítica percebe no filme a tentativa de construir “o retrato de uma época e de uma sociedade” ao ilustrar o fenômeno “das primeiras reivindicações do proletariado agrícola, que começava a assumir uma consciência de classe”, conforme publicado no periódico “Bianco e Nero” em setembro de 1949 (CHITI e POPPI, 1991, p. 342).

Fellini e Pinelli recebem os três enormes volumes do “roman fleuve”: Federico lê o primeiro, Pinelli, o segundo, mas ninguém lê o terceiro. Logo, com o consenso de Lattuada, os dois escritores decidem limitar o argumento a uma parte do segundo volume, a infeliz história de amor da moleira Berta Scacerni (Carla Del Poggio) e do camponês Orbino Verginesi (Jacques Sernas), fadado a uma morte trágica. O ambiente é a foz do rio Pó (...), perpassado pelos anseios das novas ideologias: os comícios com o retrato de Amilcare Cipriani e a bandeira dos Livres Pensadores, que se exaltam com os versos do “Inno a Santana”, de Carducci. Em conversações intermináveis com Bacchelli (...), Fellini e Pinelli têm a oportunidade de recompor na fonte ambientes, personagens e atmosferas do romance (KEZICH, idem, pp. 125-126).

Em 1950, eis que surge a ocasião favorável a Federico de afrontar sua primeira experiência de codireção, ao lado de Lattuada em *Mulheres e Luzes*. A ideia originária da longa-metragem girava em torno de concursos de beleza, e deveria, a princípio, chamar-se “Miss Italia” (título, aliás, do filme de Duilio Coletti lançado em 1949). O projeto, porém, foi modificado, e Federico escreveu um argumento sobre o teatro de variedades. Graças principalmente a Aldo Fabrizi, o riminense conhecia em detalhes os bastidores do “varietà”. Por isso, ele se associou a Lattuada na produção do filme, cujos principais papéis femininos são interpretados por Giulietta Masina e Carla Del Poggio (respectivamente, suas esposas). O roteiro final de *Mulheres e Luzes* foi assinado por Federico, Lattuada e Pinelli, com a colaboração (não creditada na película) de Ennio Flaiano.

Os que participaram do filme, rodado no verão de 1951 em Roma, nos estúdios da Scalera e, para as cenas externas, em Capranica, conservam a lembrança de uma atmosfera feliz e serena: todo mundo amigo, nenhuma desavença, muita alegria e confiança no sucesso. Não há dúvida de que Lattuada é o diretor no sentido oficial, aquele que segura as rédeas do filme. Mas Fellini está sempre no *set* e é evidente que as temáticas, os personagens, os ambientes e a maneira de tratá-los pertencem a uma veia reconhecível desde os tempos da seção “Il riflettore è acceso”, do “Marc’Aurelio” (KEZICH, idem, p. 148).

De acordo com Mario Verdone (1994, pp. 28-29), coube a Federico, principal autor do roteiro, a caracterização das personagens, com deformações patéticas ou até mesmo grotescas, entre o drama e a comédia, enquanto que competiu a Lattuada, pela sua experiência como diretor, a resolução de questões organizativas e técnicas. O próprio Federico diz que teve um vínculo de pertencimento em relação a *Mulheres e Luzes* e

reconhece que a realização do filme foi conduzida principalmente pela “segurança profissional da experiência” de Lattuada.

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

Mulheres e Luzes sinaliza o começo da carreira de Federico como diretor e, ao mesmo tempo, o começo da ruptura profissional com Aldo Fabrizi. O ator, que se considerava o mentor do riminense no teatro de variedades, lamenta não ter sido convidado a participar do filme, e, conforme Kezich (idem, p. 90), “vinga-se aceitando o papel de protagonista que Carlo Ponti lhe oferece no filme concorrente, *Vita da Cani (Filha do Desejo*, de Mario Monicelli)”³⁸. É curioso notar que há uma explícita semelhança entre *Mulheres e Luzes* e *Filha do Desejo*: em ambos, o líder de uma companhia de atores (Peppino De Filippo no primeiro filme, e Aldo Fabrizi no segundo) apaixona-se por uma bela e jovem aspirante a atriz do teatro de variedades (Carla Del Poggio, no primeiro, e Gina Lollobrigida no segundo).

Federico e Fabrizi ainda trabalham juntos em dois projetos: em 1951, no filme *Cameriera Bella Presenza Offresi...*, de Giorgio Pastina, e em 1952, em *Cinque Poveri in Automobile*, de Mario Mattoli. No caso do primeiro, trata-se de uma obra com elenco estelar (além de Fabrizi, composto por Vittorio De Sica, os irmãos Peppino e Eduardo De Filippo, Giulietta Masina, Isa Miranda e Alberto Sordi), roteirizado por Federico, Tullio Pinelli, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Aldo De Benedetti, Ruggero Maccari e Nicola Manzari. O filme narra as vicissitudes de uma camareira (Elsa Merlini), que espera se casar o quanto antes com o noivo (Gino Cervi) e que muda frequentemente a casa em que

³⁸ “Em Fabrizi permanece a amargura do que considera uma amizade traída, síndrome muito comum nos velhos companheiros de Fellini, e a sensação de ter dado muito mais do que recebeu. (...) Em 1968, durante a preparação de *Satyricon*, Federico deixa incautamente transpirar que imagina Fabrizi no papel de Trimalquio, mas finalmente escolhe Mario Romagnoli (...). Para Fabrizi, essa decisão constitui uma ofensa extrema e imperdoável, e a amizade entre os dois morre definitivamente” (KEZICH, idem, p. 91).

trabalha, tendo como patrão ora um marido traído, ora um ator excêntrico, entre outros tipos.

Em relação a *Cinque Poveri in Automobile*, Federico colaborou como roteirista (não creditado na película) em parceria com Zavattini, Fabrizi, Steno, Ruggero Maccari, Mario Monicelli, Aldo De Benedetti, Mario Amendola e Titina De Filippo. A fita recupera um argumento originalmente escrito por Zavattini em 1934, sobre cinco pessoas pobres que ganham um carro num sorteio. Como não têm condições de manter o veículo, decidem vendê-lo, mas, antes disso, cada um tentará resolver alguns problemas pessoais. Ao que consta, Federico colaborou no roteiro sobretudo na criação do personagem interpretado por Fabrizi. O sodalício entre o jovem riminense e o popular ator cômico durou quase uma década e terminou tal como iniciou: com Federico concentrando-se, com bom humor, sobre o personagem interpretado por Fabrizi.

Fellini-Germi

A formação cinematográfica de Federico Fellini deu-se a partir de uma série de circunstâncias que o levaram a colaborar com vários diretores italianos, principalmente com três cineastas do círculo neorrealista: Roberto Rossellini, Alberto Lattuada e Pietro Germi. Segundo Kezich (1992, p. 136), “a colaboração com Germi é importante porque, em cinco anos, dá origem a quatro filmes de grande destaque na última fase do neorrealismo, e se desenvolverá sob o signo do produtor [Luigi Rovere] que levará Fellini à estreia como diretor”.

Federico começou a trabalhar com o diretor genovês Pietro Germi em 1948, no roteiro do filme *In Nome della Legge (Em Nome da Lei)*. Escrito em parceria com o cineasta, Pinelli, Mario Monicelli, Giuseppe Mangione e Aldo Bizarri, é uma adaptação do romance “Piccola Pretura”, de Giuseppe Lo Schiavo, que narra a experiência do autor como magistrado em Barrafranca, na Sicília. O filme, que inicialmente seria dirigido por Luigi Zampa, foi confiado a Germi³⁹, que dirigira, em 1947, *Gioventù Perduta (Juventude Perdida)*.

Em Nome da Lei foi filmado nos arredores da localidade siciliana de Sciacca, que Federico conhecera em 1942, quando retornara da Líbia após o malfadado projeto do filme *I Cavalieri del Deserto*, sugerindo o vilarejo a Germi como locação. A fita narra os desafios enfrentados pelo jovem juiz Guido Schiavi (Massimo Girotti) no enfrentamento do crime organizado numa pequena cidade siciliana. Mesmo diante dos riscos violentos de tal enfrentamento, o juiz decide permanecer na cidadezinha dominada por mafiosos e impor-se como representante da lei.

³⁹ “Esse genovês pouco sociável, seis anos mais velho que Fellini [nascido em 1914 e da mesma idade de Lattuada], frequentou o Instituto Náutico e [também] a Escola de Arte Dramática do Centro Sperimentale di Cinematografia. Mais tarde, foi assistente de Blasetti e é considerado um pequeno mestre, temido por seus silêncios às vezes interrompidos por cóleras repentinas” (KEZICH, idem, p. 138).

O sucesso de *Em Nome da Lei* permitiu a Federico e Pinelli começarem a escrever um novo roteiro para Germi, sobre as aventuras de um casal burguês. O projeto, todavia, não prosseguiu. Federico e Pinelli escreveram, também em 1948, outro malfadado roteiro, dessa vez para o diretor Duilio Coletti. Trata-se de *Il Re di Poggioreale* (*O Rei de Poggioreale*), sobre um homem dedicado a ajudar os miseráveis de Nápoles durante a Segunda Guerra com a ajuda de soldados aliados.

Em 1950, Federico e Germi voltaram a trabalhar conjuntamente na adaptação do romance “Cuori negli Abissi”, de Nino De Maria, sobre a fuga/imigração de trabalhadores sicilianos desempregados para a França. Originalmente, o roteiro intitulava-se “Terroni”, expressão pejorativa com que parte dos italianos do norte denominam italianos do sul. Ao final, porém, o filme foi nominado *Il Cammino della Speranza* (*O Caminho da Esperança*). A fita é uma crítica às disparidades econômicas na Itália do pós-Guerra, que obrigavam trabalhadores a deslocarem-se para as cidades industriais do norte da península ou para o exterior.

Durante a viagem através da península Itálica, o grupo de trabalhadores sicilianos se deparam com o engano, o preconceito e o desencanto. Alguns retornam ao local de origem, outros decidem tentar uma perigosa travessia pelos Alpes na fronteira franco-italiana, que conseguem levar a cabo graças à cumplicidade de guardas fronteiriços, compadecidos da sorte dos trabalhadores e de suas famílias.

Prestes a codirigir *Mulheres e Luzes*, Federico Fellini já era um respeitado roteirista de cinema, e seu nome figura ao lado dos mais importantes roteiristas italianos dos anos 1940 (Cesare Zavattini, Sergio Amidei, Piero Tellini e Tullio Pinelli). “Acho que faço filmes porque não sei fazer outra coisa, e me parece que tudo tenha acontecido rápido e de uma maneira muito espontânea, muito natural, o que favorece essa inevitabilidade”, argumenta Federico (2004a, p. 79).

Mesmo tendo estreado como codiretor, o riminense manteve seu trabalho como roteirista para outros diretores. Em 1951, participou de pelo menos seis projetos cinematográficos: *Europa 51*, de Roberto Rossellini; *Cameriera Bella Presenza Offresi...*, de Giorgio Pastina; *La Città si Difende* e *Il Brigante di Tacca di Lupo*, ambos de Pietro

Germi; *Persiane Chiuse*, de Luigi Comencini; e *Lo Sceicco Bianco* (*Abismo de um Sonho*), sua estreia como diretor solo.

La Città si Difende (*A Cidade se Defende*) e *Il Brigante di Tacca di Lupo* (*O Bandoleiro da Cova do Lobo*) são os dois últimos filmes de Germi nos quais Federico colaborou. No caso do primeiro, roteirizado pelo riminense e por Pinelli, trata-se da história de quatro homens – um pintor (Paul Müller), um operário desempregado (Fausto Tozzi), um ex-jogador de futebol (Renato Baldini) e um jovem (Enzo Maggio Jr.) – decididos a roubar a bilheteria do estádio Flaminio, em Roma, durante uma partida de futebol num domingo. Eles cumprem o delito, mas, um a um, são descobertos pela polícia: o ex-jogador foi denunciado pela amante (Gina Lollobrigida); o operário foi preso enquanto tentava fugir com a mulher e a filha; o pintor morre numa tentativa de fuga; e o jovem tenta o suicídio, mas é impedido pela mãe e detido pela polícia. *A Cidade se Defende* venceu o Leão de Ouro no Festival de Veneza.

Quanto a *O Bandoleiro da Cova do Lobo*, é uma adaptação feita por Federico, Pinelli, Germi e Fausto Tozzi da novela homônima de Riccardo Baccheli (cujo romance *O Moinho do Pó* fora adaptado por Federico e Pinelli na realização do filme homônimo dirigido por Lattuada). Ambientado no sul da Itália em 1863, a fita narra o enfrentamento encabeçado pelo capitão Giordani (Amedeo Nazzari) na luta contra grupos armados que, aliados às aristocracias locais, não reconhecem a unificação italiana.

Sobre o filme *Persiane Chiuse*, Federico e Pinelli começaram a trabalhar no roteiro ao visitarem casas de tolerância em Gênova e Turim, uma vez que o filme trata da prostituição como ambiência na qual circula a protagonista, Sandra (Eleonora Rossi Drago), e a engraçada prostituta Pippo (Giulietta Masina). O roteiro foi finalizado por Massimo Mida, Gianni Puccini (que, a princípio, assumiu também a tarefa de dirigir o filme), Franco Solinas e Sergio Sollima. Após conflito com o produtor Luigi Rovere, Puccini deixou a direção do filme. O produtor então convocou Federico a conduzir a realização do filme. “(...) Rovere conversa com o amigo roteirista e o convida a assumir a direção: Federico, como contraproposta, apresenta o nome de Luigi Comencini (...) e, enquanto isso, (...) aceita dirigir a cena em que a polícia encontra um cadáver no [rio] Pó” (KEZICH, 1992, p. 142).

Persiane Chiuse era um filme que devia ter sido dirigido por Gianni Puccini, em Turim, mas ele fora acometido por uma angústia incontrolável, e Rovere me mandou à cidade para animá-lo (...). Rodei algumas cenas nas margens do Pó em meio a pessoas que paravam curiosas, mas não queria dizer muito, não me sentia responsável, era apenas um hóspede de passagem. E, de fato, quando Comencini chegou, voltei logo a Roma. Mas Rovere insistia: “Faz você... vai! Tem vergonha?” (FELLINI, 2004a, p. 81).

Entusiasmado com o trabalho de Federico, Rovere o convida a dirigir *Lo Sceicco Bianco* (*Abismo de um Sonho*, 1952). O jovem riminense aceita conduzir a empreitada e se debruça, com Tullio Pinelli e Ennio Flaiano, no roteiro das aventuras de um jovem casal em lua de mel em Roma. “Assim, um dia, quase sem perceber, me vi no estúdio para os primeiros testes”, relata Federico.

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

A lembrança felliniana de Rossellini evoca não apenas um modo de fazer cinema, mas uma ambiência cultural diretamente ligada ao neorrealismo, feita de luz sobre a realidade factual, os pequenos dramas da vida cotidiana, os anseios e temores do ser humano comum e as raízes de um país em metamorfose depois da catástrofe da guerra. Nisso há um exemplo notório da maneira rosselliniana de ver o mundo.

A influência do neorrealismo sobre a formação de Federico Fellini enquadra-se numa conjuntura mais ampla, que incorpora o percurso de aprendizagem cinematográfica com diversos diretores e a consequente construção de variados olhares neorrealistas⁴⁰. Fantasma que atravessa todo o cinema italiano do pós-Guerra, o neorrealismo é a pedra

⁴⁰ “Olhares Neorrealistas” foi, aliás, o nome da mostra retrospectiva sobre o neorrealismo realizada em São Paulo e Brasília, em janeiro e fevereiro de 2007, no Centro Cultural Banco do Brasil.

fundamental a partir da qual surgiu um cinema engajado do ponto de vista social e moral, mas também espiritual e metafórico. É na convergência desses diferentes e conectados pontos de vista que Federico Fellini torna-se, no decorrer da década de 1950, o diretor que reinventa o olhar neorrealista ao ultrapassá-lo, dando-lhe a feição do olho do espírito, com imagens óticas e sonoras puras que aprofundam o cinema em cristais de tempo.

Capítulo 3

OS ANOS DE EXPERIÊNCIA NEORREALISTA DE FEDERICO FELLINI

Sobre *Mulheres e Luzes*

(*Luci del Varietà*, 1950, preto e branco, 93 min.)

I

A estreia de Federico Fellini na direção cinematográfica se deu, sobretudo, graças à rede de relações, profissionais e pessoais, que ele estabeleceu com diretores e produtores do círculo neorrealista. Antes mesmo de imaginar-se atrás das câmeras dando ordens e orientações à equipe de produção de um filme, e não somente como argumentista e roteirista, Fellini já experimentara a sensação de ver-se como aprendiz de um mister que lhe assustava pelo empenho criativo, artístico, técnico e espiritual. Fora assistente de direção em alguns filmes, entre eles *Paisá*, em 1946, em que chegou a assumir a condução da filmagem de alguns planos em Florença no lugar de Rossellini.

Foi somente em 1950, no entanto, que o desafio de conduzir a realização de um longa-metragem se impôs a Fellini de modo mais efetivo. Coube ao cineasta Alberto Lattuada, com quem Fellini trabalhara como roteirista e assistente de direção, o convite para codirigir uma comédia dramática sobre “il varietà” (o teatro de variedades). Assim surgiu o “meio filme felliniano”: *Mulheres e Luzes*.

A película começa com letreiros luminosos a apresentar o elenco principal, composto por Peppino De Filippo e Carla Del Poggio. Surge então o título do filme (*Luci del Varietà*), como a anunciar um espetáculo de luzes digno do teatro de variedades, entretenimento popularíssimo na Itália dos anos 1940. O nome de Fellini figura, também luminoso, como autor do argumento e corroteirista. A fita narra a história de uma trupe mambembe apaixonada pelo palco, mas imersa em contratempos financeiros que a obrigam

a percorrer a província italiana na esperança de, pelo menos, garantir a subsistência e a união do grupo de artistas.

II

Numa cidadezinha italiana, a trupe de Checco Dalmonte (Peppino De Filippo) se apresenta num pequeno teatro. Na plateia, a jovem Liliana Antonelli (Carla Del Poggio) sonha em ser “soubrette” (estrela). Ela assiste ao espetáculo, que é pobre de recursos e rico de paixão, com um encantamento maior do que o dos demais espectadores (homens entediados, mulheres sérias e crianças distraídas). Deseja fugir da vida provinciana, e vê na companhia teatral de Checco a grande oportunidade de deixar para trás a cidadezinha qualquer e ganhar o mundo. Para isso, Liliana sabe que sua beleza, construída, sobretudo, em torno de uma sensualidade *naïfy*, é o meio que lhe garantirá mais rapidamente a possibilidade de se integrar ao grupo de artistas.

No palco, mulheres em trajes sumários dançam, o mágico come estilhaços de uma lâmpada elétrica, a trupe canta. O público aplaude sem grande entusiasmo. Checco, conduzido pela própria vaidade de artista que dedicou a vida ao espetáculo, agradece repetidamente aos espectadores, mesmo com a cortina tendo encerrado a apresentação. Nos bastidores, problemas financeiros revelam as limitações da companhia.

Após o show, Liliana procura Checco, quer cumprimentá-lo pelo espetáculo e expressar o seu entusiasmo com o teatro de variedades. O *cappocomico* se envaidece com os elogios da jovem e revela-se subitamente interessado nela devido aos atraentes atributos físicos da jovem. Ela se vai, porém.

No dia seguinte, na estação ferroviária, a trupe espera o trem que a conduzirá numa turnê improvisada. Liliana chega pronta para também partir. Tenta convencer Checco sobre seu talento artístico com fotos, um diploma de dança (venceu um concurso em que dançou por mais de 70 horas praticamente seguidas), e também exibindo as pernas, seduzindo-o. Ele então tenta tocá-la, mas Liliana rejeita qualquer aproximação. “O teatro é uma coisa muito séria”, ela afirma.

No grupo, uma das estrelas é Melina Amour (Giulietta Masina), noiva de Checco. Ela cuida do diretor com dedicação maternal; já poupou quase 50 mil liras para, um dia, casarem-se e investirem num negócio mais seguro: uma *salumeria*.

Liliana parte no mesmo trem do grupo, senta-se próximo de Checco e Melina, aborda-o. Ele reservadamente tenta seduzi-la e, novamente, é rechaçado por ela. Ao chegarem ao destino, Liliana oferece ajuda ao grupo, que está sem vintém, conduzindo-o numa carroça ao próximo teatro de província. Assim, ela conquista a simpatia de todos, porém, quando informa que deseja trabalhar com eles, é rechaçada. A desconfiança do produtor local do espetáculo cria, todavia, a situação em que Liliana será incorporada à trupe.

Na apresentação das dançarinas havaianas, a jovem entra de improviso no palco e chama a atenção dos espectadores ao ver-se desnuda quando sua saia rasga-se acidentalmente. O público masculino fica eufórico. O produtor quer então que ela seja a estrela do show, interrompendo, em pleno palco, as apresentações dos demais artistas para que Liliana volte a dançar e entreter os homens na plateia. Checco percebe-se enamorado pela exuberância da jovem, e também acredita que ela está destinada a ser uma estrela do teatro de variedades. O sucesso de Liliana como dançarina sedutora é tamanho que o show se repete nos dias seguintes, com a plateia lotada.

Um advogado local, seduzido pela sensualidade de Liliana, convida-a para jantar. O grupo, faminto, acompanha o casal. Na *villa* do advogado, organizam um banquete, dançam, cantam. Profundamente enciumado, Checco percebe o interesse sexual do advogado por Liliana e tenta proteger a jovem do assédio. Melina intui a paixão do noivo pela aspirante a artista e se entristece. No final da noite, o grupo é expulso da *villa* após Checco surpreender o advogado a espreitar maliciosamente o sono de Liliana.

A companhia mambembe parte para Roma. Checco quer ser o empresário de Liliana, mesmo que, para isso, o grupo de artistas seja desfeito, inclusive o relacionamento do *cappocomico* com Melina. Na capital italiana, Liliana está deslumbrada e, ao mesmo tempo, tem atitudes frívolas. Acredita estar destinada a ser uma “soubrette”. Para agradá-la e mantê-la sob sua confiança, Checco investe todos os recursos de que dispõe para

introduzi-la no teatro de variedades romano. Liliana começa a desprezá-lo ao perceber que o *cappocomico* não tem o respaldo que imaginava junto aos grandes produtores. Ela tem arroubos de vaidade, almeja sucesso e fortuna.

Expulso da pensão onde morava por falta de pagamento, Checco vaga na madrugada pelas ruas de Roma. Encontra um trompetista negro norte-americano (John Kitzmiller, que atuará em *Sem Piedade*, filme de Lattuada que teve a colaboração de Fellini como roteirista) e uma violonista brasileira (Vanja Orico, que canta, em português, “meu limão, meu limoeiro, meu pé de jacarandá...”). Imbuído da experiência de décadas no teatro de variedades, ele os convence a formar uma nova companhia, que terá Liliana como estrela.

Enquanto isso, Melina e os outros artistas continuam a se apresentar em Roma. Num show, um espectador zomba de Melina quando ela interpreta personagens históricos: Napoleão, Verdi. Quando, porém, ela encarna Garibaldi, ele se emociona diante da representação do herói italiano, como a reconhecer o talento da atriz.

Depois do show, Checco a procura em busca de ajuda, quer que ela lhe empreste as liras arduamente economizadas. Sua atitude diante da ex-noiva é quase infantil e melodramática, diferente da pretensão vaidosa em relação aos outros integrantes da trupe. Melina, apaixonada por ele, dá-lhe todo o dinheiro guardado e desaparece, emocionalmente destroçada; prefere ajudar o artista a quem tanto ama do que virar-lhe as costas indiferente.

Atraída pelo dinheiro, Liliana volta a procurar Checco. Fundam uma nova companhia com os artistas que ele, outrora, encontrara nas ruas de Roma. A jovem, porém, seduzida por outro produtor, decide abandonar Checco e estreiar como dançarina numa grande companhia que a levará a Milão e Paris.

Triste e desconsolado, Checco reencontra em Melina e nos companheiros de trupe o reconhecimento e o respaldo para recomeçar, como no início do filme, a fazer apresentações pelo interior da Itália.

Numa estação ferroviária romana, Liliana, luxuosamente vestida e acompanhada pelo amante/produtor, toma o trem de primeira classe que a levará para estreiar em Milão.

No outro lado da plataforma, ela percebe, num trem de terceira classe apinhado de gente, a velha trupe de Checco. Saúda-o de longe, informando-lhe do seu sucesso. Ele a felicita, o trem dela parte. Checco, no entanto, parece manter a mesma atitude imatura quando uma bela jovem senta-se perto dele e de Melina. Enquanto sua noiva vai lhe buscar um café, ele pergunta à jovem se ela é atriz, pois é tão bela...

III

Há, em *Mulheres e Luzes*, o primeiro movimento de Fellini em relação à construção deliberada de uma *mise-en-scène* capaz de evocar a realidade como espetáculo. Tal movimento se repetirá como um ciclo que, a cada filme, Fellini aprofundará, dando-lhe a feição de imagens-tempo, mútuas e ambíguas, pois construídas segundo o conceito deleuziano de “cristais de tempo”, isto é, decorrentes da coalescência de uma imagem atual (o presente) e de uma imagem virtual (o passado).

A imagem do presente tem uma correspondente especular do passado. Assim é que, desde seus primeiros filmes, de perambulação e de fuga, Fellini remete à atualidade redundante do presente a virtualidade especular do passado.

No caso de *Mulheres e Luzes*, o presente se manifesta na perambulação da companhia de Checco Dalmonte, respeitado pelo grupo devido à sua imagem virtual do passado (a da uma experiência no teatro de variedades), que ainda o legitima no presente. Há, todavia, uma fragilidade cortante que desestabiliza os anos de experiência do *cappocomico*, impedindo-o de seguir com a aspirante Liliana rumo ao sucesso.

Vale recordar que a dupla direção do filme não impede a percepção da presença criativa de Fellini no desenho cênico das personagens e da sua caracterização, com traços de comicidade burlesca e deformações patéticas ou até mesmo grotescas, entre o drama e a comédia. A Lattuada coube o papel de líder organizador da empreitada, com a “segurança profissional” da sua experiência como diretor. Deduz-se, portanto, que *Mulheres e Luzes* foi realizado com a criatividade poética de Fellini e a experiência técnica de Lattuada.

A realidade que o filme apresenta parece trazer consigo o subjetivismo cúmplice de Fellini com a banalidade da vida provinciana, mostrada, por exemplo, na precariedade da companhia mambembe de Checco ao se apresentar num pequeno teatro numa cidadezinha qualquer, um lugar indefinido. O show acontece num palco também precário e diante do tédio da plateia com velhas e repetidas piadas do passado, que mal bastam para alavancar uma renda mínima que garanta a subsistência do grupo.

Os artistas mambembes vivem sob a liderança autoritária de Checco, que se impõe como líder devido à sua longa experiência no teatro de variedades e aos contatos que mantém com pequenos produtores e donos de teatros no interior de uma Itália arcaica, quase rural. O grupo é o retrato de uma “humanidade marginalizada, mas nunca triste”, como observa o crítico italiano Ennio Bispuri (2003, p. 73), pois os artistas, sob a batuta de Checco, “estão convencidos de que antes ou depois chegará o momento do sucesso e do triunfo”. Quando surge Liliana, jovem, bonita e ambiciosa, Checco percebe subitamente tratar-se da estrela que faltava para torná-lo produtor de uma grande companhia de teatro.

Há, porém, Melina, atriz talentosa, mas sem os atrativos físicos que o teatro de variedades exige das suas estrelas femininas a fim de torná-las símbolos de adoração erotizada. A admiração e a paixão por Checco induzem Melina a segui-lo, na esperança de um dia se casarem e deixarem para trás a vida como artistas mambembes, estabelecendo-se numa cidade qualquer e montando um pequeno negócio. Checco, no entanto, sonha com a fama, tal como uma recompensa pela vida dedicada ao teatro. Por isso, o *cappocomico* investirá em Liliana, pois não só está apaixonado por ela, como acredita que a jovem o levará ao estrelado.

A ação do filme se limita a situações que se repetem a cada cidade: os números no palco, as viagens de trem, a falta de dinheiro, a fome. Nisso, *Mulheres e Luzes* é um filme de perambulação, em o que a ação, ou a situação sensório-motora, é a contínua ida e vinda, com situações dispersivas e personagens múltiplos por meio dos quais a história é narrada como realidade interior.

Fellini oferece entradas psíquicas que permitem afrouxar os vínculos sensório-motores e fazer emergir imagens óticas e sonoras puras baseadas na ambiguidade do real.

Desse modo se manifesta um olhar neorrealista em *Mulheres e Luzes*, que decorre da forma-perambulação de personagens visionários porque sonhadores e mergulhados na subjetividade dos próprios sentimentos. Quando, por exemplo, na cena em que o grupo deixa a *villa* do advogado que está interessado em Liliana, os artistas, sonolentos, perambulam pela estrada, Checco segue ao lado da jovem enquanto o dia amanhece, toma-lhe o braço como se quisesse protegê-la, o velho pai de Melina cai pela estrada, ela pede ajuda a Checco, que a ignora, eclipsado pelo fascínio por Liliana.

Há também a visão antropológica paradoxal da Itália provinciana (representada pelos anseios e sonhos de Checco e sua trupe) versus a Itália glomourosa (simbolizada pela ambição e realização do desejo de Liliana). Trata-se de um realismo paradoxal, pois sua configuração não é totalmente objetiva nem completamente subjetiva, mas as duas circunstâncias ao mesmo tempo, uma vez que, como observa Bispuri (2003, p. 74), “os personagens se movem e agem em um modo apenas aparentemente realista”. Seus desejos e ilusões se retroalimentam. A miséria em que vivem é fruto do subdesenvolvimento social e econômico da Itália no período, ainda refém das mazelas do pós-Guerra, mas também da escolha por uma vida mambembe em nome da arte. Por isso, Melina quer casar-se com Checco e deixar para trás o teatro de variedades e sua errância precária. Ela não acredita na ilusão do estrelato, sua vaidade é tão comedida que quase não existe.

Segundo Gilles Deleuze (2007, pp. 15-16), desde os primeiros filmes de 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”. A ambiguidade entre real e imaginário costura a teia de relações entre os personagens de *Mulheres e Luzes*.

O real é a própria errância do grupo de artistas, com a falta (de público, de risos, de dinheiro, de comida, de casa) que lhe constitui a espessura cotidiana. O imaginário é a ambição tanto de Checco quanto de Liliana pelo sucesso. Ambos acreditam na força da arte que se manifesta no palco como uma espécie de passaporte para o estrelato e a fortuna. Para que isso aconteça, Checco e Liliana são capazes de grandes esforços, cada um a seu modo.

A natureza desses dois personagens ambigualmente se parece e se diferencia no caminho que tentam construir para alcançar os grandes palcos romanos e, quiçá, europeus.

Bispuri argumenta que Liliana é uma personagem de fábula, quase sem contornos reais, pois não se sabe exatamente quem é ela, de onde veio. “Simplesmente aparece do nada, como uma criatura somente imaginada” (BISPURI, 2003, p. 79). O crítico italiano considera Checco também um personagem imaginário, porque idealista, “um Dom Quixote que vive no mesmo tormento que lhe impede de agir em uma realidade que não sabe valorizá-lo e que é distante demais da sua imaginação” (BISPURI, idem, p. 77). Personagens fabulatórios, Liliana e Checco querem realizar os próprios sonhos: ela, de modo completamente narcisista e egoísta; ele, na imaturidade psíquica da incompreensão de que se considera alvo.

Liliana e Checco se parecem e se espelham, antevendo um no outro a oportunidade de deixar a província, a pobreza e o anonimato. Ao “talento” de Liliana parece faltar apenas a “experiência” de Checco, e vice-versa. O *cappocomico* abandona a companhia para dedicar-se à carreira da jovem. Ele espera, em troca, que ela fique com ele, seja sua mulher. Checco, todavia, é desprezado por ela depois de ter sido rechaçado por produtores em Roma e de não possuir mais vintém.

É Melina quem o ajuda com algumas liras economizadas ao longo dos anos de errância mambembe. É na perambulação noturna por Roma, após ter sido expulso da pensão onde morava por falta de pagamento, que o *cappocomico* conhece artistas também errantes, como o trompetista negro norte-americano e a violonista brasileira. Já em negociação com outro produtor, Liliana dá um sinal de confiança a Checco, traíndo-o depois de maneira vil ao abandoná-lo definitivamente em troca da almejada carreira como estrela do teatro de variedades.

O reencontro, no final do filme, é numa estação ferroviária, símbolo da errância que permanece como sinal de que a vida continua, tanto para a companhia mambembe, que perdoa o delírio de Checco (pois é um artista com muitos anos de estrada), quanto para a estrela em ascensão. Antes de partir para Milão com seu novo produtor, Liliana saúda, da

sua cabine de primeira classe, Checco, na terceira classe de um trem, e diz que ela conseguiu o que tanto desejava.

Checco a cumprimenta de longe, meio constrangido, e parte com Melina e seus companheiros para um lugar indefinido, circunstância que reafirma o caráter neorrealista do filme, pela indeterminação de um “espaço qualquer”, seja ele oriundo da banalidade cotidiana, seja ele decorrente de circunstâncias excepcionais ou limites, em que a situação puramente ótica e sonora se manifesta como esvaziamento do sentido da ação propriamente dita das personagens.

No trem, ele corteja uma jovem, dizendo-lhe que ela poderia ser atriz. O ciclo narrativo de *Mulheres e Luzes* então se completa. O olhar neorrealista no filme reforça-se, assim, não somente por seu conteúdo social, mas principalmente pela arte do encontro fragmentário, efêmero, interrompido, fracassado.

Sobre *Abismo de um Sonho*

(*Lo Sceicco Bianco*, 1952, preto e branco, 90 min.)

I

Coube ao produtor Luigi Rovere o convite para que Federico Fellini dirigisse, pela primeira vez sozinho, um longa-metragem. O recém-cineasta aceitou o desafio, mas assustado com a responsabilidade de uma aventureira empreitada. Após a codireção em *Mulheres e Luzes* ao lado de Alberto Lattuada, Fellini assumiu então a realização de *Abismo de um Sonho*.

“Foi com *Abismo de um Sonho* que soube que eu era um diretor de cinema”, declarou Fellini décadas depois. “Após *Mulheres e Luzes*, eu estava confiante de que poderia dirigir sozinho um longa-metragem, mas até eu ter assumido a responsabilidade e ter me comprometido, não tinha ideia de como me sentiria.”

O projeto de *Abismo de um Sonho* surgiu de um argumento para cinema de Michelangelo Antonioni sobre as fotonovelas⁴¹. Segundo Fellini, “naquele tempo, as histórias em quadrinhos adultas, que utilizavam fotografias em vez de desenhos, eram muito populares na Itália”. O argumento sobre as fotonovelas logo ganhou respaldo com produtores devido ao suposto “apelo comercial” decorrente de uma forma de entretenimento que mesclava fantasia e romantismo. De acordo com Fellini (2004a, p. 80), “a intenção era fazer um filme irônico e amargo sobre as ilusões sentimentais e românticas de um mundo sonhado por meio dos quadrinhos”.

Antes de Fellini, foram sondados para assumir a direção do projeto cinematográfico o estreante Antonioni e o experiente Lattuada. Ambos, porém, recusaram. Fellini então foi

⁴¹ Antonioni escreveu o argumento provavelmente em 1949, depois de realizar o documentário sobre fotonovelas *L'Amorosa Menzogna* (em tradução livre, “A Carinhosa Mentira”). “O produtor Carlo Ponti tinha comprado de Antonioni um roteiro de três ou quatro páginas sobre o mundo das fotonovelas, tema que o diretor já tinha conhecido num documentário intitulado *L'Amorosa Menzogna*”, informa Fellini (2004a, p. 80).

convencido por Rovere a assumir a direção do filme. “[Tullio] Pinelli e eu decidimos trabalhar num roteiro sobre pessoas comuns que se envolvem com os personagens dos ‘fumetti’ [histórias em quadrinhos] e os atores que os interpretam”, relata Fellini. “Por outro lado, eu gostava do argumento, e os quadrinhos de aventura foram uma das minhas paixões”, declara o riminense (FELLINI, 2004a, p. 81). Ennio Flaiano também colaborou no roteiro.

Com o longa-metragem quase concluído, mas temeroso do seu resultado final, o diretor estreante decidiu mostrá-lo ao cineasta que mais lhe inspirara. “Mostrei uma cópia de *Abismo de um Sonho* para Rossellini antes da edição final. Robertino foi muito encorajador. Isso significou muito para mim. Eu o respeitava como diretor, e a aprovação dele no início de minha carreira era muito importante.”

Fellini queria retribuir a “generosidade” com que Roberto Rossellini acolhera seu trabalho como roteirista desde a colaboração em *Roma, Cidade Aberta* e, especialmente, em *Paisá*, bem como em outros filmes. “Com *Paisá*, descobri que queria ser um diretor de cinema. Pela primeira vez, pensei que talvez seria esse o meu futuro, e não como jornalista”, relata Fellini.

II

Abismo de um Sonho começa com a chegada de um trem a Roma (circunstância recorrente na filmografia felliniana). Da província italiana chega à capital, no começo do dia, no expresso de Viterbo, um casal em lua de mel. Ivan Cavalli (Leopoldo Trieste) observa, da janela do trem, a cidade, vê a cúpula da basílica de São Pedro, tem os olhos arregalados. Sua recém-esposa, Wanda (Brunella Bovo), é tímida, está assustada e ansiosa. Para ambos, Roma representa algo de sublime.

Descem na estação. Em seguida, hospedam-se num hotel no centro da cidade. Ivan tem um programa meticulosamente pensado para a visita à cidade eterna, pois partirão de volta à província no dia seguinte. Wanda irá conhecer parentes do marido, terão uma audiência com o papa às 11h e visitarão os grandes monumentos romanos.

Na chegada ao hotel, Ivan decide repousar um pouco, enquanto Wanda decide tomar um banho quente. Ela, no entanto, tem outros planos; deixa o marido dormindo no hotel e segue para o escritório da revista de fotonovelas “Incanto Blu”, pela qual é fascinada e onde espera conhecer pessoalmente Fernando Rivoli (Alberto Sordi), que interpreta o “sceicco bianco” (xeque branco) em sua fotonovela favorita. A trilha sonora de Nino Rota pontua o tom cômico da narrativa.

No escritório da revista, Wanda diz à editora que admira Rivoli e suas fotonovelas. “A verdadeira vida é aquela dos sonhos”, confidencia. Wanda conhece em detalhes as fotonovelas, tanto que a editora lhe pede uma sugestão para uma fala da próxima edição do “Sceicco Bianco”.

Enquanto isso, Ivan desperta do seu repouso matinal atordoado; alguém bate à porta, tem água do banheiro espalhada pelo chão do quarto (ao sair, Wanda não se deu conta de que esqueceu a torneira aberta para o banho que disse que iria tomar). Ele descobre então que a mulher desapareceu.

Wanda está ansiosa para conhecer pessoalmente Rivoli e presenteá-lo com um desenho. Ela lhe escreveu algumas cartas com o pseudônimo Boneca Apaixonada. Obteve uma carta em resposta, em que o ator lhe expressava o desejo de também conhecê-la, para que pudessem “passar alguns momentos inesquecíveis juntos”.

O grupo que produz a fotonovela deve partir para o *set* fotográfico, uma praia a 26 quilômetros de Roma, para realizar mais um capítulo do “Sceicco Bianco”. Wanda, inebriada pela presença dos atores fantasiados, parte com o grupo na esperança de conhecer Rivoli e retornar rapidamente ao hotel.

O caminhão que conduz o grupo cruza a praça do Quirinale (o antigo palácio real) no mesmo instante em que Ivan procura a mulher pelo centro de Roma. Aflito com a carta de Rivoli a Wanda, que descobre boiando no chão úmido do seu quarto de hotel, ele esbarra num grupo de soldados que desfila pela cidade. Ivan respeita a ordem legal instituída; deseja mostrar a Wanda o Altar da Pátria iluminado à noite.

Quando volta ao hotel, encontra os parentes romanos, entre eles um tio, também chamado Ivan, que trabalha no Vaticano. Os parentes o saúdam e perguntam por Wanda. O marido, transtornado, mente, diz que ela não está bem, tem dor de cabeça e ficará recolhida no quarto durante o dia. Uma tia de Ivan, entretanto, decide ir ao encontro de Wanda subitamente. Toma o elevador, obrigando Ivan a subir desesperadamente as escadas a fim de impedi-la de adentrar o quarto e descobrir que a jovem esposa sumiu.

Wanda está fora de Roma, desesperada por não saber como voltar à cidade e explicar ao marido o que aconteceu. De repente, percebe, num balanço suspenso em meio a árvores altas, a figura de Rivoli. Encantada, Wanda oferece ao ator o desenho que fizera. Ele a reconhece, é a Boneca Apaixonada. A partir daí, tenta seduzi-la, convencendo-a a participar da sessão de fotos vestida de odalisca.

O diretor da fotonovela grita, dá ordens à trupe num megafone. Durante a sessão de fotos, os atores em cena se imobilizam para os cliques. Ivan, em Roma, não sabe o que aconteceu com a mulher e continua a fingir para os parentes que ela está descansando no hotel devido a um mal-estar.

No *set*, uma atriz pergunta a Wanda se ela é a nova namorada de Rivoli – que convence a sua jovem admiradora a partir num passeio a dois num barco em alto-mar. Wanda aceita, mas percebe-se confusa diante das reais intenções de seu ídolo. Ela chora, pois se sente “feliz e louca ao mesmo tempo”. No barco, Rivoli tenta beijá-la, mas ela o rechaça, informando-lhe que não é livre. Ele então lhe diz que é casado.

Ivan foi ao teatro com os parentes. Telefona ao hotel, informam-lhe que Wanda ainda não voltou. Ele então vai à polícia, denuncia o desaparecimento da mulher, mostra ao delegado a carta de Rivoli, mas o consideram louco.

Wanda e Rivoli voltam de um desastrado passeio no mar. Na praia, o diretor está furioso, pois o ator atrasou a produção da fotonovela. Além disso, a mulher de Rivoli, corpulenta e brava, espera-o na praia. Ao vê-lo com Wanda, é tomada pela fúria, a ponto de esbofetear Wanda e chamá-la de vagabunda. A confusão termina com o sumiço da jovem esposa e a volta do grupo para Roma ao anoitecer.

Desiludido, Ivan vaga pela madrugada romana (como, aliás, fizera Checco Dalmonte, em *Mulheres e Luzes*). Duas prostitutas o veem chorando numa praça, sentado à beira de uma fonte. Uma delas é Cabíria (Giulietta Masina), em sua primeira aparição em película – desde então, Fellini passa a nutrir o desejo de que Cabíria se torne a protagonista de um filme seu. Ela tenta consolar Ivan, enxuga-lhe as lágrimas. Ele relata a fuga da mulher, mostra fotos de Wanda na primeira comunhão, na escola primária, na praia e até com seis meses de idade. Enquanto Cabíria pede a Arturo, um artista engole-fogo, que os entretenha, Ivan parte com a outra prostituta.

Wanda consegue uma carona para voltar a Roma. De madrugada, diante do hotel e vestida de odalisca, não tem coragem de encarar o marido. Decide se matar jogando-se no rio Tibre. “A vida é um sonho, mas às vezes o sonho é um fosso sem fundo”, reflete. Frustrada pelo salto em água rasa, ela é resgatada por um barqueiro e internada num manicômio.

No dia seguinte, Ivan volta ao hotel desnorteado, encontra os parentes já prontos para levá-lo com Wanda ao encontro do papa (adiado graças à influência do tio de Ivan no Vaticano). Sem saber o que dizer, Ivan recebe, ao mesmo tempo, um telefonema da polícia informando-lhe o paradeiro de Wanda. Ele subitamente se refaz, informa aos parentes que os encontrará em breve na praça São Pedro.

Ele corre ao manicômio onde está a esposa, leva-lhe roupas e sapatos. No Vaticano, os casais seguem para o encontro com o papa, Ivan e Wanda estão atrasados, os parentes estão ansiosos. Os recém-casados chegam de táxi, Wanda é apresentada por Ivan aos parentes, que a saúdam. Ivan se tranquiliza e eles seguem, a passos rápidos, pela praça que dá acesso à basílica. Wanda sussurra então ao marido que não fez nada de errado, é inocente e pura, e que ele é seu xequê branco.

III

“O primeiro dia de trabalho de *Abismo de um Sonho* começou mal, muito mal”, relata Fellini (2004a, p. 82). Enquanto ele ia de carro de Roma para Fregene, onde foram

filmadas, na praia, as cenas do fictício *set* da fotonovela “Sceicco Bianco”, um pneu do automóvel furou e Fellini foi socorrido por um caminhoneiro siciliano.

Cheguei a Fregene às 9h45, quando o início dos trabalhos estava marcado para as 8h30. Todos já haviam entrado num grande barco que estava a um quilômetro de distância em um imenso mar. Pareciam muito distantes, inalcançáveis. Enquanto um barco a motor me levava a eles, os raios de sol confundiam meus olhos. Não só estavam inalcançáveis, como não os via mais. Eu me perguntava: “E agora, o que vou fazer?...”. Não me lembrava da trama do filme, não lembrava de nada, queria cortar a corda e pronto. Esquecer. Mas todas as dúvidas desapareceram de repente, quando coloquei os pés na escada de corda. Subi no barco. Enfie-me no meio da trupe. Estava curioso para saber como tudo acabaria (FELLINI, 2004a, p. 83).

A cena a que se refere o relato do riminense é provavelmente a de Wanda e Rivoli sozinhos em alto-mar, quando o ator tenta seduzir sua admiradora. Fellini diz que, enquanto se preparava para dirigir a cena, tentava se lembrar de como os diretores com quem trabalhara a fariam. Lembrou-se, em especial, de Rossellini, figura quase arquetípica no imaginário pré-felliniano sobre o diretor cinematográfico, com o qual vislumbrou a “possibilidade de caminhar em equilíbrio no meio das condições mais adversas” (FELLINI, *idem*, p. 76).

A falta de experiência técnica assustou Fellini a princípio, mas, durante as filmagens de *Abismo de um Sonho*, o recém-diretor diz que se apropriou do filme, que o considerava seu, e que se tornou um diretor despótico, “que quer o que quer, exigente, pedante, cheio de caprichos, com todos os defeitos e todas as qualidades que sempre execrei ou invejei nos verdadeiros diretores” (FELLINI, *idem*, p. 84). Com *Abismo de um Sonho* parece ter nascido, de fato, o diretor Federico Fellini.

A escolha do argumento elaborado por Antonioni se devia, certamente, ao apelo comercial das fotonovelas, entretenimento predominantemente feminino e muito popular na Itália do pós-Guerra. Algumas atrizes famosas começaram posando para as fotonovelas, como Sophia Loren (então chamada Sofia Lazzaro, que, aliás, fora figurante em *Mulheres e Luzes*, numa ponta como bailarina do teatro de variedades). Ao argumento juntou-se o

interesse quase anti-intelectual de Fellini por histórias em quadrinhos e pela cultura popular.

Abismo de um Sonho apresenta-se como a história de um casal em lua de mel em Roma, evocando “As Aventuras de Cicco e Pallina”, que Fellini escrevera para o rádio nos seus primeiros anos em Roma. Há na gênese das personagens Ivan e Wanda traços cômico-satíricos oriundos da experiência do jovem Fellini no rádio, mas também nos periódicos humorísticos em que trabalhou.

A história do caszinho em lua de mel é também um acerto de contas com a vida provinciana, exposta satiricamente por Fellini ao revelar os sonhos ingênuos de Ivan e Wanda na cidade grande. Se, por um lado, Ivan deseja apresentar a esposa a alguns parentes que vivem na capital e, sobretudo, encontrar-se com o papa, Wanda deseja conhecer os bastidores da sua fotonovela favorita e conhecer o ator Fernando Rivoli. O papa e Rivoli representam, portanto, as imagens icônicas do desejo para o jovem casal, como observou Ennio Bispuri. Para Ivan, a visita ao papa representa o momento solene da sua “respeitabilidade” diante da família (BISPURI, 2003, p. 82). Para Wanda, conhecer Rivoli representa o encontro romântico com a própria fantasia (BISPURI, idem, p. 82).

A realização dos desejos de ambos torna-se, entretanto, um confronto com o imaginário desmascarado pela realidade, desmascarando-lhe parcialmente os clichês, o que leva Ivan a passar a noite de núpcias com uma prostituta e Wanda a tentar o suicídio. As andanças do marido em busca da esposa desaparecida e as de Wanda para conhecer Rivoli denunciam a existência dos espaços quaisquer que caracterizam a estética neorrealista. Quase todas as cenas de perambulação foram realizadas em ambientes externos, em cenários naturais. Além dos espaços quaisquer e da forma-perambulação, a tomada de consciência dos clichês e o uso de não atores apontam outros indícios da presença do ideário neorrealista no filme.

Segundo Deleuze (2007, p. 255), os clichês são “o que mantém o conjunto neste mundo sem totalidade nem encadeamento”. Assim também ocorre na fábula realista de *Abismo de um Sonho*, com clichês por todo lado: os da cidade eterna, os do italiano bonachão, os dos fascistas correndo em grupo num feriado nacional, o da “amorosa

menzogna” das fotonovelas, o do encontro com o papa como símbolo-maior da visita a Roma. Os clichês interligam os sonhos e desejos de Ivan e Wanda e criam o substrato fabulatório por trás dos sonhos transformados em caricaturas.

Sobre a presença de não atores no filme, eles ajudam a compor o mosaico realista de tipos humanos em meio a personagens satirizados e quase grotescos. O rígido tio de Ivan que trabalha no Vaticano é interpretado pelo coronel Ugo Attanasio, pai da atriz Carla Del Poggio. O professor de canto e sogro de Riccardo Fellini (irmão do diretor) faz o debochado porteiro do hotel onde Ivan e Wanda se hospedam. O salva-vidas Ciriola interpreta a si mesmo. Segundo Tullio Kezich (1992, p. 155), “aparecem no filme alguns membros da equipe: o padre que vemos na primeira cena do hotel é o câmera Gallea, o assistente que reúne os atores da fotonovela para embarcá-los para Fregene é o próprio assistente de direção Stefano Ubezio”.

O neorealismo de *Abismo de um Sonho* é, em resumo, a desconstrução dos clichês que se manifestam na aura dos desejos que, verdadeiramente, levam o casal provinciano a Roma. Quando, porém, na sequência final do filme, Ivan e Wanda seguem reconciliados ao encontro do papa (o maior desejo de Ivan), o marido torna-se para a mulher o “sceicco bianco”. Os sonhos permanecem, portanto, como matéria-prima da fábula. O choque diante da desconstrução do desejo apenas serviu para reafirmá-lo ainda mais. Assim, Fellini institui uma máxima do seu cinema: o sonho deve conviver com a realidade, alimentando-a e tornando a vida uma aventura imaginária e real ao mesmo tempo. Nesse sentido, Ennio Bispuri (2003, p. 82) argumenta que é com *Abismo de um Sonho* que, de fato, “o realismo de Fellini, mediado pela grande lição e pelo aprendizado rosselliniano, mesmo que nos termos de uma progressão gradual, tende a resolver-se no âmbito de uma linguagem e de uma poética sempre mais explicitamente expressionista”.

Em sua primeira experiência solo como diretor, Fellini confere ao cotidiano valor expressionista como símbolo do real e do imaginário. Identificado ao espetacular, o real se apresenta como um teatro de variedades, um espaço onde o falso e o verdadeiro são quase indiscerníveis, porque a realidade e o imaginário assim também o são. Na “confusão desejada do real e do espetáculo” – que, de acordo com Barthélemy Amengual, é alcançada por Fellini – está a própria síntese da realidade, como um espelho psicológico que reflete o

mundo real num mundo ideal. Assim, e somente assim, *Abismo de um Sonho* desmascarada a carinhosa ilusão dos clichês, que suavizam o peso da realidade cotidiana, para confirmar a potência do imaginário como motor da esperança e da própria vida.

Sobre *Os Boas-Vidas*

(*I Vitelloni*, 1953, preto e branco, 109 min.)

I

Após sua estreia na direção cinematográfica com *Mulheres e Luzes* e *Abismo de um Sonho* – filmes que não despertaram grandes entusiasmos na crítica e no público à época de seus lançamentos –, Federico Fellini debruçou-se, a partir de uma ideia de Tullio Pinelli, sobre o roteiro de *Os Boas-Vidas*, em parceria de Ennio Flaiano.

A história de um grupo de jovens amigos fanfarrões que vivem numa cidade do interior da Itália é particularmente cara a Fellini. Filmada na cidade litorânea de Óstia, próxima a Roma, a narrativa remete a lembranças de sua juventude em Rimini, cidade da Romagna fundada na Antiguidade, na costa do mar Adriático, cuja vida contemporânea gira em torno de uma dupla existência: lotada de turistas no verão, com o luxo e o exotismo do seu Grande Hotel no ápice nos dias mais quentes do ano, esvazia-se no inverno, tomada apenas pelos habitantes entediados com a vida provinciana.

A obra recria o modo de vida na província ao reviver uma suposta identificação de Fellini com sua cidade natal, seja por uma característica sazonal típica de Rimini (o verão, com sua exuberância mundana, contrapondo-se ao inverno, imerso em certa melancolia), seja pela presença de Riccardo Fellini (irmão do diretor e também oriundo da cidadezinha adriática) entre os amigos boas-vidas.

O grupo de amigos boas-vidas é formado por cinco rapazes atraídos pela boemia, o devaneio (lúdico, romântico e, até mesmo, intelectual) e o ócio (nenhum deles tem um trabalho fixo, tão somente hobbies e ambições). São os *vitelloni* (em tradução livre, bezerrões), jovens sustentados por suas famílias e que, no caso do filme, não trabalham e apenas passam os dias a jogar sinuca, a embriagar-se, a vagar pelas madrugadas cantando e

fazendo algazarra, bem como a flertar com belas mulheres – a princípio, os produtores sugeriram “Vagabundos!” como título da película⁴².

A fita foi o primeiro sucesso de público do jovem diretor. Confirmou-lhe grandes esperanças em relação ao seu futuro como cineasta, a ponto de ser-lhe ofertada pelos produtores a possibilidade de dar prosseguimento à história em outro longa-metragem (Fellini concebeu, posteriormente, o roteiro de “Moraldo in Città” – “Moraldo na Cidade” – , mas nunca o realizou em película, apenas aproveitando-lhe ideias para outros filmes). A crítica reconheceu qualidades artísticas em *Os Boas-Vidas*, premiado na XIV Mostra Cinematográfica de Veneza com o Leão de Prata e indicado ao Oscar de melhor roteiro.

II

Cinco jovens amigos percorrem alegremente, à noite, as ruas desertas de uma cidadezinha italiana – eis a abertura de *Os Boas-Vidas*. Um narrador em *off*, supostamente íntimo do grupo, apresenta-o: dele fazem parte Alberto (Alberto Sordi), Leopoldo (Leopoldo Trieste), Moraldo (Franco Interlenghi), Riccardino (Riccardo Fellini) e Fausto (Franco Fabrizi). Numa grande festa local, a da eleição da Miss Sirena 1953 (Miss Sereia 1953), suas personalidades são delineadas pelo narrador.

Sandra, irmã de Moraldo e namorada de Fausto, é escolhida a Miss Sirena. Leopoldo, que tem aspirações artístico-intelectuais, quer conhecer a atriz romana que prestigia o evento; é apresentado a ela como “o poeta da nossa vida dramática”.

Em meio à vitória de Sandra no concurso de beleza, o vento forte vindo do mar anuncia uma tempestade que se aproxima. Os participantes da festa se refugiam no interior de um salão; Sandra desmaia. A jovem beldade é levada a um canto tranquilo, sua mãe chora e chama por um médico. Ela volta a si e percebe Fausto entre os curiosos que a observam. Sandra continua a chorar desesperadamente.

⁴² “Acabei em outra distribuidora que não queria o título *Os Boas-Vidas*. Aconselhavam um outro: ‘Vagabundos!’, com ponto de exclamação. Disse que tudo bem, mas sugeria reforçar a expressão com um vozeirão de ogro que, no meio da trilha sonora, falasse: ‘Vagabundos!’ . Só aceitaram o título [*Os Boas-Vidas*] quando [o produtor] Pegoraro lhes deu outros dois filmes que consideravam muito comerciais” (FELLINI, 2004a, p. 86).

Fausto, mesmo com a chuva, corre para casa, onde vive com o pai e a pequena irmã. Entra apressado no quarto e começa a arrumar a mala para partir da cidade. Seu pai suspeita de algo, pergunta ao filho por que ele decidiu partir. Fausto responde-lhe que conseguiu um trabalho em Milão, por isso deve viajar imediatamente. O pai, conhecendo a natureza irresponsável do filho, indaga-lhe se houve algum problema.

Enquanto isso, Moraldo e os outros amigos chegam diante da casa de Fausto. Moraldo quer-lhe falar; diz a ele, reservadamente, que Sandra está grávida. Fausto o informa que gosta da jovem, que vai a Milão em busca de trabalho e que voltará para ajudá-la. Ele tenta convencer Moraldo, que aspira deixar a província e seguir para uma grande cidade, a partir consigo.

O pai de Fausto, percebendo a iminente fuga do filho devido à gravidez da namorada, dá-lhe uma reprimenda, dizendo-lhe da obrigação de casar-se com Sandra. Na rua em frente à casa, Alberto dá uma grande gargalhada diante da situação de Fausto, até então um tipo Casanova. Os noivos se casam ao som da “Ave Maria” de Schubert, cantada por Riccardo, que emociona a quase todos na igreja.

Familiares e amigos observam na estação ferroviária a partida do casal em lua de mel para Roma. O trem se vai, enquanto Moraldo o observa, absorto no próprio desejo de um dia também partir. Durante a ausência de Fausto, considerado o líder do grupo por sua desenvoltura com as mulheres, os amigos passam o tempo ocioso no bar, jogando sinuca, divagando – Leopoldo sente-se melancólico. Passeiam pelas ruas na madrugada, conversam, cantam. Depois, voltam às suas casas, como todas as noites. Somente Moraldo permanece a vagar pela madrugada; conhece Guido, um jovem que trabalha na estação ferroviária. No inverno, os amigos boas-vidas perambulam pela praia deserta.

Depois de alguns dias, Fausto retorna com a mulher, deixou crescer um bigode. Tudo continuaria igual para os *vitelloni* caso Fausto não fosse obrigado pelo sogro a empregar-se na loja de peças sacras de Michele. Seus amigos passam diante da loja para observá-lo, incrédulos, a trabalhar. Sandra vai buscá-lo na saída do trabalho; vão em seguida ao cinema (é ela quem paga os ingressos). Fausto, mesmo com a esposa, flerta discretamente com uma mulher sentada ao seu lado, que lhe pede fogo (era permitido fumar

nas salas de projeção). Antes de o filme terminar, ela deixa o cinema, Fausto diz a Sandra que precisa sair por um instante, segue a desconhecida até o prédio onde mora, beija-a. Sandra, sozinha em frente ao cinema, espera pelo marido, que volta correndo. Ela chora, pois desconfia do marido, ele também começa a chorar, dizendo que não pode vê-la triste.

Chega o Carnaval. Os amigos *vitelloni* se fantasiam para o grande baile, menos Fausto, que, de smoking, acompanha a esposa grávida. Na festa, ele encontra a mulher do seu patrão, flertam. Sandra tem fome, mas o marido a repreende por comer tanto. No fim do baile, já com o dia amanhecendo, restam Alberto bêbado, fantasiado de mulher e abraçado a uma cabeça de palhaço, e Leopoldo, que dança com uma vizinha. Mesmo com a insistência de Moraldo, Alberto não quer ir para casa; diz que eles deveriam casar, como fez Fausto, ou ir para o Brasil. Quando Moraldo finalmente o deixa em casa, Alberto surpreende a irmã, Olga, partindo com o amante (um homem casado). Ele entra em casa, consola a mãe, que chora, e diz que ficará com ela, arrumará um trabalho.

No dia seguinte, Fausto chega novamente atrasado à loja. No depósito, joga confete no rosto da esposa do patrão, retribuindo-lhe o flerte no baile de Carnaval. Ela o repreende, dizendo-lhe que, no baile, jogou confete nele “porque era Carnaval”. O patrão chega de repente e percebe o constrangimento da mulher. Decide então demitir Fausto.

Sentindo-se injustiçado pela demissão sem aviso-prévio, ele convence Moraldo a roubar da loja a estátua de um anjo. Tentam vendê-la num convento, depois num monastério, mas sem sucesso. Deixam a peça com um louco da cidade que vive na praia. O sogro de Fausto, porém, é avisado do roubo, envergonha-se do genro e do filho. Fausto cinicamente diz que o estão tratando de maneira injusta, e decide partir. Sandra, após conversar com Moraldo, consegue dissuadi-lo.

Leopoldo está ansioso para conhecer um velho ator, Sergio, que se apresenta num espetáculo de variedades na cidadezinha e por quem o jovem poeta nutre profunda admiração. Os *vitelloni* acompanham o amigo. Num restaurante, Leopoldo recita o texto de sua peça teatral, enquanto o velho ator janta e os amigos estão calados. De repente, chegam algumas atrizes do espetáculo de variedades; Leopoldo continua a recitar, enquanto os amigos alegremente conversam com as atrizes. Sergio termina o jantar e sai, quer ir ver o

mar, mesmo no inverno; Leopoldo o acompanha, mas percebe, quando o velho ator lhe propõe de andarem pela praia escura para conversarem sobre o valor artístico da peça, uma intenção ambígua; foge correndo, enquanto Sergio lhe pergunta se tem medo dele.

Numa praça, Moraldo espera por Fausto, que deixa o quarto de uma das atrizes. Vão juntos para casa. No quarto, Sandra percebe Fausto limpando uma mancha de batom no rosto, chora. No dia seguinte, a jovem esposa desaparece com o filho recém-nascido, Moraldino, de manhã bem cedo. Fausto se desespera ao perceber o sumiço de Sandra. Com os amigos, busca-a pela cidade. Moraldo o repreende e decide procurar sozinho pela irmã.

Fausto percorre desiludido a cidade. Encontra a mulher do cinema, que tenta seduzi-lo. Ele lhe é indiferente. Alberto, num carro com Riccardo e Leopoldo, passa por uma estrada e zomba de homens que nela trabalham. O automóvel quebra adiante, ele e Riccardo fogem, enquanto os trabalhadores, furiosos, os perseguem e batem em Leopoldo.

Ao anoitecer, Fausto procura, desconsolado, o ex-patrão, confia-lhe o desaparecimento de Sandra. Ambos saem em busca da jovem esposa. Quando chegam à casa do pai de Fausto, sua irmãzinha avisa-lhe que Sandra e o bebê estão lá desde a manhã. Fausto leva uma surra do pai, aplaudida por Michele e interrompida por Sandra. O casal se reconcilia.

No dia seguinte, enquanto quase todos na cidadezinha ainda dormem, Moraldo decide partir para a grande cidade, cumprindo um destino que lhe parece inadiável. Na estação ferroviária, apenas seu jovem amigo Guido o saúda.

III

Em *Os Boas-Vidas*, na sua análise da vida provinciana a partir de um grupo de cinco rapazes sustentados pelas suas famílias, Fellini dá ao tempo uma dimensão específica: a de espelho da formação da maturidade. O filme adquire, assim, duas faces. Na primeira, está estampada a natureza imatura, sonhadora, irresponsável, boêmia e insatisfeita dos jovens *vitelloni*. Na segunda, há um reflexo virtual do que esses jovens serão, ou do percurso que deverão cumprir na superação do tédio da cidadezinha onde vivem.

Num sentido teleológico, *Os Boas-Vidas*, portanto, é uma história de formação da maturidade, ou a passagem da adolescência tardia para a vida adulta. Ennio Bispuri (2003, pp. 14-15) avalia que o filme integra o grupo do chamado “realismo elegíaco”, que marcou a obra felliniana de *Mulheres e Luzes* a *Noites de Cabíria*, caracterizando-se por “uma íntima confiança de que o mundo tenha um significado e de que a função do artista seja a de saber colhê-lo além do dado imediato”. Trata-se da formação de um desenho sobreposto a outro, de uma “imagem atual que tem uma imagem virtual que lhe corresponde como um duplo ou um reflexo”, como escreveu Roberto Machado (2009, p. 276) ao definir a “imagem-cristal” deleuziana. “A imagem-cristal é uma imagem atual – visível e límpida – que cristaliza com sua imagem virtual – invisível e opaca”, e em que Deleuze valoriza a ideia de circuito.

A “imagem-cristal” é o arrebatamento da imagem-tempo na sua forma mais densa e poética, pois traz a primeiro plano a vidência como ato realista profundo. Para Fellini, o verdadeiro realista é o visionário – eis uma lição rosselliniana. Não por acaso, é Moraldo (espécie de alter-ego de Fellini) quem cumpre o papel de vidente, visionário. A cena em que ele observa a partida de Sandra e Fausto em lua de mel para Roma (o tema do casal provinciano em lua de mel na capital italiana retorna, após *Abismo de um Sonho*, numa outra chave de leitura, menos satírica, mas não menos crítica) é exemplo de uma situação ótica e sonora pura na qual emerge a vidência do personagem. Moraldo deseja fugir do tédio da vida na província, enquanto mira o trem se afastando da estação até desaparecer no horizonte. Quando, ao final da fita, ele, na sua solidão visionária, efetivamente parte de trem da cidadezinha ao amanhecer e é percebido apenas por Guido (seu jovem amigo da estação ferroviária), o sentido teleológico de *Os Boas-Vidas* reafirma a dupla face da imagem cinematográfica, atual e virtual ao mesmo tempo, uma refletindo o significado narrativo da outra.

Segundo Machado (2009, p. 273), o que interesse a Deleuze observar no neorrealismo é o acesso direto ao pensamento, e, nesse sentido, o cinema neorrealista italiano “marca a substituição do cinema de ação por um cinema de *voyance*, de vidência”. “Trata-se de um cinema visionário (...), um uso superior da faculdade de ver, um exercício transcendental da faculdade de sentir que suspende o reconhecimento sensório-motor da

coisa, ou a percepção de clichês (...)” (MACHADO, *idem*, p. 273). Daí porque Moraldo desempenha, em *Os Boas-Vidas*, o papel de elemento-chave da vidência e, por conseguinte, da faculdade de perceber os clichês (no caso, da vida provinciana) e de tentar superá-los, num exercício que o lança diretamente no tempo por meio da errância e do pensamento. Isso também é o neorrealismo.

Para Machado (*idem*, p. 274), “o neorrealismo é um cinema em que o personagem (...) tem a revelação ou a iluminação de alguma coisa de intolerável (...); um cinema em que se apreende (...) uma brutalidade visual e sonora insuportável que excede nossa capacidade sensório-motora”. Sendo capaz de ir além dos clichês que nos impedem de ter uma relação direta com o real, a percepção do personagem irrompe numa imagem ótico-sonora pura, que revela o imperceptível.

O neorrealismo do filme está também presente na perambulação dos personagens e na abordagem psicológica do provincianismo por meio do olhar dos cinco *vitelloni*, jovens insatisfeitos porque desencantados com as possibilidades de superação do tédio e da imaturidade. A cena em que vislumbram o mar no inverno solitário da cidadezinha litorânea, além de ser outro exemplo de situação ótica e sonora pura, traduz a essência última de *Os Boas-Vidas*, qual seja: para os cinco jovens, a imaturidade está associada ao marasmo e à falta de desafios vibrantes. Segundo Bispuri (2003, p. 88), assim Fellini “penetra profundamente na psicologia dos seus personagens para transformá-los em paradigmas da existência”.

É na perambulação, aliás, que o filme encaminha seu desfecho teleológico: desesperado com o sumiço de Sandra e do filho recém-nascido, Fausto pede ajuda aos amigos e até a seu ex-patrão para encontrar a sua família, e todos perambulam pela cidade até que a jovem esposa e o filho são encontrados e Fausto parece disposto a encarar a vida familiar de forma mais responsável.

Há também traços neorrealistas na forma como Fellini concebe o dia a dia da cidadezinha, com suas noites vazias, o verão alegre, o inverno melancólico, a intimidade familiar moralmente conservadora, em que “a vida cotidiana se organiza como um espetáculo ambulante com uma sucessão de variedades que fundem ou confundem

realidade e espetáculo”, como afirma Machado (2009, p. 275). O espetáculo é também a perambulação e a vidência, bem como o próprio passar do tempo, seja na sua forma mais evidente e coletiva, seja na sua forma mais imperceptível e solitária.

Sobre Agência Matrimonial

(*Agenzia Matrimoniale*, episódio do filme coletivo *O Amor na Cidade*

– *L'Amore in Città* –, 1953, preto e branco, 110 min.)

I

Em meio às suas primeiras experiências na direção cinematográfica, Federico Fellini foi convidado pelo roteirista e ideólogo do cinema neorrealista Cesare Zavattini a integrar um coletivo de cineastas dispostos a realizar um filme episódico elaborado à maneira de uma revista de atualidades cinematográficas. O argumento da película girava em torno das relações afetivas numa metrópole, daí o título *O Amor na Cidade*. Fellini então concebeu o roteiro do curta-metragem *Agência Matrimonial*, em parceria com Tullio Pinelli. Não era a primeira vez que trabalhava num filme de episódios; por exemplo, em 1946, tinha participado ativamente da realização de *Paisá*, como roteirista e assistente de direção de Rossellini.

Além de Fellini, *O Amor na Cidade* teve episódios dirigidos por Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Dino Risi, Francesco Maselli e o próprio Cesare Zavattini, que solicitou aos cineastas que narrassem, cada um a seu modo, uma história amorosa ambientada em Roma. O longa-metragem coletivo é apresentado como “‘Lo Spettatore – Rivista Cinematografica’, anno 1953, nº 1”, sob a coordenação de Zavattini, Riccardo Chiore e Marco Ferreri.

Com fundo estilizado, a película se apresenta como uma revista, com páginas se sucedendo enquanto fotografias de pessoas transitando por Roma vão se alternando, além de um sumário com os títulos dos seus seis episódios, seguidos pelos nomes dos diretores de cada um deles.

A abertura é uma introdução quase em tom jornalístico, conduzida por um narrador em *off*, sobre o tema amoroso numa cidade de dois milhões de habitantes, como era a

capital italiana à época: “Este nosso jornal construído com filme e câmera, em vez de papel e tinta, é dedicado ao amor das pessoas numa grande cidade. Não o que muitas vezes é visto nesta mesma tela, interpretado por homens vigorosos como Kirk Douglas e por mulheres atraentes como Marilyn Monroe, um amor brilhante, revisto, corrigido e encenado para nos fazer estremecer de paixão contida. Os personagens de nosso jornal não são atores de cinema, mas pessoas da grande cidade. Foram tirados da vida real e são mesmo as pessoas que estiveram nos papéis dos fatos que vamos contar. Cada uma delas tem suas ideias, suas preocupações, suas esperanças. A uma certa hora do dia alguém espera por elas. A espera, o encontro e a despedida são as três faces do amor”.

Surgem, a seguir, pequenas histórias: a da jovem que diz ao namorado, em piazza del Popolo, que está grávida; a da mulher que pergunta ao amante se ele teve muitas mulheres antes dela; a de uma jovem que quer sentir-se segura de que o namorado a amará para sempre; a de um homem que deseja ter um filho com a esposa enquanto eles ainda são jovens; a de um ex-casal que devolve um ao outro as cartas de amor trocadas; a de um casal surdo-mudo; a de um casal que se beija; a de outro que briga; a de namorados no cinema. O narrador introduz, assim, os seis episódios, supostamente extraídos das páginas de jornal.

Lançado em novembro de 1953, o filme rendeu 132 milhões de liras, valor considerado baixo em relação às maiores bilheterias da época. O episódio de Carlo Lizzani, sobre prostitutas (*O Amor que se Paga*), foi considerado desonroso e, por isso, censurado no lançamento do filme no exterior por supostamente comprometer o “bom nome da Itália”. Em relação ao episódio de Fellini, o crítico André Bazin (*in* KEZICH, 1992, p. 184) escreveu, em fevereiro de 1957, que o filme é “bom, sem ser felliniano”.

II

O primeiro dos seis episódios de *O Amor na Cidade é O Amor que se Paga* (*L'Amora che si Paga*, com cerca de 12 min.), dirigido por Carlo Lizzani, e que aborda as aventuras e desventuras noturnas de prostitutas de Roma. Elas vagam pela noite, são acompanhadas pela câmera. Na periferia, há mulheres que buscam sobreviver em meio à

miséria, escondendo a própria decadência física em ruas mal iluminadas. No centro da cidade, há aquelas que procuram aventuras fáceis.

Valli, uma mulher de meia idade, diz para a câmera que não conseguiu fazer seu pé de meia, por isso ainda tem de trabalhar; busca nas ruas algum cliente. As prostitutas temem a lei, serem presas. Por isso, somente na madrugada é que elas se sentem mais livres para trabalhar, apesar dos perigos a que ainda se expõem.

Ana mostra a casa onde mora. Ela diz que trabalhará na noite até encontrar um homem que cuide dela. Teve suas economias roubadas por um ex-namorado. Quando consegue poupar algum dinheiro, compra para si algum presente, como uma boneca ou objetos para a casa.

Liliana vive num barraco na periferia romana com o filho pequeno. Foi expulsa de casa, na província, quando engravidou. Tomou o caminho de Roma, onde ganha a vida se prostituindo. O episódio se desenvolve como um pequeno documentário, mas as situações filmadas são claramente encenadas para a câmera, o que não lhes tira o vigor como “documento filmado da realidade”, aspecto reforçado pela aparente superficialidade interpretativa das não atrizes.

Em seu segundo episódio (*Tentativa de Suicídio – Tentato Suicidio*, de aproximadamente 21 min. e dirigido por Michelangelo Antonioni), o filme trata de histórias de mulheres que tentaram se matar por amor. O episódio inicia-se informando que, no pós-Guerra na Itália, uma média anual de 400 pessoas suicidavam-se, ou assim tentavam, devido, supostamente, a desilusões amorosas. Num estúdio com fundo branco, homens e mulheres, pretensos suicidas, contam suas malfadadas histórias.

Numa praça, a jovem Rosanna espera pelo namorado. Ela vive na periferia da cidade. O namorado é muito ciumento, não quer que ela trabalhe nem mesmo leia. Rosanna informa a ele que está grávida, mas é abandonada. Sem saber como ter e criar um filho sozinha, ela decide atravessar uma rua e lançar-se diante de um carro em movimento. Ela sobrevive ao impacto e recusa o dinheiro que o motorista lhe oferece.

Uma dançarina recém-casada finge um suicídio para chamar a atenção do marido. Uma mulher pensa em pular de uma ponte sobre o rio Tibre, porém há muitos transeuntes no local. Ela então vai à margem do rio, nele adentra até ser levada pela correnteza, mas é salva do quase afogamento.

No bairro “existencial” de Roma, uma jovem de 19 anos tenta cortar os pulsos. A situação é encenada, mas a cicatriz no pulso da jovem parece ser real. Uma operária quer se matar quando o amante decide trocá-la por outra mulher. Tomou então veneno, mas sobreviveu, convencendo o ex-amante a reencontrá-la.

O terceiro episódio do longa-metragem é menos trágico que os anteriores. *Paraíso por Três Horas* (*Paradiso per Ter Ore*, com cerca de 12 min., dirigido por Dino Risi) focaliza um salão de baile onde casais enamorados se formam e romances se iniciam. Todo domingo, das 17h às 20h, homens e mulheres dançam no salão Astoria. Há soldados, domésticas e os amantes do tango, do mambo, do boggie e do fox. Dançam por três horas, tidas como momentos de felicidade, três horas de paraíso, em que os casais bailam de rostos colados.

Uma senhora acompanha uma jovem ao salão, possivelmente mãe e filha, sentam-se. A moça é convidada para dançar, mas é a senhora quem avalia o pretendente. Um jovem soldado, sozinho no salão, observa uma jovem também solitária; são ambos tímidos. Uma mulher exuberante chega ao Astoria acompanhada por um homem mais velho do que ela. De tempos em tempos, a música para, todos se sentam.

Um jovem sedutor, de terno, entra no salão, percebe a mulher exuberante, flertam. Após uma briga em que o homem que a acompanhava é expulso, ela passa a dançar com o sedutor que a observava.

Os casais dançam com o suor escorrendo-lhes pela face. O soldado toma coragem e senta-se ao lado da jovem solitária, segura-lhe a mão. Ambos sorriem um para o outro, mas ela olha o relógio e parte subitamente. O soldado a segue, acompanhando-a pela rua.

O episódio felliniano é o quarto a ser apresentado. Intitula-se *Un Giornalista Racconta “Agenzia Matrimoniale”* (*Um Jornalista Narra “Agência Matrimonial”*, com

quase 16 min.). Um jovem jornalista (Antonio Cifariello) investiga como funciona, na prática, uma agência de casamentos. Num prédio residencial, ele procura pelo escritório da agência Cibele. Uma menina com uma criancinha ao colo o indica a localização da agência. O jornalista a segue por longos corredores, enquanto outras crianças se juntam a eles. Na agência, ele se depara com uma pequena fila; nela está um casal com o filho solteirão e um senhor, ex-agente da polícia, que, na verdade, é um dos donos do negócio. Ele leva o jornalista à senhora que cuida do agenciamento de futuros matrimônios.

O jornalista não se identifica como tal, diz que procura ajudar um amigo rico que vive isolado no campo, pois tem crises epilépticas, mas é uma boa pessoa; o casamento é a última esperança para curá-lo. A dona da agência apresenta perfis de algumas mulheres, registrados num livro. O ex-policial diz que a agência é eficiente e que o negócio custará cerca de 50 mil libras (10 mil libras no início, 25 mil libras no noivado, 15 mil libras no compromisso matrimonial). Em dois dias, haverá o encontro com uma pretendente.

À noite, em casa, o jornalista é despertado pelo telefone que toca. É da agência, há uma moça disponível. No dia seguinte, ele é apresentado pela dona da agência a Rossana (Livia Venturini), que ainda não sabe qual o perfil do seu pretendente. Foi informada apenas que se trata de um homem rico, jovem e que vive no campo. Ela considera “um sonho” a possibilidade de casar-se com um homem assim.

O jornalista a convida para um passeio de carro. “Este senhor é bom?”, pergunta-lhe timidamente. O jornalista não sabe bem o que responder. Para então o automóvel num lugar descampado, descem, sentam-se na grama. Ele oferece à moça um cigarro. Ela o aceita, mesmo informando que não fuma; é para um irmão (ela tem dois irmãos e seis irmãs). Conta ao jornalista que veio da província, é filha de lavrador, passou fome, até que viu, um dia, o anúncio da agência matrimonial estampado num jornal.

Rossana está disposta a casar-se, mesmo que seu pretendente seja “louco”, pois ela tem certeza de que se afeiçoará rapidamente a ele, além de vislumbrar no casamento a possibilidade de ajeitar-se na vida. O jornalista sente-se constrangido ao ouvir a história da jovem, a quem diz para esquecer a proposta de casamento. Desiludida, conclui que o

matrimônio não é para ela. O jornalista a conduz de volta à cidade, aconselha-a a ter mais autoconfiança e despede-se, desejando-lhe boa sorte.

No episódio seguinte, *História de Catarina* (*Storia di Caterina*, com aproximadamente 28 min.), Francesco Maselli, com a colaboração de Zavattini na direção, narra a desventura verídica de Caterina Rigoglioso, uma jovem siciliana desempregada que abandonou o filho pequeno numa praça de Roma. A personagem é “interpretada” pela própria Caterina Rigoglioso, abandonada pelo pai da criança e pela sua família, de origem siciliana.

Caterina teve o filho sozinha, numa rua da periferia de Roma, na noite de Ano-Novo. Não tentou se matar ou roubar. Decidiu cuidar da criança trabalhando como empregada doméstica. Pagava 7 mil liras por mês a uma babá para cuidar do filho, mas há três meses estava sem trabalho e sem dinheiro. Caterina foi então fichada na polícia. Ela não tem dinheiro, tem fome, vaga sem rumo pela cidade. Na praça em frente à estação Termini, aparece a babá com a criança ao colo para restituí-la à mãe por falta de pagamento. Caterina diz que está sem trabalho, não pode ficar com o filho. A babá decide ajudá-la retirando a queixa feita à polícia pela inadimplência no pagamento dos cuidados com a criança e oferecendo-lhe uma passagem de trem para a Sicília.

Caterina, no entanto, não parte. Vai com a criança ao escritório de assistência pública aos filhos ilegítimos. Espera numa fila até ser atendida; sua senha é a de número 181. A burocracia a assusta, pois, para receber algum benefício do Estado, deverá apresentar um documento expedido pela polícia. Desiludida, Caterina vaga com o filho pelas ruas, gasta as últimas 100 liras que possui para alimentá-lo. Numa praça, toma a decisão difícil: abandonar a criança. Veste-lhe o casquinho, deixa-lhe biscoitos, beija-lhe e se vai, escondendo-se atrás de uma árvore para observá-lo. Percebe que alguns meninos se aproximam do filho abandonado e o resgatam. À noite, sozinha, Caterina chora e chama pelo filho (“Carlo, Carlo, Carlo...”).

No dia seguinte, ela lê no jornal “Il Messaggero”, exposto numa banca, a seguinte manchete: “Mãe desnaturada abandona o próprio filho. A criança está internada no Instituto das Irmãs Marianas. A polícia investiga”. Lacônica e rígida (seu semblante e seu jeito

recordam os de Carmela, personagem do primeiro episódio de *Paisá*), Caterina decide então reaver o filho. É presa.

Os jornais passam a narrar a sua infelicidade: “Encontrada a mãe da criança abandonada”; “‘Entreguem-me meu filho’, disse, entre lágrimas, a mãe do abandonado”; “Piedade para Caterina Rigoglioso – A triste odisséia de uma mãe que se dedicou totalmente ao filho”; “A empregada doméstica que abandonou o filho comparecerá nesta manhã perante o juiz”; “A empregada doméstica que abandonou o filho condenada a quatro meses com os benefícios da lei”; “Caterina Rigoglioso absolvida em primeira instância”.

O sexto e último episódio de *O Amor na Cidade, Os Italianos se Viram (Gli Italiani si Voltano*, com quase 15 min. e dirigido por Alberto Lattuada), é um epílogo que realça o interesse fetichista dos homens pelas mulheres. Eles fazem malabarismos para observar as belezas que saem de casa, que descem e sobem escadarias, que andam pelas ruas. O desfile de belas mulheres é pontuado por primeiros planos de rostos e pés que se agitam ao caminhar.

A mulher torna-se o objeto de admiração da câmera/homem. Um motorista bate o carro em movimento enquanto observa uma jovem na calçada. Uma mulher é seguida por um homem enquanto sobe a escadaria de piazza di Spagna para um encontro com o namorado. Uma moça passeia de lambreta e é observada enquanto sua saia se levanta com o vento. Jovens, adultos ou idosos, os homens seguem as mulheres com olhar lascivo.

O episódio é praticamente sem diálogos, conduzido, principalmente, pela observação masculina. A câmera focaliza o desejo dos homens: o traseiro e as pernas femininas. Num ônibus lotado, as mulheres parecem estar ao alcance da volúpia dos homens. No ponto final, uma jovem desce e é seguida por um admirador. Ela corre e entra num prédio. Ele para em frente ao edifício, frustrado.

O Amor na Cidade termina com o narrador em *off* anunciando que “o nosso jornal quis somente pesquisar a realidade mais íntima e verdadeira, como se quer no estilo e nos propósitos de um cinema novo e consciente”.

III

A possibilidade de realizar o curta-metragem *Agência Matrimonial* foi ofertada a Fellini graças, em parte, à sua experiência de interlocução e aprendizado cinematográfico com o grupo neorrealista que girava em torno de Cesare Zavattini, espécie de guru para muitos roteiristas italianos nos anos 1940. O ideólogo do neorrealismo pretendia, com o filme coletivo *O Amor na Cidade*, fazer uma revista em tom jornalístico-documentário, aproveitando, como argumentos para os episódios, histórias reais, como a de Caterina Rigoglioso.

Segundo o crítico Luiz Renato Martins (1993, p. 92), Fellini, no entanto, faz do neorrealismo o alvo de uma paródia ao inventar o episódio *Agência Matrimonial* e apresentá-lo como uma história verídica.

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

Mesmo tendo parodiado o neorrealismo no episódio de um filme que se pretende neorrealista, Fellini consegue dá um tom crítico à obra ao lançar mão do artifício desconstrutor da dicotomia fábula versus realidade. O jovem jornalista, ao investigar como funciona uma agência matrimonial, depara-se com o ambiente kafkiano do prédio onde se localiza o escritório de casamentos e, principalmente, com o tom fabulatório por trás das descrições dos pretendentes.

O falso licantropo que procura por uma esposa não parece ser menos real do que os sonhos de Rossana, que está disposta a casar-se, mesmo que seu pretendente seja “louco”, pois ela tem certeza de que se afeiçoará rapidamente a ele. Além disso, Rossana vislumbra

no matrimônio a possibilidade, talvez a única, de ajeitar-se na vida, de sair da pobreza, de não mais passar fome e, quem sabe, de ajudar à família.

A narração que ela faz da sua história de vida constrange o jornalista como também constrange o espectador, que sabe que Rossana é alvo de uma mentira, assim como o filme coletivo *O Amor na Cidade* e sua intenção neorrealista é alvo de uma paródia. Fellini, contudo, faz da mentira e da paródia os recursos críticos para desconstruir a realidade fabulatória e instaurar certa consciência crítica sobre a vida de fato vivida e os sonhos incansavelmente sonhados.

Rossana prefere fabular um personagem, assim como o jornalista. Sua atitude fabulatória, mais do que sua condição social, é que constrange o jovem repórter e lança o neorrealismo no patamar crítico da desconstrução. Portanto, é como se Fellini perguntasse: até que ponto ainda somos neorrealistas?

André Bazin destacou alguns aspectos que singularizam a produção neorrealista italiana: um humanismo revolucionário; a recusa em tratar como um meio a realidade social da qual se serve; o cenário e a iluminação naturais; a filmagem externa; o amálgama dos intérpretes. Veem-se, no episódio de Fellini, tais aspectos mais ou menos trabalhados.

Há, porém, algo no episódio felliniano que põe em xeque o suposto neorrealismo dos demais episódios: a história ter sido premeditadamente inventada por Fellini. A invenção da história faz de *Agência Matrimonial* o episódio talvez mais neorrealista do filme coletivo, pois não se pretende ontologicamente verdadeiro, encenado com “pessoas reais”, como ocorre com os demais episódios. O seu neorrealismo é mais pungente, pois se desdobra na desconstrução da fábula, tanto para o jornalista quanto para o público. Para Rossana ainda permanece o ideal do casamento como fuga da realidade cruel do seu cotidiano.

O fracasso comercial e crítico de *O Amor na Cidade* impediu Zavattini de realizar uma segunda revista cinematográfica, cujo tema seria “Cristo está vivo ou morto?”.

A necessidade de invenção está ligada à construção da narrativa como espelho psicológico da realidade dos personagens. Assim, a recusa em tratar como um meio a

realidade social da qual se serve é um dos caminhos pelos quais Fellini mantém-se fiel à escola neorrealista, sem, contudo, deixar de avançar na pesquisa estética e temática que, desde o começo dos anos 1940, modificou sensivelmente o cinema italiano.

Sobre *A Estrada da Vida*

(*La Strada*, 1954, preto e branco, 103 min.)

I

A primeira obra-prima de Federico Fellini, de grande repercussão internacional, é a morada de um personagem inesquecível: Gelsomina (Giulietta Masina), protagonista de *A Estrada da Vida*. Trata-se de uma jovem sensível e romântica obrigada a viver ao lado de Zampanò (Anthony Quinn), um artista mambembe machista e rude. Mas ela tem vontade e talento para ser artista, e crianças e mulheres rapidamente são seduzidas pela sua ternura engraçada.

Sobre Giulietta/Gelsomina, críticos disseram: “É a Chaplin de saias”. *A Estrada da Vida* alçou Fellini e sua mulher ao estrelato internacional. Além de ter sido premiado na XV Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, o longa-metragem venceu o Oscar de melhor filme estrangeiro, o primeiro dos cinco Oscars que Fellini recebeu ao longo da vida.

Na realização de *A Estrada da Vida* se envolveram conjuntamente os dois mais conhecidos produtores italianos de cinema da época: Carlo Ponti e Dino de Laurentiis. O roteiro da fita é de Fellini e Tullio Pinelli, com a colaboração de Ennio Flaiano. Fellini já imaginara Gelsomina em desenhos, que antecipavam como seria em película sua personagem carismática travestida de clown.

À época de seu lançamento, *A Estrada da Vida* despertou a desconfiança da crítica de esquerda em relação a Fellini, contrapondo-o ao materialismo histórico de Luchino Visconti, que lançava, no mesmo período, o filme *Senso* (*Sedução da Carne*).

A recepção crítica de *A Estrada da Vida* e de *Sedução da Carne* foi o estopim da contraposição Fellini-Visconti, ou melhor, entre fellinianos e viscontianos, católicos e comunistas, que durou cerca de uma década devido, sobretudo, ao contexto político

cambiante. Nesse entrevero, Fellini foi acusado pelos críticos mais apressados de trair o neorealismo.

II

A Estrada da Vida começa ao som da música de Nino Rota, melancólica, mas também alegre. Numa praia, a jovem Gelsomina caminha solitariamente. De repente, ouve-se, fora do plano, os gritos de crianças que chamam por ela: “Gelsomina, Gelsomina...”. Encontram-na e lhe avisam que chegou à casa onde moram um homem numa moto grande. Ele disse que Rosa morreu.

A mãe de Gelsomina chora a notícia da morte de Rosa, sua filha mais velha, que passou a viver com Zampanò (o homem da moto) depois de um acordo financeiro. Agora que a irmã morreu, Gelsomina deverá ir com Zampanò.

Chorando, a mãe tenta convencer a filha da necessidade de sua partida: “Você pode ganhar dinheiro, aprender uma profissão, dançar, cantar e, além disso, veja, Gelsomina, Zampanò me deu 10 mil liras, vamos poder consertar o telhado e comprar comida”. Gelsomina quase chora ao perceber que foi vendida. Partirá, no entanto, decidida a enfrentar um novo mundo vivendo ao lado de Zampanò.

Ele diz à família de Gelsomina que poderá ensinar muito à jovem, pois é capaz de “ensinar qualquer coisa até mesmo a um cachorro”. Depois dá algum dinheiro às crianças para irem comprar salame, queijo e vinho. Gelsomina vai à praia, chora. Despede-se rapidamente da família e parte na moto de Zampanò, enquanto as crianças correm atrás dela, pela estrada. Ela as observa, dando-lhes adeus com um dos braços alçado.

Numa cidadezinha de província, Zampanò apresenta em praça pública seu número de força hercúlea ao romper, apenas com a potência dos seus “pulmões de aço”, correntes prendendo os braços ao torso. Enquanto enche os pulmões, olhares atentos se voltam para ele na plateia, inclusive de Gelsomina. Após certo suspense, Zampanò rompe as correntes, é aplaudido e pede ao público uma contribuição pelo espetáculo. É Gelsomina quem recolhe o dinheiro.

No fim do dia, ela prepara uma sopa, que apenas ele, a contragosto, consegue comer. Depois do indigesto jantar, ele oferece a ela algumas vestimentas e sapatos velhos, que eram de Rosa. Ensina-lhe a dizer “È arrivato Zampanò” (“Chegou Zampanò”). Ela se entusiasma com a possibilidade de ser artista, ele então lhe mostra um trompete, depois um tambor. Ensina-lhe a tocar o tambor enquanto deverá dizer “È arrivato Zampanò”. Gelsomina, entretanto, diz “Zampanò è arrivato”. Isso o irrita. Ele vai até um arbusto e arranca-lhe um galho, com o qual improvisa um pequeno chicote para agredir Gelsomina quando ela diz, novamente, “Zampanò è arrivato”. Chorando, a jovem aprende a tocar o tambor e a fazer a apresentação do espetáculo mambembe.

À beira da estrada, quase anoitecendo, ela diz a Zampanò que vai chover em dois dias. Ele pergunta como ela poderia saber disso. “Piove” (“Chove”), afirma Gelsomina. Ele diz para ela entrar na caçamba da moto, onde há uma barraca improvisada na qual vão viver. Ela diz, no entanto, que prefere dormir ao ar livre. Ele então a empurra para dentro da barraca, entra e fecha a portinhola de pano. No meio da noite, Gelsomina acorda e observa, enternecida, Zampanò dormindo.

Ambos prosseguem a excursão pela província, apresentando-se burlescamente em feiras e praças. Com o rosto pintado e interpretando uma palhaça numa contestação da vaidade de seu companheiro de cena, Gelsomina atrai a atenção do público numa praça. “Ignorante”, diz ela em tom jocoso a Zampanò, também travestido de palhaço. O público aplaude o show, sobretudo devido ao carisma de Gelsomina, que é ovacionada pelas crianças. Depois da encenação, ela passa o chapéu para recolher a contribuição dos que assistiram ao espetáculo.

Para comemorar o êxito do show, Gelsomina e Zampanò vão jantar num restaurante. Após a refeição farta, ela busca aproximar-se de seu companheiro, perguntando-lhe de onde ele é, mas o homem está bêbado e desconversa. Ele observa uma mulher no restaurante, que rapidamente lhe corresponde os olhares, aproximando-se do casal de artistas.

Zampanò lhe dá um sonoro tapa no traseiro, ela sorri e senta-se. Bebem, fumam. Ele diz que é artista mambembe, exhibe os músculos do antebraço e apresenta Gelsomina como

sua assistente, que não sabia fazer nada antes de conhecê-lo. Gelsomina sorri, timidamente. Pensa estar incluída nos planos de Zampanò para aquela noite, porém é abandonada na rua, sozinha, enquanto ele parte na moto com a mulher que conhecera no restaurante.

Ele diz a Gelsomina para esperar pelo seu retorno. O dia amanhece e ela continua sentada na calçada à espera de Zampanò. As mulheres e crianças da vizinhança tentam consolá-la, oferecem-lhe um prato de sopa, mas ela recusa. De repente, Gelsomina sai correndo ao saber que Zampanò estacionou a moto à beira da estrada. Encontra-o dormindo na grama, tenta despertá-lo, aproxima o ouvido do coração dele, que, enfim, acorda. Ela suspira aliviada, mas tristonha.

Enquanto ele volta a dormir, ela começa a caminhar pelo campo e a colher flores. Uma menina a segue por considerá-la engraçada e simpática. Ambas sorriem uma para a outra. Quando Zampanò acorda, vê Gelsomina plantando tomates. Ele decide partir imediatamente com ela, que não entende a razão da súbita viagem. “Pelo que vai esperar? Que cresçam os tomates?”, diz Zampanò.

Na estrada, ela pergunta se ele se envolvia com muitas mulheres enquanto estava com Rosa. Ele a interrompe, mandando-a calar-se e percebendo, ao mesmo tempo, no ciúme dela o interesse amoroso.

Numa festa de casamento no campo, a dupla se apresenta e anima o público. São convidados a comer. Enquanto Zampanò é guiado pela cozinheira, Gelsomina é conduzida por crianças a um quarto onde está um menino doente, querem que ela o faça sorrir. O menino a encara assustado, ela o observa com afeto. Subitamente, Gelsomina e as demais crianças são expulsas do quarto por uma freira.

A cozinheira observa Zampanò a comer. Flertam discretamente. Ela então lhe oferece algumas roupas de um de seus dois maridos mortos, que era tão grande quanto Zampanò. Gelsomina chega, a cozinheira lhe dá comida e depois pede a Zampanò para acompanhá-la a buscar vinho. Enquanto começa a comer, Gelsomina entende, num relance, o flerte entre o companheiro e a cozinheira, entristece-se.

A festa de casamento termina. Zampanò experimenta o terno e o chapéu que ganhou de presente da cozinheira, e Gelsomina, ainda triste, tenta aprender a tocar trompete. Ela gostaria de ser como Rosa. Zampanò, absorto na própria vaidade, não percebe a melancolia da companheira, que se enraivece, chora, cai num buraco. Enquanto ele dorme, ela diz que voltará à casa da mãe, e a razão para isso não é o trabalho, pois ela gosta de ser artista, a razão é a indiferença de Zampanò com ela. Ele continua a dormir. Ela se vai, deixa os sapatos e roupas que ele lhe deu, segue pela estrada, para, senta-se, pensa, espera, até que vê três homens que se aproximam tocando instrumentos de sopro alegremente. Ela os segue até uma cidadezinha próxima, onde há uma festa pública.

Após uma procissão religiosa, Gelsomina observa um equilibrista numa corda esticada no alto, tendo a torre de uma igreja como um dos suportes. Ela e o público assistem, atônitos, ao número do “Matto” (“louco”), que caminha sem proteção numa corda pendurada no ar, a vários metros de altura. Após o show, ela o encontra em meio ao público, entreolham-se.

Gelsomina, embriagada, vaga pela madrugada na cidadezinha, é chamada de louca pelos notívagos. Senta-se na praça, ouve o sino da igreja tocar, sente-se sozinha. De repente, ouve o barulho de uma moto, é Zampanò que chega. Ele a obriga a montar no veículo, bate-lhe no rosto, partem na noite. No dia seguinte, quando acorda, ela percebe, surpreendida, que está num circo. É cumprimentada pelos artistas, e entre eles reconhece o “Matto”, que ensaia ao violino.

Zampanò a apresenta aos donos do empreendimento. Informa-lhe que estão em Roma e que vão trabalhar no circo, onde cabem 400 pessoas.

Zampanò e o “Matto” já se conhecem, têm uma relação mutuamente ríspida. O “Matto” ironiza o “grande artista que só sabe o número da corrente”. Ao ser apresentado a Gelsomina, demonstra simpatia por ela, chamando-a de “madame”.

Durante o show, com o circo lotado, Zampanò concentra-se para romper as correntes que “o sufocam”. Gelsomina toca o tambor. O “Matto”, vestido de palhaço, infiltra-se no público e, em meio ao suspense do número de Zampanò, informa-lhe, em alto e bom som, que o chamam ao telefone. O público explode numa grande gargalhada.

Zampanò rompe as correntes, sai de cena e persegue furiosamente o “Matto”, mas não o encontra.

Gelsomina pergunta ao companheiro por que ele e o “Matto” têm uma relação tão conflituosa. Ela questiona se o “Matto” conheceu Rosa. Zampanò não lhe responde.

Depois, sozinha, ela encontra o “Matto” no circo. Eles têm simpatia recíproca. Ele a ensina a tocar trombone e trompete, e começa a imaginar um número burlesco em parceria com ela – que, todavia, teme a reação de Zampanò. O dono do circo a encoraja a não trabalhar somente com Zampanò. O “Matto” e Gelsomina começam então a ensaiar um número juntos, mas são interrompidos pela chegada de Zampanò, que diz, com ira, que a jovem não poderá trabalhar com o “Matto”.

O dono do circo tenta intervir, mas Zampanò parece irredutível na sua decisão. O “Matto” joga-lhe então um balde cheio d’água e foge, perseguido por Zampanò, que empunha uma faca. A situação só é controlada com a chegada da polícia, que prende Zampanò e obriga o circo a partir. Os integrantes da trupe convidam Gelsomina a segui-los. Ela, contudo, prefere ficar e esperar pelo companheiro. Enquanto aguarda por ele na moto, aparece-lhe o “Matto”, diz a ela que Zampanò ainda viverá durante muitos anos, ele é que morrerá cedo.

Numa conversa “existencialista”, o “Matto” diz a Gelsomina que ela tem um rosto engraçado, pois se parece com uma cabeça de alcachofra, e que ele não conhecia Zampanò, apenas tem vontade de ironizá-lo com sarcasmo. Pergunta como ela foi viver com Zampanò. Gelsomina responde que a mãe a vendeu por 10 mil liras. O “Matto” tenta animá-la, mas ela diz que está farta de viver, não sabe o que veio fazer no mundo. Ele então lhe pergunta por que Zampanò não a deixa partir e intui: “Talvez ele goste de você, Gelsomina”.

O “Matto” diz a ela sobre a necessidade de todas as coisas, inclusive dela própria. Gelsomina fica feliz ao ouvir isso, e expressa com confiança: “Se eu não ficar com Zampanò, quem ficará?”. O “Matto” entende que Gelsomina ama Zampanò e decide ajudá-la a transportar a moto até a porta da delegacia, assim Zampanò a encontrará quando sair da

prisão. Ainda uma última vez, o “Matto” tenta convencê-la a partir, mas ela prefere ficar esperando por Zampanò.

Depois de deixar o cárcere, Zampanò recompõe sua vida errante com Gelsomina, que lhe confessa não sentir mais falta da casa materna, pois agora sua família é Zampanò. Na estrada, eles oferecem carona a uma freira (Livia Venturini), que os agradece oferecendo-lhes comida e um local para dormir num convento. Gelsomina toca no trompete uma canção que lhe foi ensinada pelo “Matto”. A freira ouve com admiração a melodia. Zampanò também percebe o talento da companheira, mas a interrompe abruptamente.

À noite, antes de dormirem, Gelsomina lhe pergunta por que ele está com ela – que, afinal, não se considera bela. Pergunta também se ele ficaria triste com a morte dela. Diz, por fim, sem ainda ouvir nenhuma resposta, que gostaria de se casar com ele. Zampanò desconversa e dorme. Desconsolada, ela começa a tocar o trompete, mas é interrompida por Zampanò, que quer dormir em silêncio.

Na madrugada chuvosa, ele acorda e tenta roubar objetos de prata da capela do convento. Gelsomina também desperta, observa-o e tenta dissuadi-lo do roubo, sem sucesso. No dia seguinte, partem com os objetos roubados. Ela chora ao se despedir da freira, que a convida a viver no convento.

Na estrada, ambos reencontram o “Matto”, que troca o pneu do seu carro. Zampanò decide vingar-se e bate no equilibrista. Na confusão, o “Matto” fere fatalmente a cabeça, morrendo diante de Gelsomina. Assustado, Zampanò simula um acidente, escondendo o corpo do “Matto” embaixo de uma ponte, de onde joga o carro, que explode.

Eles fogem em seguida, deparando-se com o inverno rigoroso e a paisagem coberta de neve. Gelsomina está em choque pela morte do “Matto”. Durante as apresentações pela província, ela diz, repentinamente, que o “Matto” está mal. Preocupado, Zampanò cuida dela, preparando-lhe comida, deixando-a descansar, mas isso de nada adianta. Gelsomina tem o olhar perdido num horizonte invisível; parece ter enlouquecido.

Num dia frio, à beira de uma estrada, ela sai da barraca depois de dez dias sem comer, parece refeita do choque causado pela morte do “Matto”. Diz a Zampanò que está se

sentindo melhor. Ele respira, aliviado. Enquanto comem, ele lhe explica que não tinha intenção de provocar a morte do “Matto”, ela então volta a fixar o olhar em algo e a chamar pelo amigo morto. Zampanò propõe conduzi-la de volta à casa materna, pois está louca. A jovem lhe responde que o “Matto” a tinha aconselhado a seguir Zampanò, mesmo ela querendo fugir.

Gelsomina adormece à beira da estrada pontilhada por flocos de neve. Zampanò a observa, pensa, decide por fim abandoná-la, pois conclui que ela está louca. Ele a cobre com um casaco, deixa-lhe algum dinheiro e o trompete, parte.

Cerca de cinco anos depois, Zampanò está de passagem por uma cidadezinha no circo em que trabalha. Enquanto passeia e toma um sorvete, ele escuta a canção de Gelsomina, cantarolada por uma dona de casa a estender roupas brancas num varal. Ele se aproxima dela e pergunta onde aprendeu aquela canção. A dona de casa lhe responde que foi por meio de uma jovem que, anos atrás, sua família encontrou vagando pela praia, como se estivesse louca. Gelsomina foi então abrigada, mas não falava quase nada, apenas agradecia e tocava o trompete, até que um dia morreu. Zampanò ouve tudo em silêncio.

À noite, após o seu número da corrente no circo, embriaga-se num bar até ser expulso e jogado na rua. Ele se dirige à praia, maldizendo o dono do bar e gritando que não precisa de ninguém, quer estar só. Na praia, Zampanò vaga bêbado, lava o rosto com a água do mar, senta-se na areia. Olha para o céu estrelado e, subitamente, sua face se contrai. Ele chora, seu corpo cai na areia, escondendo seu rosto lavado por lágrimas. Zampanò lamenta e sofre o desaparecimento de Gelsomina. A câmera vai se afastando dele, que permanece, na praia noturna, sozinho a chorar, enquanto a canção de Gelsomina encerra o filme.

III

Gelsomina é a primeira grande personagem felliniana. Ela encarna, nos seus gestos e na sua personalidade, o magma existencial das criaturas que Fellini imaginou e deu vida por meio da imagem. Gelsomina não seria possível sem Giulietta Masina. Foi para ela que Fellini criou a personagem.

A alegria e a melancolia típicas do clown fazem de Gelsomina o amálgama de uma fábula quase medieval, inspirada nos ciganos e no circo. A Itália que a câmera de Fellini nos apresenta em *A Estrada da Vida* é arcaica, antiga, popular, tradicional, provinciana. Aliás, a província é a paisagem que domina o filme, assim como em obras anteriores de Fellini, mesmo que ambientadas em Roma (em *Abismo de um Sonho* e *Agência Matrimonial* é o provincianismo o foco da narrativa fílmica, contrapondo-se à grande cidade).

Em *A Estrada da Vida*, porém, a província é vista por Fellini de modo mais pessoal do que nos filmes anteriores. Essa parcialidade advém dos olhos de Gelsomina, personagem que condensa uma visão poético-psicológica da errância por um mundo rude, cruel, fantástico e imaginário. É na perambulação que esse mundo se revela em sua forma mais natural, com paisagens reais, praças verdadeiras, crianças, noite e neve. Mais uma vez, e em grande estilo, a vida se mostra tal como um espetáculo cotidiano graças ao olhar criativo de Fellini.

A criação, todavia, não é um artifício somente do espírito, ou seja, do imaginário e da sua rede de intersecções poético-mnemônicas. A criação é também, e sobretudo, objeto da experiência acumulada no decorrer da vida. Criar uma fábula sobre um casal de artistas mambembes que perambulam por uma Itália arcaica e provinciana é também mergulhar na busca pelo passado no momento em que o país renasce após a grande guerra e refaz os costumes de sua gente.

A Estrada da Vida é um filme melancólico, porque é o retrato dessa nostalgia de uma época em desaparecimento. Traduz a passagem do tempo no decorrer das estações e na “anima” (alma) da personagem principal: Gelsomina alegre no verão, abandonada no inverno. Com Gelsomina, morre o afeto mais puro, uma ternura de outros tempos. Por isso, Zampanò chora na praia noturna, lamentando o fim de uma época de errância e de vidência. O novo tempo institui modos sincronizados de ver e sentir o mundo, sem a necessidade de perambular por espaços quaisquer e perceber, com olhos visionários, as entrelinhas do tempo.

Sem se valer da miséria e da crítica social para denunciar o fim de uma Itália, Fellini alça voo e, tal como um vidente, vislumbra a outra margem do neorrealismo. Em sua defesa incansável da escola italiana, André Bazin relata a Guido Aristarco a percepção, em filmes como *A Estrada da Vida* e *Viagem à Itália*, de uma “sensação de invenção criativa”, que aponta para virtualidades da evolução futura do neorrealismo. O crítico francês ressalta que tanto o filme de Fellini quanto o de Rossellini “vêm relançar oportunamente, não apenas no interesse do público, mas na estima dos intelectuais, o cinema italiano, que já vinha perdendo velocidade há um ou dois anos”. “Penso, no entanto”, diz Bazin (1991, pp. 309-319), “que longe de ter sido sentido aqui como uma ruptura com o neorrealismo, e menos ainda como uma involução, eles nos deram a sensação de invenção criativa, mas na linha direta da genialidade da escola italiana”.

Num momento de esgotamento criativo do neorrealismo, Rossellini e seu grande aprendiz atualizam a atitude neorrealista e aprofundam o humanismo revolucionário outrora lançado por Zavattini. Segundo Bazin, “o neorrealismo não existe em si, há apenas diretores neorrealistas” (BAZIN, idem, p. 315). Assim, um filme neorrealista tem um sentido que advém *a posteriori*, com o tempo. Não existe neorrealismo puro, mas, sim, uma ética da estética, uma atitude neorrealista, que é “um ideal do qual se pode mais ou menos aproximar”, conclui Bazin (idem, p. 315).

Há quem não considere, porém, que haja uma atitude neorrealista de Fellini em *A Estrada da Vida*. Para Ennio Bispuri (2003, p. 89), trata-se de um filme “que assinala a separação definitiva de Fellini do neorrealismo, mesmo que a insistência sobre alguns ambientes e tipos parecesse remeter, ao contrário, aos módulos mais repetidos da poética neorrealista”. Segundo o crítico, o filme pulveriza a realidade externa, reduzindo-a a uma atmosfera psicológica e aos estados de ânimo dos personagens. “Se os ambientes e os personagens de *A Estrada da Vida* podem parecer os mesmos que são caros ao neorrealismo clássico (ambientes, personagens, situações), não é realístico o modo de se aproximar do tecido narrativo (...)”. Enfim, para Bispuri, o filme é como uma parábola, com aspectos marcadamente alegóricos e sem a mínima intenção de denúncia social, pois os artistas mambembes, as prostitutas e a gente simples surgem na tela para revelar a

sensibilidade do autor em relação a uma ideia universal da humanidade, e não como denúncia social.

Ao lançar mão do argumento de que Fellini pulveriza a realidade externa numa atmosfera psicológica, Bispuri incorre numa contradição. O realismo, como forma de expressão, não é decorrente tão somente da descrição crítica do real e do cotidiano, mas também é um modo que se exprime no estado de espírito das personagens, na descrição psicológica desse estado.

O neorrealismo de denúncia social é aquele que emerge das crateras do pós-Guerra; está, portanto, datado, ligado inextricavelmente a um período histórico. Superado o trauma imediato da guerra total, surgem os traumas *a posteriori*, a demência como consequência do caos, a bondade como antídoto para a miséria. Nesse sentido, o neorrealismo é uma atitude ética e moral em relação ao tempo e ao modo de ser e de sentir de cada época e lugar. Por isso Bazin fala em “atitude neorrealista”, em vez de “neorrealismo puro”.

Em *A Estrada da Vida*, o trauma de Gelsomina diante da morte do “Matto” representa o trauma de uma sociedade, ainda pura em sua bondade transcendente e em sua ingenuidade provinciana, diante da violência e da incompreensão. O neorrealismo desse filme busca, nas contradições e experiências do ser humano, a explicação para o real. A origem da realidade não está somente nas ruas, na paisagem, na sociedade, mas também dentro do ser humano, na sua psique, que se alimenta das afecções do mundo e faz do imaginário um espelho transfigurado do real.

A partir de *A Estrada da Vida* tem início um aprofundamento em Fellini da sua atitude neorrealismo. Seu humanismo vai além da denúncia social e adentra a condição humana, exprimindo no espírito humano a ambiguidade do real.

A crueldade de Zampanò é decorrente da experiência do homem num mundo que lhe parece cruel. O humanismo de Gelsomina é consequência do instinto do ser vivo de perseverar na existência, apesar das adversidades. A vidência do “Matto” é a passagem do corpo que sente ao espírito que pensa. Esses três personagens registram mais do que agem, têm a revelação de algo de intolerável, de uma situação impossível de ser vivida, e por isso sintetizam tipos universais que Fellini pintou em seu afresco neorrealista da humanidade.

Sobre *A Trapaça*

(*Il Bidone*, 1955, preto e branco, 104 min.)

I

Após o sucesso de *A Estrada da Vida* e a polêmica com os viscontianos, Federico Fellini dedicou-se à realização daquele que é, talvez, o seu filme mais notadamente neorrealista.

O roteiro de *A Trapaça*, assinado por Fellini e por dois de seus mais assíduos colaboradores à época, Tullio Pinelli e Ennio Flaiano, é, em boa parte, voltado a recriar o ambiente da miséria nas camadas mais populares da Itália do pós-Guerra. O campo e a cidade se alternam nas cenas em que três vigaristas agem quase sempre travestidos de sacerdotes católicos – papéis que interpretam para miseráveis que, diante das adversidades, apegam-se à transcendência religiosa como único sinal de esperança, simbolizada materialmente na sorte de achar um tesouro escondido ou na política de bem-estar social do Estado.

Produzido pela Titanus, *A Trapaça* surgiu de um argumento de Fellini sobre três homens que, pela impossibilidade de conseguirem levar ao fim grandes golpes, lançam suas artimanhas desonestas sobre famílias pobres do campo ou da periferia de grandes cidades.

II

O filme começa com a cena de um homem vestido de terno que, sentado à beira de uma estrada, espera por alguém. Um carro segue pelo caminho, dobra uma curva e para. O homem segue em sua direção. Dentro do veículo estão Augusto (Broderick Crawford), Picasso (Richard Basehart) e Roberto (Franco Fabrizi), três vigaristas que agem conjuntamente, sob a chefia do “Barão” Vargas (Giacomo Gabrielli), o homem que os

esperava à beira da estrada. Ele lhes apresenta detalhes sobre um novo golpe. Augusto é o mais velho dos três vigaristas, tem quase 50 anos.

Numa propriedade rural próxima, onde vive uma pobre família, eles deverão se apresentar como emissários da Igreja Católica. Sua missão é revelar às duas irmãs que chefiam a família que, nas suas terras, há um homem enterrado ao lado de um tesouro. Tal homem é um assassino e o tesouro é fruto de roubo. Os emissários deverão tão somente atender a um pedido: transferir os ossos do assassino para uma sepultura cristã, deixando aos donos do terreno onde estão os restos mortais o tesouro encontrado.

Na fazenda, os três vigaristas, travestidos de emissários da igreja, são recebidos com respeito e consideração. A pobre família acredita que eles são representantes legítimos do Vaticano. Pacientemente, Augusto explica a uma das irmãs os detalhes da história que levou o assassino a ser enterrado na propriedade ao lado de um tesouro usurpado. Picasso tem as indicações precisas sobre o local do sepultamento. Pergunta à mulher se, por acaso, há uma árvore solitária no meio de uma área descampada em sua propriedade. Ela diz que sim e os conduz ao local indicado.

Diante de uma árvore solitária no campo, Picasso dá alguns passos largos, indicados na localização do ponto exato onde estariam enterrados os restos mortais do homem que procuram. Roberto, que é o motorista dos emissários católicos, começa a cavar o terreno com uma pá. Após já ter aberto na terra um grande buraco, cansa-se, diz a todos que não há nada ali. Uma das irmãs decide então ela mesma continuar a cavar. Em pouco tempo, encontra alguns ossos, chama pelos emissários. Logo em seguida, encontra um pequeno baú lacrado.

Na casa, eles conseguem abrir o baú, que está repleto de falsas joias. As duas irmãs, ignorando o golpe a que estão prestes a ser submetidas, imaginam tratar-se de um autêntico e valioso tesouro. No mesmo instante, Augusto, envergando uma postura de monsenhor, diz a elas que há, no entanto, uma condição expressa pelo morto para que recebam o tesouro: deverão pagar a celebração de 500 missas pela sua alma.

Imediatamente, Picasso faz as contas: diz a elas que cada missa custa mil libras, o total dará 500 mil libras. Assustadas com o valor, que não possuem, as duas mulheres

cochicham e decidem ir ao vilarejo próximo, deixando os falsos emissários à sua espera. Eles aguardam, mesmo temendo que elas tenham intuído o golpe e que estejam voltando com a polícia. Elas regressam, todavia, com 425 mil liras. “É tudo o que conseguimos”, diz uma das irmãs. Os três vigaristas partem de carro. As irmãs os saúdam, agradecendo-lhes: “Obrigado, monsenhor. Que Deus lhes retribua”. Do carro, Picasso grita: “Obrigado a vocês”.

No centro de Roma, os três se despedem. Picasso segue para casa com presentes para a mulher, Iris (Giulietta Masina), e a filhinha de ambos. Diz a elas que jantarão, naquela mesma noite, num restaurante e que, depois, irão ao cinema. Ele entrega a Iris as cem mil liras que diz ter recebido pelo seu trabalho como caixeiro-viajante. “Farei o dinheiro durar por um mês; pagaremos as contas, assim não mais receberei olhares feios dos outros pela rua”, diz Iris, que sugere ao marido que se dedique mais à pintura, o seu passatempo favorito.

Enquanto isso, Augusto e Roberto também comemoram. Vão a um night club, bebem, dançam, flertam. Roberto se exhibe como se estivesse em boa situação financeira. Augusto permanece sentado, bebendo; sente-se entediado, cansado. Ao amanhecer, os dois partem bêbados.

No dia seguinte, Augusto tenta aplicar um golpe a um senhor que encontra num café que costuma frequentar. Oferece-lhe um relógio que valeria pelo menos 15 mil liras. É surpreendido, porém, quando o homem lhe responde que trabalhara a vida toda com relógios e joalheria e que aquele objeto é falso.

Ainda no café, Augusto encontra-se com o “Barão”, que tem outro golpe em mente. Os três vigaristas deverão ir à periferia romana como funcionários do governo dispostos a contatar famílias cadastradas num programa estatal de aquisição da casa própria.

A chegada dos três a uma “borgata” provoca alvoroço entre os moradores, que vivem em barracos e esperam há anos pela notícia de que, enfim, viverão mais dignamente em novas casas, financiadas pelo Estado. Picasso tem uma lista com os nomes dos chefes de família do bairro. Chama por alguns, que surgem em meio à multidão inquieta. Avisa-lhes que deverão assinar um contrato e pagar a primeira prestação da casa própria. Alguns

protestam, pois não têm dinheiro; outros buscam as economias arduamente guardadas e as entregam aos supostos funcionários públicos.

No centro de Roma, Augusto e Picasso caminham juntos, quando, de repente, ao lado deles para um carro de luxo. Nele está um casal. O homem que dirige o carro reconhece Augusto. “Rinaldo”, diz Augusto. Trata-se de um velho conhecido. Rinaldo (Alberto De Amicis) oferece uma carona a Augusto e Picasso até piazza del Popolo. No trajeto, conversam: Rinaldo informa-lhes que ficou rico e diz à amante que Augusto já enganou meia Itália como monsenhor *Bidone* (“trapaceiro”); Augusto fica ligeiramente constrangido e diz que Rinaldo, sim, é um grande ladrão.

Augusto e Picasso são convidados por Rinaldo à festa de Ano-Novo no seu apartamento de luxo. Picasso pergunta se pode levar Iris. Ele vai à festa grã-fina com a mulher e leva um quadro a tiracolo a fim de oferecê-lo a Rinaldo. Encontram Roberto, que pede a Augusto que lhe apresente ao anfitrião. Augusto, porém, quer tratar de negócios com Rinaldo, oferecendo-lhe uma parceria. Rinaldo mal lhe dá atenção, mais preocupado que está com a festa e com o strip-tease a portas fechadas de uma jovem numa das salas do apartamento.

O ano termina enquanto a festa está no seu auge. Somente Augusto sente-se entediado e melancólico. Enquanto quase todos comemoram o novo ano, Roberto furta uma cigarreira de ouro deixada num sofá. A dona do objeto procura-o sem sucesso. A amante de Rinaldo percebe o gesto de Roberto e o informa ao anfitrião. Quando decide partir com Picasso e Iris, Roberto é interpelado por Rinaldo diante de todos sobre a cigarreira de ouro que desapareceu. Roberto desconversa, mas, quando se vê sem outra opção, diz a todos que fez uma “brincadeira” ao esconder no próprio bolso o objeto valioso. Devolve-o à dona. Picasso, Iris e Augusto ficam constrangidos com a situação. “Que amigos são esses que você tem...”, diz Rinaldo a Augusto antes que partam.

Na saída da festa, cada um segue seu rumo: Roberto toma um táxi; Augusto caminha a pé, sozinho; Picasso e Iris discutem. Ela está desconfiada e pergunta ao marido que tipo de trabalho ele faz com os dois companheiros. Picasso intui a suspeita da mulher

de que sejam ladrões e lhe promete que irá mudar de vida. Ela chora e decide confiar na promessa do marido.

Com o primeiro dia do novo ano amanhecendo, Augusto atravessa, solitário, a piazza del Popolo. Duas prostitutas o chamam, desejam-lhe feliz Ano-Novo e diz que elas portam sorte. Ele lhes é indiferente e segue, sozinho e abatido, pela via del Corso quase deserta.

Um dia, na mesma praça, Augusto, Roberto e Picasso se encontram. Roberto tem um carro novo, que é de uma senhora que conhecera na festa de Réveillon. Os três tramam um novo golpe. Enquanto vai comprar cigarros, Augusto é reconhecido pela jovem filha, Patrizia (Lorella De Luca), que segue pela praça acompanhada por colegas da escola. Eles conversam rapidamente. Augusto diz à filha que ela mudou, tornou-se uma moça, por isso não a reconheceu. Pergunta-lhe sobre a mãe. Patrizia responde que sua mãe estava gripada. Diz ainda ao pai que não o via desde o Natal do ano anterior. As colegas a chamam, eles se despedem. Augusto diz à filha que irá telefonar para marcarem um encontro.

Os três vigaristas partem, no carro que Roberto dirige, para aplicar outro golpe. Param num posto de gasolina. Roberto tenta enganar o frentista. Diz que não tem as 1.380 liras para pagar o combustível recém-colocado no automóvel. Oferece um casaco supostamente valioso como pagamento, com a condição de que o frentista lhe dê a diferença da quantia referente ao valor da vestimenta, supostamente maior que o da conta do combustível. No posto seguinte, aplicam o mesmo golpe; desta vez é Augusto quem oferece o casaco a um frentista.

Os três vão, depois, a um parque de diversões. À noite, caminham bêbados pelas ruas estreitas do centro de Roma. Picasso delira, enaltecendo a lã inglesa do “falso” casaco. Augusto diz a Roberto que deverão pensar em algo mais sério. Roberto argumenta que os pequenos roubos são um “passatempo para ir tocando a vida e para se divertirem”. Diz a Augusto que espera, um dia, ter muito dinheiro para poder então dedicar-se a cantar.

Bêbado, Picasso sente-se mal, está com a consciência moral em conflito. Augusto o ajuda, enquanto Roberto some. Picasso chora, confia a Augusto que Iris suspeita de algo e que ele não aguenta mais mentir para ela, pois teme que a mulher e a filhinha o

abandonem. Augusto lhe diz que o fato de ter se casado jovem (aos 18 anos) indica a Picasso a necessidade de mudar de vida, de buscar uma nova “profissão”. Bêbado, Picasso diz que tem “cara de gente boa”, pode enganar qualquer um que queira, mas que não irá a Florença para o próximo golpe. Augusto tenta convencê-lo a ir. Picasso então lhe pergunta como o companheiro, na idade que tem, ainda consegue fazer o que faz, se não tem medo. Augusto fica então pensativo, até que Roberto reaparece no carro com uma prostituta e os convidam a passear. Augusto vai com Roberto, enquanto Picasso se recompõe na chuva que começa a cair, vendo nisso um sinal de bom augúrio e mudança, e decide voltar para casa.

Augusto marca um encontro com a filha. Vão a um restaurante no bairro romano de Monte Mario. Conversam. Ele pergunta a Patrizia sobre sua vida. Ela diz que gostaria de continuar estudando, quer cursar o magistério e ser professora. Não pretende mais depender financeiramente da ajuda da mãe. Gostaria de seguir o conselho de uma amiga e tornar-se caixa de uma loja para custear os estudos. Receberia o salário de 35 mil liras por mês. Augusto então lhe pergunta como é possível viver com tão pouco. “O salário é esse, há muita gente que vive assim, quase todos”, responde-lhe. Para conseguir o trabalho, todavia, Patrizia necessita apresentar ao seu empregador uma caução de quase 300 mil liras, dinheiro de que não dispõe.

Enquanto conversam no restaurante, Patrizia observa um relógio que Augusto retira, por acaso, do bolso (é o mesmo com o qual tentara aplicar um golpe a um relojoeiro). Ela encanta-se com o objeto. O pai decide dá-lo de presente à filha. Vão, depois, ao cinema. No intervalo da sessão, Augusto é reconhecido por um homem, vítima de um de seus golpes, e tenta escapar, mas é detido. No saguão do cinema, diante de Patrizia, o homem diz que procura Augusto há seis meses, pois ele o enganara ao vender-lhe um remédio falsificado. Patrizia chora, a polícia chega e leva Augusto. Ela o segue até a delegacia, espera-o. Ele sai algemado e é conduzido, numa viatura, para um presídio. Tempos depois, ao sair do cárcere, Augusto é aconselhado pelo guarda, que o conhece de outras ocasiões, a não voltar mais lá.

Sem perspectiva de mudança, Augusto vai ao café que frequenta. O garçom pergunta-lhe por que estava tão sumido: “Estava fora de Roma?”. Augusto nada lhe

responde e pergunta por Roberto. No café, um homem lhe diz que Roberto está em Milão muito bem de vida. Augusto indaga pelo “Barão”.

Pouco depois, o mesmo homem e Augusto estão num carro com outros comparsas a fim de aplicar o golpe de “monsieur Bidone” numa casa no campo, onde vive uma pobre família. Eles aplicam o mesmo golpe do início do filme. Augusto, porém, sensibiliza-se quando vê Susanna (Sue Ellen Blake), uma das filhas do pobre casal que os recepciona. Ela teve paralisia infantil aos nove anos e, desde então, mal consegue caminhar, apoiada em muletas.

O dono da casa diz que tem somente 350 mil liras para pagar as 500 missas encomendas pelo assassino enterrado em sua propriedade e que são a condição para a família ser detentora do tesouro encontrado ao lado do morto. Ele diz que economizara a quantia para poder comprar um animal que pudesse ajudá-lo no trabalho no campo, pois a mulher já trabalha muito e eles têm uma “filha aleijada”. Augusto lhe diz que a quantia cobrirá o custo das 500 missas.

Antes de os vigaristas travestidos de emissários da igreja partirem, Susanna quer falar com Augusto. Diz a ele que ela se sente um peso para a família pobre, mas que não se queixa, pois é feliz, é tratada “como uma rainha”; sua irmã é quem sofre por ter de trabalhar desde as 4 horas da madrugada. Augusto lhe pergunta quantos anos tem. Quando ela lhe responde que tem 18 anos, ele parece se lembrar da própria filha.

“Minha desgraça me fez encontrar Deus”, confidencia Susanna diante do falso monsenhor. Diz, em seguida, que somente um milagre poderia curá-la. Constrangido, ele lhe diz que ela “está muito melhor do que muita gente que não tem uma vida nada bonita”. Antes de Augusto partir, Susanna ampara-se nas próprias muletas para segui-lo e pedir-lhe a bênção, beijando-lhe a mão e rogando para que ele reze por ela.

Augusto parte, pensativo, no carro com os companheiros. O automóvel para à beira de uma estrada, num local ermo, onde deverão dividir com o “Barão”, que os aguarda, as liras roubadas. Augusto calmamente tira a vestimenta de monsenhor, veste um terno. Quando lhe pedem o dinheiro, ele diz que não teve coragem de roubar àquela família, restituindo a quantia à jovem Susanna.

“Augusto, você é o maior trapaceiro que conheci. Teve 350 mil liras na mão e as deixou escapar?”, pergunta o “Barão”. Augusto assegura-lhe que devolveu o dinheiro. Os companheiros desconfiam dele. Seguram-no e descobrem a quantia escondida em seus bolsos e nos sapatos. Augusto então foge apressado, desce uma ribanceira à beira da estrada, os companheiros o perseguem, atirando-lhe pedras, até que uma o acerta na testa, derrubando-o. Ele cai, ferindo a coluna vertebral. Os outros o alcançam, batem-lhe com pontapés, tomam-lhe o dinheiro. “Você fez uma grande besteira, Augusto; não ‘trabalhará’ mais em Roma”, diz o “Barão”.

Augusto permanece caído, imóvel, enquanto implora pelo socorro dos companheiros. Diz que tem dinheiro escondido e que poderá dividi-lo com eles caso seja socorrido. Mas isso de nada adianta, Augusto é abandonado à própria sorte.

Ele não consegue se mover. Tem medo de morrer daquele modo. Grita por socorro: “Aiuto, aiuto...”. Não há ninguém por perto. “Que sentido tem minha vida. Não tenho ninguém para manter. Por isso, eu vou morrer”, pensa Augusto.

Anoitece. O velho “bidonista” continua imóvel. Ouve ruídos de um automóvel na estrada. Pede socorro, mas ninguém lhe ouve. Pensa na filha. Tenta se arrastar ribanceira acima, chegando, com dificuldade, à beira da estrada. Ele ouve, de repente, camponesas e crianças que cantam ao passarem pela estrada, mas que não o percebem, enquanto ele balbucia por socorro. O grupo se distancia, Augusto morre e o vento varre as folhas secas à beira da estrada.

III

A Trapaça é, sob certo aspecto formal, um acerto de contas de Fellini com seus detratores após o lançamento de *A Estrada da Vida*. O diretor riminense prossegue na sua empreitada cinematográfica sobre a crueldade natural da existência, aprofundando-a com uma atitude neorrealista que funde a denúncia social às adversidades da condição humana. O ambiente da trama é Roma e seus arredores, a periferia e o campo, espaços neorrealistas por excelência. Seus personagens, ladrões ou miseráveis, vivem à margem da sociedade.

Pela primeira vez, a câmera felliniana dirige-se frontalmente para a miséria no sentido social, não mais a de artistas mambembes, mas a de famílias desprovidas de condições básicas de bem-estar. À época do filme, a Itália vivia um processo de reconstrução econômica que culminaria na virada para os anos 1960.

Apesar do renascimento após a Segunda Guerra, o país mantinha-se subdesenvolvido na periferia das grandes cidades e em localidades rurais. É em busca dessa Itália que Fellini narra a história dos três “bidonistas” Augusto, Picasso e Roberto. Segundo Tullio Kezich (1992, p. 208), os três vigaristas foram inspirados nos “tipos encontrados nos anos difíceis da Segunda Guerra e do pós-Guerra quando, com o mercado negro e dificuldades várias, todos, mais ou menos tarde, tinham de aprender a arte de se arranjar”.

Os aspectos realistas do filme criam uma atmosfera de desencanto, permeada pelas paisagens externas desprovidas de abundância vital e pelos rostos atônitos dos miseráveis no campo ou na cidade. Todos esperam pela ajuda de alguém: da providência divina pelas mãos dos emissários do Vaticano, do Estado por intermédio dos funcionários do programa social da casa própria, do perdão na hora da morte.

Montado por Mario Serandrei (a quem se atribui, na Itália, a invocação pioneira do termo “neorrealismo” ao se referir ao filme *Obsessão*, de Visconti), *A Trapaça* revela outra face da Itália em reconstrução, ao mostrar a classe dos explorados. É na perambulação por espaços quaisquer que os três “bidonistas” exploram, efetivamente, a geografia da miséria. Além da temática de fundo social focalizada nas classes mais desfavorecidas, o filme investiga dilemas morais humanos, de pessoas aparentemente honestas e sinceras, cuja estima os posiciona acima de qualquer suspeita. Assim é, sobretudo, Augusto, “um Zampanò de terno, um brutamontes de feira, transposto, com seus exercícios de sobrevivência, para o coração da sociedade burguesa”, como bem definiu Kezich (1992, p. 211).

Uma análise mais detalhada da personalidade de Augusto revela um exagerado apego do “bidonista” ao dinheiro como única salvação possível no mundo burguês do qual faz parte, misto de desafio e diversão. Mas Augusto também é enigmático na sua crença moral da pureza, representada, sobretudo, pela filha, Patrizia. É ela quem lhe diz que quase

toda a gente vive com pouco dinheiro e trabalha muito, e que ela, como outros jovens, deve começar a “ganhar a própria vida”. É em Patrizia que Augusto pensa quando conhece Susanna, jovem cujo sofrimento físico o comove, pois parece purificá-la.

Enquanto Picasso se redime graças à família e Roberto torna-se, em Milão, um Rinaldo (isto é, um bem-sucedido vigarista), Augusto padece do desencanto com o mundo e consigo próprio, pois não consegue deixar de enganar a todos, até mesmo a sua filha. A sua morte é um epílogo trágico, mas previsível, de sua vida feita de solidão e desespero – incapaz de absorver a realidade como parte da engrenagem que dá sentido moral à existência – e voltada ao sonho (o de ganhar dinheiro fácil) como finalidade última e insuperável. De acordo com Ennio Bispuri (2003, p. 98), *A Trapaça* “demonstra, com extraordinária eficácia no plano narrativo, que é possível aproveitar essa vocação aberta para o sonho a fim de violentar os mais fracos, os pobres de espírito, aqueles que gostariam (...) de sair de sua fechada, asfixiante e miserável realidade”.

Fellini demonstra, com *A Trapaça*, que sua herança neorrealista é densa e misteriosa. A densidade advém do empenho do diretor pelos sentimentos dos humildes, pelo gosto por ambientes naturais, pelo impulso moral rumo a um humanismo elegíaco. O mistério está na coalescência de imagens do velho e do novo, da Itália em metamorfose, do amadurecimento de Fellini. Dessa densidade e desse mistério é que o cineasta forja uma maneira *ultraneorrealista* ou, para alguns, *pós-neorrealista* de ver e sentir o mundo à sua volta.

Sobre *Noites de Cabíria*

(*Le Notti di Cabiria*, 1957, preto e branco, 117 min.)

I

Antes mesmo de iniciar sua experiência na direção cinematográfica, Federico Fellini tinha em mente um argumento que lhe era caro, sobre a vida atribulada de uma prostituta romana de alma generosa e romântica. Escolhera-lhe Cabíria como nome, talvez numa alusão ao clássico filme italiano *Cabíria* (1914), dirigido por Giovanni Pastrone e uma das primeiras grandes produções da história do cinema. A arqueologia de Cabíria remonta ao período de colaboração entre Federico e Rossellini. A versão embrionária da personagem fora ofertada a Anna Magnani na composição do segundo episódio do filme *O Amor*, como relata o crítico Paulo Emílio Sales Gomes:

Só em 1947 surgem os primeiros traços documentais relativos a Cabíria. Fellini era um dos colaboradores de Roberto Rossellini, que havia acabado de filmar *La Voce Umana*, baseado no ato de Cocteau, e precisava realizar outro filme de metragem média a fim de juntar os dois para cobrir o tempo normal das sessões cinematográficas. O segundo episódio, *Il Miracolo*, foi escrito por Fellini e por ele interpretado ao lado de Anna Magnani. Antes, porém, de escrever para Rossellini essa história de uma pobre de espírito dotada de autêntica espiritualidade, Fellini lhe havia sugerido outra, a aventura grotesca e patética de uma prostituta. As anotações escritas na época são sumárias, mas não serão esquecidas; (...) anos mais tarde transformar-se-ão numa sequência de *Notti di Cabiria*. Fellini imaginava o aparecimento de uma decaída da periferia romana no meio de suas colegas altamente classificadas da via Veneto, seu encontro com o astro cinematográfico que adora e a noite de fábula que vive. Esse primeiro projeto esquemático ainda não delineia um tipo, mas evoca uma personalidade cândida vivendo concretamente seus sonhos de evasão (GOMES, 1981, pp. 434-435).

Nos filmes *Sem Piedade*, de Alberto Lattuada, e *Persiane Chiuse*, de Luigi Comencini, nos quais Fellini colaborou como roteirista, Giulietta Masina interpreta prostitutas de alma generosa. Depois, no seu primeiro filme solo, *Abismo de um Sonho*, o

diretor pôs em cena a personagem da jovem, baixinha, explosiva, engraçada e afetuosa Cabíria (já encarnada por Giulietta Masina). A estreia de Cabíria em película se dá na cena em que, ao lado de uma colega, ela encontra na madrugada de Roma Ivan Cavalli (que veio da província em lua de mel); ele está sozinho e triste numa praça romana. Ela consola o homem recém-casado, que está desesperado com o sumiço de Wanda, sua mulher. Trata-se, conforme Paulo Emílio Sales Gomes (idem, p. 435), da única sequência de *Abismo de um Sonho* que leva a um aprofundamento humano da trama, graças, em parte, ao perfil da mulher ingênua, fantasiosa e boa que é Cabíria, cuja pré-história se encerra com esse filme⁴³.

Durante a realização de *A Trapaça*, o personagem retoma fôlego e Fellini parte “para encontros ocasionais com prostitutas nos locais de filmagens noturnas” (GOMES, idem, p. 436), método de concepção do argumento e do roteiro em que teve a colaboração de um jovem escritor proveniente do norte da Itália, Pier Paolo Pasolini, e que recorda a maneira rosselliniana de esquadrihar o espaço real do qual retira elementos ficcionais. Nesse período, relata Sales Gomes, Fellini teve desentendimentos com algumas mulheres, até que o perfil de Cabíria foi se formando graças à amizade do cineasta com uma prostituta de nome Wanda.

Em 1957, Cabíria ressurgiu plenamente num filme dedicado a ela. “De fato, Cabíria começou a me fazer companhia, pensava muito nela”, relata Fellini (2004a, p. 97). “Para deixá-la tranquila, prometia-lhe um filme só para ela”.

Giulietta Masina confere à personagem quase que o mesmo tom clownesco com que dera vida a Gelsomina, em *A Estrada da Vida*. Além dos seus habituais colaboradores – Ennio Flaiano e Tullio Pinelli, no roteiro, e Nino Rota, na trilha sonora, entre outros –, Fellini incorporou à trupe de realização de *Noites de Cabíria* o diretor de fotografia Aldo Tonti (considerado um dos inventores do neorrealismo, tendo trabalhado na produção de

⁴³ Sobre Cabíria e *Abismo de um Sonho*, diz Fellini (2004a, p. 96): “Enquanto rodava a cena, dei a esse personagem um nome, que não havia no roteiro: Cabíria. Giulietta Masina o interpretava com uma inspiração divertida e surreal; o desabafo do marido, suas lágrimas, seu desespero exibido e gesticulado por meio de estupores anormais, as chacotas inocentes, as comoções espalhafatosas, as silenciosas expressões de solidariedade ou de indiferença de Cabíria adquiriram uma cadência e uma amplitude tão patética e engraçada que me faziam pensar naquela noite de haver nascido um personagem que podia ter a mesma força, simpatia e comoção que Gelsomina, de *A Estrada da Vida*”.

Obsessão) e o jovem Pasolini, que colaborou na concepção do roteiro ao recriar, em dialeto romano, os diálogos das prostitutas⁴⁴. O projeto de filmar o “submundo romano” pelos olhos de uma terna, engraçada e boa prostituta gerou certa polêmica envolvendo o Estado e a Igreja Católica, que criticaram a atitude neorrealista de Fellini de “mexer na roupa suja” ao mostrar a Roma das prostitutas.

Formulada ao longo de praticamente uma década, a história de Cabíria foi um tremendo sucesso. André Bazin (1991, p. 299) louva o trabalho de Fellini, ressaltando que, primeira vez, o riminense “soube amarrar um roteiro com as mãos de mestre, uma ação sem falhas, sem lengalenga e sem lacunas”. Certamente o êxito do filme (que inspirou o musical *Sweet Charity*, dirigido por Bob Fosse em 1969, nos Estados Unidos) deve-se também ao carisma de Giulietta na pele de Cabíria. A atriz recebeu o prêmio de melhor interpretação feminina no Festival de Cannes, e a fita, o Oscar de melhor filme estrangeiro (o segundo, consecutivo, de Fellini).

II

Em *Noites de Cabíria*, a película surge exibindo o nome de Giulietta Masina. Após os créditos iniciais do filme, ela logo aparece como Cabíria, loura, baixa, num vestido com listras horizontais, e passeia com o namorado/gigolô Giorgio numa tarde num bosque à beira do rio Tibre, nas cercanias de Roma. Ela caminha alegremente, para numa pequena ribanceira à margem do rio, gira, com os braços esticados, a sua bolsinha de cor escura. Ela está feliz ao lado de Giorgio, que conhecera um mês antes. Ele é um rapagão louro, que encantara a singular prostituta romana.

Enquanto observa a paisagem, Cabíria é surpreendida por um empurrão violento que recebe de Giorgio quando ele lhe toma a bolsinha, e que a lança rapidamente no rio. Seu corpo é arrastado pela correnteza, ela tenta não se afogar e grita por socorro: “Aiuto, aiuto...”. Um garoto a vê se debatendo na água e também grita por socorro: “Aiuto,

⁴⁴ “Pasolini é um profundo conhecedor do ventre de Roma, indica lugares e figuras com a precisão de um guia e tem um excelente ouvido: ele traduzirá para o romanesco moderno os diálogos do *script* que, enquanto isso, o diretor está elaborando com Pinelli e Flaiano” (KEZICH, 1992, p. 218).

aiuto...”. Outros três garotos também a veem e se lançam na água com velocidade, enquanto alguns homens correm para a margem, atraídos pelos gritos. Cabíria é resgatada, mas está inconsciente.

Os homens tentam reanimá-la, seguram-na pelas pernas e a colocam de cabeça para baixo, para que possa expelir a água que engolira. Aos poucos, ela recobre a consciência, pergunta por Giorgio. Levanta-se, indaga novamente por Giorgio, está aturdida com o que lhe aconteceu, não quer a ajuda de ninguém. Um dos garotos que a resgatara lhe dá o único sapato que encontrara, o outro a correnteza levou. Cabíria parte sozinha e com raiva. Na medida em que se afasta do grupo, um jovem que se aproxima de bicicleta a cumprimenta e diz aos demais que ela é uma prostituta.

Cabíria chega à sua minúscula casa, em formato de cubo, no km 19 da estrada Roma-Óstia. Não tem a chave, que está na bolsinha roubada. Bate na porta, chama por Giorgio, mas ninguém lhe responde. Vê sua amiga Wanda (Franca Marzi), que mora numa casinha próxima, pergunta-lhe se viu Giorgio. Wanda vem ao encontro de Cabíria, observa-lhe o estado deplorável, indaga-lhe o que aconteceu. Cabíria desconversa, diz que a chave está na sua bolsinha, que ficou com Giorgio enquanto passeavam perto do rio. Ela consegue entrar em casa pela janela, que não estava trancada. Wanda pergunta-lhe quanto de dinheiro havia na bolsinha. Cabíria fecha-se em casa, não quer conversa.

À noite, Wanda lhe visita, recomenda-lhe que fique em casa, tome uma aspirina, descanse. Ela expulsa Wanda. Enquanto a amiga segue a pé pela estrada, Cabíria sai subitamente de casa e responde-lhe que tinha 40 mil liras na bolsinha, mas que não é possível que alguém mate outro por isso. Wanda então lhe diz que até por muito menos do que isso algumas pessoas matam, e recomenda que Cabíria vá à polícia denunciar Giorgio. Ela se nega, dizendo que não é dedo-duro, delatora. Wanda parte. Cabíria volta para casa, tentando entender por que Giorgio tentaria matá-la, pois ela lhe daria tudo o que ele quisesse. Quando entra em casa, olha, enternecida, as fotos de Giorgio coladas num espelho. Sai, pega uma galinha que vive num pequeno poleiro, carrega-a no colo, pensa sobre o que deve fazer. De repente, solta a galinha, entra em casa, arranca as fotos de Giorgio do espelho, junta as roupas dele e lança tudo numa fogueira ao redor da qual crianças brincam em frente à sua casa. Cabíria chora.

Ela segue, depois, para a Passegiatta Archeologica (Passeio Arqueológico), região no centro histórico de Roma onde estão as ruínas das Termas de Caracala e que é ponto frequente de prostituição. Ela chega numa moto conduzida por um amigo/cliente, veste um pequeno casaco de pele com vestido preto, porta uma bolsinha e um pequeno guarda-chuva. Cumprimenta as outras prostitutas reunidas, algumas com cafetões e gigolôs a tiracolo. Quando começa a tocar mambo no rádio de um dos automóveis estacionados, Cabíria dança, acompanhada por dois rapazes.

Uma prostituta grita que Cabíria é louca e cita o nome de Giorgio. Irada, Cabíria avança-lhe com as mãos, começam a brigar. Outra prostituta tenta ajudar Cabíria, tirando-a do meio da confusão. Coloca-a no seu carro e partem, com seu cafetão/motorista. Cabíria diz que quer ir para via Veneto. O cafetão lhe recomenda que ela precisa encontrar um homem que a proteja e que não é qualquer uma que trabalha em via Veneto. Cabíria lhe responde que ela não tem necessidade de sustentar um tipo nojento como ele.

Na grã-fina via Veneto, Cabíria caminha pela calçada larga em meio a duas prostitutas altas, esguias e elegantes. Na madrugada, ela é quase atropelada numa esquina por um carro. Depois, ouve a música que ecoa de um night club, começa a dançar na calçada, é observada por um segurança, que sinaliza com a mão para que se afaste. Ela lhe diz que a calçada é pública. De repente, uma bela mulher loura, Jessy (Dorian Gray), sai apressada do bar, seguida por seu namorado, o famoso ator Alberto Lazzari (Amedeo Nazzari), a quem Cabíria imediatamente reconhece.

Jessy e Lazzari discutem na rua, ela lhe dá um tapa um rosto, ele lhe revida a bofetada; ela parte chorando, enquanto o ator percebe Cabíria no outro lado da via. Convida-a para subir no seu carro conversível. Ela mal pode acreditar no que lhe está acontecendo. Vão a um night club, onde Cabíria se surpreende com duas negras dançando com rabos de cavalo presos no traseiro. Lazzari é cortejado por conhecidos que insistem em lhe tomar a atenção. Ele, no entanto, prefere dançar com Cabíria. Quando começa o mambo, ela se solta e dança vertiginosamente, chamando a atenção de todos.

O ator convida-a para jantar em sua mansão. Enquanto seguem no conversível, ela percebe na rua as duas prostitutas altas, esguias e elegantes com quem topara em via

Veneto. Grita-lhes: “Olhem onde estou e quem eu consegui”. A caminho da mansão, eles passam pela tumba de Cecilia Metella, na Appia Antiga. Cabíria se surpreende com o tamanho e o luxo da mansão de Lazzari, bem como com os cachorros e aves que ele possui, sobretudo um tucano. Pergunta se ele também tem um aquário com peixes. No quarto dele, onde vão jantar, o ator demonstra aborrecimento pela briga com Jessy. Pergunta a Cabíria seu nome, de onde ela é: “Roma, Piazza Rissorgimento”. Ele põe a tocar o disco da Quinta Sinfonia de Beethoven, pergunta se ela gosta da música. “Enfim, não é muito o meu estilo, mas, sim, gosto”, ela responde.

O mordomo entra no quarto com o jantar. Lazzari pergunta a Cabíria onde ela mora. Ela lhe diz que vive no km 19 da estrada para Óstia, numa casa com água, luz, gás, todas as comodidades, tem até um termômetro. Ele pergunta se ela trabalha em via Veneto. Cabíria lhe diz que está na Passegiatta Archeologica e que nunca dormiu na rua, exceto duas ou três vezes. Ele pede para ela comer algo. Ela lhe diz que o reconheceu assim que o viu saindo do night club, que é admiradora dos seus filmes e que ele é tão belo quanto sua mansão. Cabíria senta-se ao lado dele, bebem champanhe, ela beija-lhe as mãos, depois chora, levanta-se, diz que ninguém acreditará nela quando disser que conheceu Alberto Lazzari. Por isso, pede-lhe uma foto autografada. O ator tem simpatia por Cabíria.

De repente, Jessy chega à mansão querendo falar imediatamente com Lazzari. Antes que ela entre no quarto, ele tranca Cabíria no banheiro. Ela observa pelo buraco da fechadura o que se passa no aposento. Jessy e Lazzari se reconciliam. Quando Jessy dorme, ele conduz silenciosamente Cabíria para fora do quarto. As sombras de ambos projetadas na porta de vidro deixam entrever que o ator oferece dinheiro a Cabíria, que, a princípio, recusa-o. Ela desce a grande escadaria da mansão, bate a testa numa porta de vidro que não percebera, apanha seu pequeno guarda-chuva e parte.

À noite, ela conta às amigas da Passegiatta Archeologica sobre o encontro com Lazzari, mas não lhe creem. Aparece um senhor manco (Mario Passante), tio de um dos cafetões. Eles irão a uma procissão dedicada à Virgem Maria para pedir graças, outras prostitutas também vão, convidam Cabíria. Ela diz que já tem tudo o que precisa, está quase terminando de pagar a sua casa. De repente, eles veem uma pequena procissão religiosa que

atravessa, à noite, a zona de prostituição. Cabíria observa atentamente os fiéis que passam. Um caminhoneiro para, chama por ela, que sobe no veículo e se despede de Wanda.

Perdida na periferia de Roma, Cabíria caminha solitária quase ao amanhecer. Encontra um homem, que lhe pergunta se ela também vive nas grutas do local. Ela diz que tem a sua própria casa. O homem tem um saco nas costas, no qual porta donativos aos miseráveis. Ela pergunta se pode ajudá-lo, depois lhe pede uma carona até Roma. Enquanto percorrem as grutas distribuindo os donativos, Cabíria reconhece, apiedada, uma senhora, outrora bela e rica prostituta.

No caminho para Roma, o homem diz que ajuda os miseráveis de madrugada porque, durante o dia, é mais difícil encontrá-los, pois estão espalhados pela cidade a pedir esmolas. Ele pergunta a Cabíria seu nome. Ela diz que se chama Maria Ciccarelli, seus pais morreram quando ela era bem jovem, depois disso veio para Roma e mora no km 19 da estrada para Óstia. Ele se apieda da história da jovem e lhe diz para ir descansar, “pobrezinha”. Cabíria o agradece com sinceridade e admiração.

No campo, Cabíria, Wanda e seus colegas da noite chegam de carro para a procissão da Madonna del Divino Amore. Cabíria veste um casaco branco. O homem manco quer pedir à Virgem a graça de poder voltar a andar. Cabíria também tem vontade de pedir uma graça. Na igreja lotada, ela segura uma vela acesa e observa a devoção dos fiéis. Começa então a cantar com os demais e a entoar rezas. Sua vela se apaga, ela a acende na que está nas mãos de uma criança no colo de uma mulher.

Todos agradecem e pedem graças à Virgem. Cabíria, emocionada, diz a Wanda que seu coração disparou. A multidão se ajoelha, Cabíria chora e pede à Madonna del Divino Amore a graça de poder mudar de vida. O manco tenta caminhar sozinho, diz sentir-se a escória da Terra, pede graças, mas cai sem o auxílio das muletas que o mantinham de pé.

Depois da procissão, o grupo faz um piquenique no campo. Cabíria diz que ela vai mudar de vida, venderá a sua casa e partirá. Ela vocifera contra um grupo de peregrinos que atravessa o campo, Wanda tenta acalmá-la, Cabíria fica consternada.

À noite, sozinha, ela vai a um teatro de variedades na periferia romana. Na plateia, há mais homens que mulheres, muitos fumam. Enquanto Cabíria procura um assento, no palco um faquir/mágico (Aldo Silvani) convida alguns espectadores a participar do número de hipnotismo. Cinco homens vão ao palco; o faquir percebe a presença de Cabíria e a convida a subir ao palco. A plateia insiste para que ela participe do espetáculo, consideram-na engraçada. Ela decide ir, cética.

Na primeira parte do número, o faquir ordena que os cinco homens sentem-se num banco, um atrás do outro, como se estivessem remando num barco em alto-mar. Eles estão de olhos fechados, em transe. Cabíria assiste ao espetáculo encantada. De repente, o faquir desperta os homens do delírio e inicia a segunda parte do número, dessa vez com Cabíria.

Ele lhe pergunta onde ela mora, ela diz que na região de Prati. Ele, no entanto, a induz a dizer a verdade. Em transe, de olhos fechados, ela responde que vive na “borgata” San Francesco. Ele lhe pergunta se é uma senhora ou uma senhorita. Depois, se ela deseja casar-se. Pergunta-lhe também que trabalho faz. O público grita: “Condessa”. Ela diz que a casa onde mora lhe pertence. Quando decide deixar o palco, o faquir lhe pede para esperar, gostaria de lhe apresentar um rapaz chamado Oscar.

Cabíria fecha novamente os olhos, um canhão de luz a ilumina no palco. Ela imagina Oscar ao seu lado, virtualmente lhe dá um dos braços e começam a passear. Ela colhe flores imaginárias no palco. “Quem colhe flores tem uma alma generosa”, diz o faquir. Ela diz que se chama Maria. Dança uma valsa com o imaginário Oscar. Ela lhe confia, diante da plateia atenta, que ele devia tê-la conhecido quando ela tinha 18 anos e seus cabelos eram longos e negros. Em êxtase, Cabíria pergunta a Oscar se ele realmente gosta dela. O faquir decide então interromper o número.

Após o show, Cabíria esconde-se dos espectadores que zombavam dela na plateia. Quando finalmente deixa o teatro, um homem a aguarda (François Périer). Quer cumprimentá-la pela pureza e sinceridade com que esteve no palco, e dizer que ele pensa como ela sobre o amor. Cabíria lhe diz que se sentiu um pouco estranha no palco, teve sensação de frio, calor e até febre. O estranho a convida para tomar um conhaque. Ela aceita e lhe pergunta o que fez no palco. “Uma delicada cena de amor”, ele responde. Ela

então pergunta quem ele é e diz que, pelo jeito como ele fala, deve ser da região romana de Parioli, onde vivem pessoas que têm dinheiro. Ele diz que seu nome é Oscar D'Onofrio, que o destino o fez encontrá-la naquele teatro de variedades e que gostaria de revê-la. Cabíria lhe diz que é vendedora e que deve ir para casa. Antes, porém, marcam um encontro para domingo na estação Termini. Oscar beija-lhe a mão antes de ela partir num ônibus noturno.

No domingo, encontram-se na estação. Cabíria está desconfiada de Oscar. Ele lhe oferece flores e chocolate, vão ao cinema e jantam num restaurante. À noite, na Passegiatta Archeologica, ela fala às amigas sobre o seu admirador, enquanto comem o chocolate presenteado por Oscar. Cabíria acredita que seu admirador gosta dela, ele pagou tudo sem lhe pedir nada. De repente, chega a polícia à Passegiatta Archeologica. As prostitutas correm assustadas, algumas se escondem entre as ruínas romanas, outras atrás de arbustos, entre elas Cabíria.

Oscar e Cabíria encontram-se novamente, passeiam a pé pela cidade. Ele lhe diz que é da Puglia (região do sul da Itália) e que está sozinho no mundo. À noite, em casa, Cabíria pensa em Oscar, agita-se, fuma um cigarro, está contente, pois se sente amada. Em frente à sua casa, um monge lhe pede uma doação. Ela diz que nada tem para doar. Ele lhe pergunta se ela está na graça de Deus. Ela diz que não. “Quem vive na graça de Deus é feliz”, pondera o monge, que lhe aconselha o casamento e a maternidade. Ele se apresenta como padre Giovanni, indica-lhe o mosteiro franciscano onde vive e oferece-lhe ajuda se precisar.

À noite, na Passegiatta Archeologica, Cabíria, com seu pequeno guarda-chuva aberto enquanto chove, fuma um cigarro e distraidamente ignora um cliente que para o carro e a chama. No dia seguinte, ela diz a Oscar que não poderá mais vê-lo, ele então lhe pede em casamento. Ela diz que ele não a conhece, não sabe nada sobre seu passado. Oscar retruca, diz que a conhece bem e que ambos são solitários.

Cabíria corre feliz à casa de Wanda para contar a novidade: ela e Oscar vão se casar em 15 dias, por isso ela venderá tudo o que possui, e eles vão abrir um negócio. Ela segue até o mosteiro franciscano para se confessar com padre Giovanni, mas não o encontra.

Wanda ajuda Cabíria a arrumar as malas. Ela vendeu a casa em forma de cubo, com móveis e utensílios inclusive, para uma pobre família que a espera, do lado de fora. Quando sai da casa, ela se assusta com a miserabilidade da família que a aguarda, que porta tudo o que tem numa carroça. Wanda lhe diz que são mortos de fome.

Cabíria parte, as crianças se despedem dela, Wanda chora. Cabíria diz que escreverá à amiga e que, um dia, ela também irá se casar.

Num restaurante no alto de uma colina à beira de um rio, Cabíria e Oscar comem. Ele insiste em pagar a conta. Ela lhe diz que tudo o que é dela agora também é dele e lhe mostra um maço de dinheiro. “É meu dote”, diz, “350 mil liras pela venda da casa, mais 400 mil liras que tinha na poupança”. Oscar fica constrangido quando ela lhe diz que ele é um anjo, um santo, não sabe o que ela teve que passar na vida para conseguir junto aquela soma. Ele diz que não deseja saber nada sobre o passado dela.

Cabíria afirma que há homens que se aproveitam de mulheres por dinheiro, que ela daria tudo o que tem por amor, mas, mesmo assim, é roubada, e tem de pensar na velhice. Diz ainda que ela e sua amiga Wanda já pensaram em comprar um “ponto” novo de trabalho e que começou “na vida” muito jovem. “Nem lembro como comecei”, confia Cabíria.

Aliviada por ter contado a Oscar sobre sua vida, Cabíria toma-lhe o braço enquanto passeiam. Vão a um bosque no fim da tarde, beijam-se, ela o agradece e o abraça, depois observa a paisagem e colhe flores no chão. Pergunta se ele está triste. Oscar lhe propõe observarem o crepúsculo do alto de um mirante natural à beira do rio. “Que luz estranha”, conclui Cabíria ao mirar o pôr do sol. Diz a Oscar que ainda há justiça no mundo depois do sofrimento pelo qual passou.

Ela segura a mão do noivo, que está fria. De repente, ela percebe que está à beira de um abismo, ele pergunta se ela sabe nadar. Cabíria então se lembra de Giorgio e entende o que está para lhe acontecer novamente. Observa atentamente os olhos de Oscar (que aparecem num primeiríssimo plano), pergunta-lhe, assustada, se ele vai matá-la, oferece-lhe a bolsa com todo o seu dinheiro. Ele fica imóvel, constrangido. Ela pede que ele a mate,

pois não quer mais viver. Ele diz que não quer matá-la, toma-lhe a bolsa e foge. Ela chora e rola o corpo pelo chão, desesperada, pedindo para morrer.

Já anoitecendo, Cabíria levanta-se, silenciosa, recolhe flores, caminha triste e solitária pelo bosque, até que alcança uma estrada. Nela, um grupo de jovens segue tocando e cantando. Ela caminha, a princípio indiferentemente, em meio aos jovens, que procuram animá-la. Cabíria então passa a observá-los, uma moça lhe diz “buona sera” (boa noite), ela sorri emocionada e agradece a todos com a cabeça, até mesmo o espectador, para quem seu rosto, num primeiro plano, volta-se, olhando diretamente para a câmera e inclinando-se num gesto de gratidão.

III

Cabíria é um marco definitivo no aprendizado cinematográfico de Fellini, pois lhe apontou traços de um cinema maduro na forma e pleno de sentido poético e humanista. De acordo com Bazin (1991, p. 304), com esse filme Fellini toca a fronteira do realismo e vai além. “O que não estou longe de pensar é que Fellini é o realizador que vai mais longe, hoje [novembro de 1957], na estética do neorrealismo, tão longe que a atravessa e se encontra do outro lado”, completa Bazin (idem, p. 303). Estruturado como um falso melodrama, *Noites de Cabíria* possui, na opinião do crítico francês, a tensão e o rigor de uma tragédia, em que a “*mise-en-scène* felliniana está livre de qualquer sequela psicológica” e os personagens são percebidos “não mais entre os objetos, mas por transparência, através deles”.

Corroborando a avaliação baziniana e em certa oposição à conclusão de Paulo Emílio Sales Gomes (1981, p. 436) de que “nada mais distante da problemática felliniana do que a intenção sociológica ou a preocupação realística”, *Noites de Cabíria* apresenta em seu leito fílmico a teleologia de uma mulher visionária ao seu próprio inferno, dado que ela é refém da desventura, e à sua salvação, motivada essencialmente pelo gesto final emocionado de tirar o espectador da sua posição de *voyeur* e o inserir na fábula como o olho do espírito que vê o reflexo de si mesmo no outro (nesse aspecto, o filme é uma lição de alteridade).

O tom subjetivo informado já no título do longa-metragem é um convite a conhecer e entender o sentido das noites em que Cabíria vive intensamente, que são as noites da periferia, das prostitutas, dos gigolôs, dos boêmios, dos caridosos e dos miseráveis. A expressão e os gestos de Cabíria configuram o meio pelo qual a empatia da personagem abre a possibilidade da superação de preconceitos por parte de quem vê (o espectador). Ora Cabíria lembra uma personagem de história em quadrinhos (meio expressivo com que Fellini trabalhara desde a adolescência), ora ela parece reencarnar a aura chapliniana⁴⁵.

O seu ar engraçado nos faz ver o mundo em sua reorganização poética, em que realidade e sonho estão em conflito perene, com os clichês, as mazelas e as ambiguidades sociais ecoando a todo instante (na Passegiata Archeologica, onde mulheres são exploradas; na periferia, onde famílias vivem miseravelmente; e até na mansão do entediado ator famoso). Há em *Noites de Cabíria* não apenas o resgate de uma ferida social que separa inextricavelmente ricos e pobres, mas também o de uma fratura moral que impede Cabíria de deixar o trabalho a que não condena e dedicar-se ao casamento e à formação de uma família.

Há, no filme, momentos óticos e sonoros puros que mostram os personagens em sua transparência avassaladora. Quando Oscar e Cabíria passeiam por um bosque no fim de tarde, uma sequência quase silenciosa e com iluminação marcadamente expressionista revelam o verdadeiro caráter dos personagens (a canalhice de Oscar e a ingenuidade de Cabíria). O olhar de Oscar em primeiríssimo plano dialoga com a cena final da fita, pois Oscar parece enxergar a essência sonhadora que Cabíria revelará em sua plenitude no primeiro plano do seu rosto inclinado para o espectador. O espanto de Oscar diante da candura da personagem o impele tão somente a fugir assustado com o dinheiro roubado.

Sobre a iluminação em *Noites de Cabíria*, Luiz Renato Martins (1993, p. 89) observa que “a cena do desfecho do casamento da protagonista com o contador é dominada por uma luminosidade sinistra, que atua como um presságio do seu desenrolar”. Segundo o

⁴⁵ Sobre as comparações entre Charles Chaplin e Giulietta Masina, diz Bazin (idem, p. 306): “Muitas vezes se evocou Chaplin a propósito de *A Estrada da Vida*, mas nunca fiquei muito convencido com a comparação, forçosamente enfadonha, de Gelsomina e de Carlitos. A primeira imagem, não apenas digna de Chaplin, mas igual a seus achados mais belos, é a última de *Noites de Cabíria*, quando Giulietta Masina se volta para a câmera e seu olhar encontra o nosso. Só Chaplin, acredito, na história do cinema soube fazer uso sistemático desse gesto que todas as gramáticas do cinema condenam”.

crítico, o papel da luz é significativo no filme, pois o jogo de luzes e sombras que se estabelece no desfecho da trama anuncia o que está para acontecer com Cabíria.

A construção fenomenológica de Cabíria integrou um projeto maior de Fellini, o de compreender como a realidade pode ser fruto da ilusão, ou o contrário. Nesse sentido, *Noites de Cabíria*, *A Trapaça* e *A Estrada da Vida* dialogam entre si e constituem uma trilogia do humanismo elevada à condição de tríptico *ultraneorrealista* – termo ora cunhado para definir o ir além das fronteiras do ideário neorrealista, condição própria à formação da personalidade cinematográfica de Federico Fellini.

Noites de Cabíria, aliás, é exemplar na evocação das raízes neorrealistas do aprendizado felliniano. Além da já citada oferta de Fellini a Rossellini do argumento de um média-metragem sobre uma prostituta pré-cabiriana, a cena em que Cabíria dança num palco com seu imaginário Oscar inspira-nos a lembrança da personagem Nannina (Anna Magnani), no média-metragem *O Milagre*. Tanto Cabíria quanto Nannina se encantam por criaturas imaginárias, pois que existem tão somente nos sonhos da prostituta e da pastora de cabras. Ambas foram traídas pelo próprio encantamento, pois que foram seduzidas e abandonadas.

Numa sequência de intensa beleza, Cabíria decide partir para casar-se com Oscar, vende a casinha em forma de cubo (inspirada, aliás, na precária moradia de uma prostituta romana que Fellini conheceu enquanto filmava *A Trapaça* e preparava o roteiro de *Noites de Cabíria*⁴⁶), desfaz-se de objetos do passado, cuja memória insiste em ecoar no presente. Cabíria escolhe alguns objetos da casinha que levará consigo, mas, no final, parte apenas com uma pequena mala, a foto da mãe e as liras economizadas ao longo dos anos de meretrício. A banalidade de recolher objetos, despedir-se da amiga Wanda e das crianças da “borgata” escondem a grandeza sublime da ilusória redenção da heroína. Ela parte

⁴⁶ “(...) enquanto filmava *A Trapaça*, entre as velhas muralhas do antigo aqueduto romano, na aldeia de San Felice, percebi, isolada dos outros casebres, uma minúscula barraca daquelas que, mais miserável e pobre, só se podia imaginar nos desenhos animados. Uma espécie de canil feito com pedaços de latão e velhas caixas de frutas. Aproximei-me incrédulo, empurrei a porta que estava semiaberta e enfiei a cabeça dentro. Por mais absurda que fosse como habitação, dentro ela era de um angustiante esmero: cortinas floridas nas janelas (janelas?), painéis e frigideiras amassadas mas brilhantes, penduradas nas paredes em ordem de tamanho, e uma mesinha de ferro com tampo de mármore, como as mesas dos cafés, com um centro bordado e um vasinho de margaridas no meio. No chão, sobre um colchão infantil, havia uma mulher sentada, a dona. Só vi que usava um roupão florido e, notei ao se virar, vários rolos e grampos na cabeça, e que tinha dois olhos irados que me fitavam espantados com minha falta de pudor” (FELLINI, 2004a, p. 97).

acreditando não precisar mais voltar, não mais se prostituir, talvez nem mesmo rever Wanda. A sequência nos revela que o presente não é o único tempo do cinema. Cabíria vive a sequência ainda mergulhada no passado que a sufoca, no presente que a entusiasma e no futuro que a faz sonhar.

A última cena do filme, quando os olhos de Cabíria encontram os olhos do espectador e ela a ele se dirige com a cabeça, só tem pleno sentido devido à sequência da partida de Cabíria, em que sua pureza se revela com candura e autenticidade. Passado, presente e futuro parecem viver ao mesmo tempo na prostituta de alma boa, criando assim a coalescência de uma imagem atual (o presente) e de uma imagem virtual (o passado), isto é, gerando uma imagem-cristal, que guarda um estribilho do tempo.

Segundo Deleuze, a imagem-cristal se nutre do tempo como uma “imagem mútua” e ambígua, atual e virtual, em que “o atual é sempre um presente”, “é sempre objetivo”, e em que “o virtual é o subjetivo” e “a única subjetividade é o tempo”. O visionário é quem vê no cristal, e eis o que ele vê: o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão. O “cristal de tempo” surge de uma “imagem mútua” e de natureza infinita, sempre em formação, como o próprio tempo. A imagem dele decorrente é puramente ótica e sonora, e, conforme Deleuze, “Félix Guattari tinha razão em definir o cristal de tempo como sendo por excelência um ‘estribilho’”.

Em Fellini, o “cristal de tempo” cria o efeito que equivaleria ao da profundidade de campo quando a imagem ganha “corpo temporal” nas inúmeras entradas em que “duas coisas se passam a um só tempo”, configurando a cristalização das imagens puramente óticas e sonoras num “único e mesmo cristal em vias de crescimento infinito”.

Cabíria e a simultaneidade temporal que ela incorpora na sequência da sua partida criam um cristal de tempo que congrega a reorganização poética de um mundo em reconstrução e as cicatrizes da miséria, da violência e da guerra. Essa evidência justifica a inclusão de *Noites de Cabíria* no rol das obras-primas neorrealistas, pois o filme e seu realizador herdaram do movimento cultural italiano do pós-Guerra o magma da forma estética e da atitude ética ao representar o mundo com os tons imortais da realidade.

É necessário ainda ressaltar que *Noites de Cabíria* foi parcialmente filmado em ambientes externos (foi um dos últimos filmes de Fellini sem a predominância do estúdio), utiliza o romanesco como expressão sonora autêntica da fala das prostitutas de Roma e possui um tom semidocumentarístico como observador social no registro da procissão da Madonna del Divino Amore. Tais aspectos, entre outros, estão entre as condições necessárias para se realizar um filme neorrealista. Assim Fellini o aprendeu ao transformar o método neorrealista num confronto estético-poético entre realidade e sonho. É o elemento onírico decorrente da realidade e projetado no cristal de tempo como uma imagem mútua e ambígua que confere ao cinema de Fellini o grau de uma reflexão poética sobre a existência humana.

Sobre *A Doce Vida*

(*La Dolce Vita*, 1960, preto e branco, 174 min.)

I

“Em *A Doce Vida* também observo o homem com uma atenção diferente e, creio eu, mais nobre que a de um sociólogo”, disse Fellini ao periódico “L’Express”, de Paris (10 de março de 1960). “Examino a miséria de sua alma, as doenças de seu espírito”, completou (FELLINI in CALIL, 1994, p. 85). O caráter analítico que o cineasta confere à própria obra é, em parte, decorrente do impacto profundo que *A Doce Vida* provocou na alma felliniana, consolidando-se como ponto de mutação no seu processo de aprendizado cinematográfico e na cultura pop em formação na sociedade ocidental. “Pode-se dizer *doce vida* assim como se diz *Belle Époque*, já que a expressão é verdadeira e falsa nas duas formas... Contudo não estamos na *Belle Époque*, e sim em Roma, neste verão” (FELLINI in CALIL, idem, p. 84).

O final dos anos 1950 determinou uma ruptura sem precedentes no cinema felliniano. Ela se deu por meio de *A Doce Vida*, obra-prima celebrizada mundialmente sobretudo pela cena em que Anita Ekberg e Marcello Mastroianni se banham, vestidos, na Fontana de Trevi, em Roma. O longa-metragem inaugurou a notória galeria de situações e personagens extravagantes e exagerados que passariam então a caracterizar o cinema de Fellini (e que já apareciam, sem imposições determinantes na condução da narrativa, em filmes como *Noites de Cabíria*).

Nesse sentido, *A Doce Vida* colaborou para afastar Fellini da tradição neorrealista italiana, aproximando-o cada vez mais do onirismo, da metafísica, da psicanálise e de um mundo em que as certezas se desvanecem rapidamente. Roberto Rossellini foi um dos primeiros a perceber que *A Doce Vida* era o marco do afastamento de Fellini da sua matriz neorrealista, acusando seu mais brilhante discípulo de ser “provinciano”.

De qualquer modo, quando Rossellini declarou que *A Doce Vida* era obra de um provinciano, ele não sabia muito bem o que estava dizendo, pois, na minha opinião, “provinciano” é o melhor qualificativo que se pode aplicar a um artista, porque a posição de um artista diante da realidade deve ser justamente a de um provinciano, quer dizer, ele deve ser atraído pelo que vê e, ao mesmo tempo, ter o distanciamento de um provinciano. Na verdade, o que é um artista? Apenas um provinciano que se encontra entre uma realidade física e uma realidade metafísica. Diante de uma realidade metafísica, somos todos provincianos. Então, quem é cidadão da transcendência, quem? Os santos. Mas é esse limite do interregno que quero chamar de província, essa fronteira entre o mundo do sensível e o mundo suprassensível que verdadeiramente vem a ser o reino do artista (FELLINI in CALIL, idem, p. 91).

Cineasta fabulador que, sobretudo a partir de *A Doce Vida*, tornou-se um diretor predominantemente de estúdio, Fellini acredita transpor a fronteira entre a realidade física e a metafísica por meio de uma “sinceridade” que ele julga ser perfeitamente natural num provinciano. “Aliás, sempre fui sincero, muito sincero, pelo menos na medida em que pode ser sincero um prestidigitador, um homem de espetáculo que fala com os outros sobre uma porção de coisas” (FELLINI in CALIL, idem, pp. 86-87). A busca pelo “olhar sincero” remonta em Fellini talvez desde sempre, mas é com a experiência colaborativa com Rossellini que tal desejo adquire forma e sentido.

Para Fellini, o abandono de Rossellini (o dos anos 1940) “nos confrontos da realidade, sempre atento, límpido, fervoroso (...), permitia-lhe capturar, fixar a realidade em todos os espaços (...), desvendar o que a vida tem de inalcançável, de misterioso, de mágico”. O riminense completa a reflexão perguntando-se: “Por acaso o neorrealismo não é isso?” (FELLINI, 2004a, p. 76).

Percebe-se nas declarações de Fellini o desejo inconsciente de seguir os passos do seu mestre e de, ao mesmo tempo, separar-se do seu ideário, caminhar com as próprias pernas e olhar para o mundo com independência e maturidade. Foram necessários 15 anos para que isso ocorresse. Entre 1945 e 1960, Fellini esteve estreitamente ligado a um modo de fazer cinema oriundo principalmente da experiência rosselliniana e neorrealista. É desse magna que surge o Fellini de *A Doce Vida*.

Elaborado como um filme episódico centrado nas aventuras e desventuras do jornalista Marcello Rubini por Roma numa era de ouro da sua vida mundana, *A Doce Vida*

organiza-se em blocos autônomos, como crônicas da vida romana. Certamente, o fato de ter sido jornalista auxiliou Fellini na elaboração da sua crônica cinematográfica da cidade a que considera “a mãe ideal”⁴⁷.

Em *A Doce Vida*, a pobreza e o misticismo, tão presentes em filmes anteriores de Fellini, cedem parcialmente lugar ao requinte frívolo e ao tédio existencial da vida de celebridades, artistas, aristocratas e jornalistas. Em 1965, Fellini declarou ao escritor Alberto Moravia, que lhe entrevistava para o periódico italiano “L’Espresso”, que se trata de um filme completamente inventado. “A Roma de que falo é uma cidade interior, tem uma topografia toda espiritual”, declarou.

O filme, premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes, ergue um panorama da vida italiana na passagem dos anos 1950 para os anos 1960, com contrastes reverberantes da vida social e econômica entre uma velha e uma nova Itália. Para isso, Fellini se vale da exuberância, beleza, fascínio e mistério de Roma, qualidades simbolizadas no seu sentido mais místico e feminino no banho de Anita Ekberg na Fontana de Trevi, mas também se vale da angústia e do pessimismo diante de um admirável e incompreensível mundo novo, sentimentos evocados na errância do jornalista Marcello Rubini pela vida romana.

À época de seu lançamento, o filme despertou reações iradas de setores conservadores da sociedade italiana, que viram na fita um atentado aos “bons costumes” e, ao mesmo tempo, uma louvação do hedonismo e da falta de moral. Eis como o periódico francês “L’Espresso” noticiou, em 10 de março de 1960, o impacto do filme:

⁴⁷ “O que é Roma? No máximo, posso tentar dizer o que penso quando ouço a palavra “Roma”. Muitas vezes me perguntei. E sei mais ou menos. Penso num enorme rosto avermelhado que se assemelha a Sordi, Fabrizi e Anna Magnani. Uma expressão transformada por gastrossexônomos exigentes em algo pesado e pensativo. Penso num terror escuro, lamacento, num céu amplo, deformado, como o pano de fundo de uma ópera, com tintas roxas, brilhos amarelados, pretos, prateados; cores fúnebres. Mas, tudo somado, é um rosto confortante. Confortante porque Roma permite todo o tipo de especulação em sentido vertical. É uma cidade horizontal, de água e de terra, estendida e, portanto, a plataforma ideal para voos fantásticos. Os intelectuais, os artistas, que estão sempre num estado de atrito entre duas dimensões diferentes – a realidade e a fantasia –, encontram aqui o incentivo adequado e a liberação das atividades mentais, com o conforto de um cordão umbilical que os mantém bem ligados ao lado concreto da vida. Roma é uma mãe, a mãe ideal, porque é indiferente. É uma mãe cheia de filhos e, assim, não pode se dedicar a você, não lhe pergunta nada, não espera nada. Ela o acolhe quando você chega, o deixa partir quando quer, como no tribunal de Kafka. Tudo é de uma sabedoria antiquíssima, quase africana, pré-histórica” (FELLINI, 2004a, p. 187).

Ao mesmo tempo em que é insultado nas ruas tão logo o reconhecem, Fellini provoca entusiasmos frenéticos. Alguns cardeais se mostraram favoráveis ao filme, que, para eles, é profundamente cristão. Contudo o Vaticano, a Ação Católica e o cardeal Ottaviani (secretário do Santo Ofício) lançaram uma violenta campanha contra *A Doce Vida*. O papa João XXIII tinha aprovado o roteiro. Várias petições exigindo a proibição do filme chegaram ao Parlamento, porém o secretário de Estado dos Espetáculos respondeu negativamente, pois “na Itália a arte cinematográfica não pode ser sufocada pela censura”. O Departamento Católico do Cinema Italiano considerou o filme “moralmente inaceitável” e, por conseguinte, proibiu os fiéis de o assistirem (CALIL, 1994, p. 85).

Produzido por Giuseppe Amato, Franco Magli e Angelo Rizzoli e roteirizado por Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli, *A Doce Vida* obteve uma bilheteria recorde (2 bilhões e 220 milhões de liras de faturamento registrados até 1965), graças não somente à qualidade artística do filme, mas também “à publicidade gerada na imprensa por uma furiosa campanha política de direita abrangendo um leque de posições (...) que vai desde os fascistas até a direita democrata-cristã” (KEZICH, 1992, p. 255). Além do grande prêmio em Cannes, o filme foi indicado ao Oscar de melhor diretor, roteiro original, direção de arte em preto e branco e figurino em preto e branco (vencendo nesta última categoria), e recebeu o prêmio de melhor filme estrangeiro do Círculo de Críticos de Cinema de Nova York.

II

Era uma vez um jornalista. *A Doce Vida* começa ao som da música de Nina Rota, enquanto os créditos de realização do filme se sucedem na tela. A trilha sonora evoca mistério e fascínio, que em Fellini estão naturalmente voltados para a cidade eterna. Roma aparece em imagens aéreas, pontuadas pelo sobrevoo de dois helicópteros. Um deles transporta uma estátua de Jesus Cristo com os braços abertos.

A princípio, os aparelhos aéreos estão sobre ruínas da Antiguidade, para logo sobrevoarem a periferia e um bairro moderno da capital italiana. Crianças e trabalhadores saúdam a passagem dos helicópteros. Quando passam por cima de um terraço onde belas

mulheres de biquíni tomam sol, vê-se, num dos aparelhos, o jornalista Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) e o fotógrafo Paparazzo (Walter Santesso), que fazem sinais para as beldades. Elas gritam querendo saber para onde levarão a estátua de Cristo; eles fazem sinais com as mãos pedindo o número de telefone delas. As mulheres sorriem diante do gracejo, mas se negam a passar qualquer número telefônico. Os helicópteros seguem para o Vaticano, onde uma multidão está reunida na praça São Pedro.

À noite, num restaurante, Marcello e Paparazzo espreitam um príncipe; querem uma “notícia” para o jornal. Marcello suborna um funcionário do restaurante a fim de saber o que o príncipe consumiu; informa-lhe que comeu scargot e bebeu vinho Valpolicella. De surpresa, Paparazzo saca sua câmera e tira fotos do príncipe, mas é imobilizado por seguranças. Enquanto isso, um cliente do restaurante, acompanhado por uma mulher casada, percebe a presença de Marcello, chama-o. Diz discretamente ao jornalista que lhe quebrará a “carinha” (sic) se publicar algo sobre a mulher casada, que está ao lado deles.

Maddalena (Anouk Aimée) chega ao restaurante de óculos escuros, pergunta ao garçom por alguém, pede-lhe um uísque. Ao tirar os óculos, percebe-se um hematoma num dos olhos. Ela e Marcello se cumprimentam, já se conhecem. Ele a convida para dançar, mas Maddalena diz que aquela noite não está boa para ela. Ambos saem do restaurante, em via Veneto (a famosa rua romana foi recriada num estúdio de Cinecittà, mas sem a sua inclinação real), e caminham entre grã-finos, celebridades e fotógrafos. Marcello cumprimenta alguém: “Good night”. Maddalena vê os fotógrafos com quem Marcello trabalha próximos do carro conversível dela. Eles tentam fotografá-la. “Vejam, é mais fotogênica que uma diva”, diz um deles. Marcello os afasta e parte no carro com Maddalena.

Eles param em piazza del Popolo. Maddalena diz a Marcello que está entediada e cansada de Roma. O jornalista retruca, diz que gosta da cidade, uma selva onde é possível se esconder, e censura o tédio da amiga, dizendo-lhe que o problema dela é ter muito dinheiro. Maddalena então lhe responde que o problema dele é ter pouco dinheiro. Ela também lhe fala do amor.

Enquanto conversam, duas prostitutas os observam e os cumprimentam. Maddalena decide convidá-las para um passeio noturno de carro, mas somente uma das mulheres segue com o casal. Ela pede uma carona até sua casa, na periferia (em Cessati Spiriti). No caminho, conversam. Maddalena pergunta à prostituta como foi a noite. Ela responde que teve um cliente, que ele lhe deu mil liras e um maço de cigarros. Maddalena pergunta a Marcello se ele “iria” com uma mulher como aquela. Ele diz que não. A prostituta faz uma expressão de surpresa ao ouvir isso e pergunta ao casal o que os três farão naquela noite. Marcello lhe diz que apenas a levarão para casa.

Ao chegarem ao prédio na periferia romana onde vive a prostituta, Maddalena pede-lhe um café. Quando entram no pequeno apartamento, percebem que está alagado. A mulher leva o casal para o quarto e pedem que eles esperem ali pelo café. Maddalena pede então a Marcello que feche a porta do quarto, quer fazer amor com ele ali mesmo. Quando o café fica pronto, a prostituta vai ao quarto, mas se depara com a porta fechada. Avisa-lhes que o café está pronto, senta-se e espera. Somente de manhã é que Maddalena e Marcello deixam o apartamento da prostituta, que os aguardava na saída com um cafetão. Maddalena dá algum dinheiro à mulher antes de partir.

Quando chega em casa, Marcello encontra sua namorada, Emma (Yvonne Fourneaux), passando muito mal, gemendo de dor, pois tentara envenenar-se. Rapidamente, Marcello a leva a um hospital, onde um jornalista, conhecido seu, pergunta-lhe quem era a mulher que ele trouxera. Ele pede ao colega para não divulgar nada sobre Emma. Um médico diz a Marcello que a mulher está fora de perigo e que ele deverá falar com um oficial. Enquanto aguarda a liberação de Emma do hospital, ele telefona para Maddalena, que dorme enquanto o telefone toca.

No aeroporto de Ciampino, pousa um avião proveniente dos Estados Unidos; vários fotógrafos, cinegrafistas e jornalistas o esperam ansiosamente. Da aeronave sai a estrela sueca Sylvia (Anita Ekberg), acompanhada por sua assistente (Harriet White, que atuara como a enfermeira do episódio florentino de *Paisá*, de Rossellini). Os fotógrafos insistem para que Sylvia volte para dentro do avião e saia novamente, para tirarem outras fotos da sua chegada à Itália. Ela assim o faz, sorri, lança beijos com uma das mãos, desce as escadas do avião, é cercada pelos fotógrafos. Oferecem-lhe, como sinal de boas-vindas,

uma pizza. Paparazzo deita-se no chão para fotografar a diva. Enquanto isso, Marcello se aproxima de duas aeromoças que estavam no voo que trouxe Sylvia e pergunta-lhes como foi a viagem, fingindo não ser jornalista. “Que confusão”, diz ele às aeromoças sobre a recepção midiática para a sueca.

No caminho para o hotel Excelsior, em via Veneto, a comitiva de Sylvia passa pela Appia Antiga. “Nunca vi tantas galinhas”, diz a atriz em meio a um cenário quase campestre. Perto da tumba de Cecilia Metella, os carros têm de desviar-se de um rebanho de ovelhas.

Numa suíte do hotel, Sylvia concede uma entrevista coletiva. Os jornalistas fazem uma pergunta atrás da outra, mal dando chance à atriz de respondê-las. Um quer saber se é verdade que ela toma banho todos os dias de manhã em meio ao gelo; outro, se ela pratica ioga. As perguntas se sucedem: se ela gosta da *nouvelle vague*, por quanto tempo ficará em Roma, que personagem histórico italiano gostaria de interpretar, o que acha das atrizes italianas, se gosta da cozinha italiana, como se veste para dormir.

Enfim, Sylvia responde, em inglês, às duas últimas perguntas: diz adorar spaghetti e canelloni, e que dorme apenas com duas gotas de perfume francês. Um jornalista pergunta o que ela acha do novo cinema italiano – “No cinema novo, acredita que o neorrealismo italiano esteja vivo ou morto?” –, mas ela nada responde sobre isso. Quando, porém, é indagada sobre o que mais gosta na vida, a estrela sueca diz que aprecia muitas coisas, sobretudo três: amor, amor, amor.

Durante a entrevista coletiva, Marcello conversa, ao telefone, com Emma. Ele tenta convencê-la a não ser tão ciumenta, diz que está trabalhando e que Sylvia mais parece uma boneca. Emma pede a Marcello para ir para casa imediatamente, ela quer fazer amor. Marcello desliga o telefone. Ainda durante a coletiva, o namorado da sueca, Robert (Lex Barker), chega meio bêbado; ela lhe pergunta, diante dos repórteres, por que não foi buscá-la no aeroporto.

No Vaticano, os jornalistas acompanham a visita de Sylvia à cúpula da basílica de São Pedro, mas mal conseguem segui-la. A estrela sobe apressadamente a escadaria da cúpula, está encantada com o monumento, diz que avisará a Marilyn Monroe que subir

aquela escadaria é ótimo para perder peso. Somente Marcello consegue acompanhar Sylvia até o topo da cúpula, de onde se descortina uma ampla visão da praça São Pedro e de Roma. Ela pede a Marcello para lhe indicar a localização do Campanário de Giotto; ele lhe responde que o monumento fica em Florença. De repente, o vento leva o chapéu da sueca.

À noite, numa festa nas ruínas das Termas de Caracalla (cenário da Passegiata Archeologica, onde Cabíria trabalha como prostituta), Marcello e Sylvia dançam juntos. Ele está apaixonado pela atriz e lhe confessa, em italiano: “Você é demais, Sylvia. Sabe que é demais? Você é tudo, tudo! Você é a primeira mulher do primeiro dia da criação. Você é a mãe, a irmã, a amante, a amiga, o anjo, o diabo, a terra, a casa. Eis o que você é: a casa. Por que você veio aqui? Volte para a América, por favor. O que eu faço agora?”. Ela sorri, parece mal entender a declaração de Marcello.

De repente, alguém grita o nome da atriz. É seu amigo Frankie, que acaba de chegar. Ela imediatamente deixa Marcello e vai dançar o “cha-cha-cha” com Frankie, que a carrega nos braços. Sylvia tira os sapatos, dançam rock. Quando volta à mesa onde estão sua secretária e seu namorado, este lhe diz que faltou apenas ela passar o prato para recolher a contribuição do público pelo espetáculo. Sylvia se irrita com o comentário de Robert e decide partir. Marcello apanha seus sapatos e a segue.

Fotógrafos a esperam na saída da festa, mas são despistados por Marcello, que leva Sylvia no seu carro. Eles param num local ermo, Sylvia lhe diz que tudo é tão difícil... Marcello tenta beijá-la, mas é interrompido pelo uivo de cães. Sylvia também começa a uivar, tal qual uma loba, despertando outros cães. Começa, assim, uma sinfonia canina. O casal parte. Marcello tenta encontrar, mas sem sucesso, um lugar para estar só com a atriz – a princípio, o estúdio de um amigo, depois a casa de Maddalena.

Enquanto caminham pela madrugada no centro de Roma, Sylvia encontra um gatinho branco sozinho, toma-lhe no colo, diz a Marcello que ele precisa encontrar leite para o pequeno felino. Enquanto o jornalista sai em busca de leite, Sylvia caminha com o gatinho no colo, perde-se e chega à pequena praça onde se localiza a Fontana de Trevi.

Com um copo de leite na mão, Marcello a procura, até que a encontra, com seu vestido longo, dentro da fonte majestosa, numa cena constantemente evocada como a do

batismo de uma deusa pagã na cidade eterna. Tem início então um das sequências mais célebres da história do cinema italiano: depois de dar leite ao gatinho, Marcello é convidado por Sylvia a entrar na fonte. O jornalista, hipnotizado pela mulher divinizada, entra de terno na fonte, quase que beija Sylvia, mas é interrompido, pois, subitamente, a água para de jorrar, o dia amanhece.

Marcello leva Sylvia de volta ao hotel Excelsior, em via Veneto, onde fotógrafos já estão à espreita. Quando vê a atriz chegando acompanhada, Paparazzo desperta Robert, que dorme bêbado num carro. Ele acorda e, furioso, dá um tapa em Sylvia e um soco em Marcello. Os fotógrafos instigam o jornalista a revidar a agressão, assim terão fotos mais sensacionalistas para os jornais.

No moderno bairro do EUR, Marcello participa de uma sessão fotográfica, até que avista um amigo entrando numa igreja. É Steiner (Alain Cuny), um intelectual de meia idade, casado, com dois filhos pequenos. O jornalista o alcança na igreja. Steiner é amigo do padre, que lhe conseguiu uma gramática de sânscrito, e pergunta a Marcello como vai o livro que está escrevendo. Leu um artigo do jornalista: “Era claro, apaixonado, continua o melhor de você, suas qualidades que obstinadamente você oculta”, diz Steiner. Um pouco constrangido, Marcello diz que não sabe escrever. Steiner o convida a ouvir uma peça no órgão da igreja. Enquanto toca, o jornalista tem uma expressão reflexiva.

Numa estrada fora de Roma, Marcello, Emma e Paparazzo seguem para uma cidadezinha onde duas crianças (um menino e uma menina) afirmam ter visto La Madonna (Nossa Senhora). Durante a viagem, Emma cuida maternalmente de Marcello, obrigando-o a comer ovo e banana. Quando chegam ao local da aparição, deparam-se com outros jornalistas e uma multidão de devotos e curiosos. As crianças estão sendo ouvidas na delegacia. Um padre acredita que elas estejam mentindo.

Uma senhora diz a Emma que não importa mais se as crianças viram ou não a Virgem: “Sim, não importa. A Itália é uma terra rica em forças naturais e sobrenaturais. Todas sofrem influência. Quem quer, sempre encontra”. Ela pergunta se Emma veio pedir uma graça a Nossa Senhora, mas a moça lhe diz que apenas está acompanhando o namorado, que é jornalista e está a trabalho.

Diante da pequena árvore onde as crianças dizem ter visto a Virgem, refletores e câmeras são posicionados. Devotos chegam para pedir graças e milagres. À noite, em meio aos holofotes, uma multidão aguarda a chegada das crianças. A história parece uma invenção midiática. Quando um repórter da RAI (Radiotelevisione Italiana) faz uma pergunta ao tio das crianças, dá-lhe, de pronto, um pedaço de papel, que o entrevistado começa literalmente a ler enquanto responde à pergunta do repórter, errando, mesmo assim, o ano em que seus sobrinhos afirmam ter visto pela primeira vez a aparição da Virgem.

Emma tenta chamar a atenção de Marcello, que está no alto de um andaime, sem paciência para os cuidados da namorada. Ela pede à Virgem a graça de lhe dar o amor de Marcello, pelo menos o amor, pois ela sabe que o casamento é mais difícil.

De repente, as duas crianças (uma menina de vestido branco e um menino de capa longa escura) se dirigem à pequena árvore. Os fotógrafos os clicam incessantemente, a multidão se ajoelha, a família das crianças faz expressão posada de devoção diante das câmeras, Marcello observa tudo do alto do andaime. Começa a chover, a lâmpada de um refletor explode. Embaixo da chuva, as crianças sussurram, a menina aponta numa direção e diz que Nossa Senhora está lá. Correm todos na direção apontada. As crianças param, apontam noutra direção, são novamente seguidas. Param, riem baixinho, apontam em outra direção, todos correm, até que o tio das crianças suspende o “espetáculo”, supostamente devido à chuva. A menina diz que Nossa Senhora só reaparecerá quando for construída uma igreja no local.

A pequena árvore, símbolo da aparição, é destroçada pela multidão, ávida por um pedaço do que consideram uma relíquia sagrada. Até Emma tenta arrancar um pedaço da árvore, na esperança de ter sua graça alcançada. Paparazzo fotografa a cena, Emma se irrita com ele, dizendo-lhe que é pior do que uma hiena. De repente, uma mulher grita, anunciando que um velho doente que viera pedir um milagre a Nossa Senhora acaba de morrer debaixo da chuva.

Marcello e Emma vão a uma festa no apartamento de Steiner. O jornalista observa que o amigo intelectual tem um quadro de Morandi. “É o pintor que mais amo. Ele envolve

os objetos numa luz onírica, mas os objetos são precisos, de um rigor quase tangível. Pode-se dizer que é uma arte que, em nada, ocorre por acaso”, diz Steiner.

Iris, uma poeta estrangeira, apresenta-se a Marcello, diz que Steiner lhe falara sobre as duas grandes paixões do repórter: o jornalismo e a literatura. Marcello também conhece a escritora, gosta dos seus poemas, pois “são claros, fortes, nem parecem escritos por uma mulher”. O jornalista ainda declara: “Esta [a poesia] é a minha arte preferida. Acho que me será útil amanhã. Uma arte clara, limpa, sem retóricas, que não mente, não adula. Não gosto da minha profissão atual”.

Numa conversa existencialista, Iris pergunta a Emma o que gosta de fazer ao longo do dia. A moça responde que não sabe e devolve a pergunta. A poeta diz que aprecia três grandes evasões: beber, fumar e ir para a cama. Iris olha para Steiner e diz a todos que ele é o “verdadeiro primitivo, que parece uma agulha gótica, inalcançável”. Steiner retruca: “É? Se visse minha estatura, perceberia que não sou alto”. Um amigo grava a conversa entre Iris e Steiner. Todos a ouvem depois, reproduzida num disco, em que também estão registrados sons da natureza gravados por Steiner, como o temporal, o canto dos pássaros, o barulho do vento etc. A audição da gravação é interrompida pela chegada de duas crianças, filhos de Steiner, que logo despertam o afeto de Emma. Ela diz a Marcello que, um dia, ele terá uma casa como a de Steiner.

As crianças voltam para o quarto com o pai, são colocadas para dormir. Steiner parece melancólico. Na varanda do apartamento, Marcello lhe pede para convidá-lo a frequentar mais sua casa, seus amigos, pois parece um refúgio. Steiner lhe diz que não é bem assim. Marcello retruca, lamentando a vida fútil que está levando. Steiner então lhe declara: “É melhor a vida mais miserável do que, creia, uma existência protegida por uma sociedade organizada, em que tudo seja previsto, tudo seja perfeito”. Diz ainda a Marcello que poderá apresentar-lhe a um editor que o ajudará a deixar de trabalhar em “jornalecos fascistas”.

No quarto, enquanto as crianças dormem, Steiner beija-lhes os rostos e diz a Marcello que a paz o amedronta, pois parece esconder o inferno, e que teme o futuro que os filhos viverão.

Num restaurante numa praia, Marcello discute com Emma ao telefone. Interrompe a conversa, pede à jovem garçonete do local, Paola (Valeria Ciangottini), para desligar a música que toca numa jukebox, pois ele tem de trabalhar. O jornalista senta-se diante de uma máquina de escrever. Pergunta a Paola de onde ela é. “De Perugia”, responde. Ele lhe diz que ela é bonita e que, de perfil, parece “um daqueles anjos das igrejas de Perugia”.

À noite, em via Veneto, os fotógrafos dizem a Marcello que seu pai (Annibale Ninchi) o procura. Marcello vê o pai numa mesa, comendo. Ambos se cumprimentam com ternura, o pai, que vive em Cesena, diz a Marcello que veio a Roma de surpresa, para resolver alguma coisa num ministério, e que aproveitou a oportunidade para rever o filho, que há tempos não visita os pais. Entrega-lhe uma carta da mulher, que tem saudades do filho.

Marcello decide levar o pai, em companhia de Paparazzo, a um cabaré romano, onde os três assistem a um show de variedades. Uma das dançarinas do espetáculo, Fanny (Magali Noël) conhece Marcello, acena para ele. O pai do jornalista recorda-se de quando estivera naquele mesmo cabaré em 1922.

Fanny aproxima-se da mesa, é apresentada ao pai de Marcello, que logo se encanta por ela e pede champanhe. O número seguinte do show é o de um velho clown tocando trompete (recordando Gelsomina, de *A Estrada da Vida*). Marcello está pensativo e, ao mesmo tempo, entediado. Seu pai conversa alegremente com Fanny, bebem champanhe, dançam. Marcello diz reservadamente a Paparazzo que conhece pouco o pai, pois, quando era criança, ele quase sempre estava viajando. Por isso, sente prazer em reencontrá-lo.

Com a noite alta, eles deixam o cabaré acompanhado por Fanny e outras duas dançarinas. Vão comer spaghetti na casa de Fanny. “Meu pai é ainda um belo homem”, diz Marcello a Paparazzo. Na casa de Fanny, o pai do jornalista não se sente bem, talvez tenha bebido além da conta. Quando Marcello tenta convencê-lo a descansar e permanecer em Roma (assim poderão passar o dia seguinte juntos, pois quase nunca se veem), o pai decide ir prontamente para a estação ferroviária, quer tomar o trem das 5h30, assim estará em Cesena às 10h. Chama um táxi, não quer que Marcello o leve à estação, despede-se afetuosamente do filho.

À noite, em via Veneto, Marcello faz o seu corriqueiro trabalho de espreitar a diversão dos ricos e famosos. Encontra Nico, uma amiga estrangeira que o convida para uma festa no castelo do seu namorado, em Bassano de Sutri. No velho palácio, Marcello encontra Maddalena, que lhe esquadrinha as mazelas da nobreza romana e o conduz a um passeio pelos salões sombrios do castelo. Num deles, ele pede que Marcello fique à sua espera. Ela se dirige a outro cômodo, de onde lhe confia, por meio de um engenhoso canal sonoro, que está apaixonada por ela e que gostaria de se casar, porém considera-se uma vadia. Marcello a ouve, mas, de repente, Maddalena silencia (está aos beijos com outro homem).

Enquanto procura por Maddalena, Marcello encontra os outros convidados, que, com candelabros em mãos, fazem uma incursão pelo castelo em busca de fantasmas. Marcello segue o grupo, que avança pelo jardim até a parte mais antiga do palácio. Alguns fazem sessões mediúnicas. Uma jovem pergunta ao jornalista como relatará a maneira “estúpida” como a aristocracia se diverte. De repente, as velas dos candelabros se apagam quando uma mulher “incorpora” um espírito. Marcello sente uma mão a lhe puxar para um salão escuro. É uma estrangeira, com quem flerta. De manhã, o grupo passeia pelo jardim e encontram a velha princesa mãe, que se dirige à missa.

À noite, numa estrada iluminada por refletores, Emma e Marcello, no carro do jornalista, discutem, ofendem-se. Ela sai do carro, diz ao namorado que ele é sempre inquieto e descontente. Ele lhe retruca, dizendo que o amor dela por ele é maternal e pegajoso, é um embrutecimento. Ele a deixa sozinha na estrada e parte. Com o dia quase amanhecendo, Marcello volta para buscá-la. Reconciliam-se. Em casa, enquanto dormem, o telefone toca, Marcello o atende e é informado que Steiner matou os filhos e suicidou-se.

A caminho do apartamento de Steiner, Marcello é abordado por Paparazzo, que lhe pede ajuda para fotografar a cena da tragédia; venderá as fotos por um preço menor ao jornal em que Marcello trabalha. O jornalista dá-lhe as costas, atravessa o cerco policial na porta do apartamento, diz que era amigo de Steiner. Na sala onde houve a festa em que estivera com Emma, vê o corpo de Steiner numa poltrona, com sangue escorrendo na cabeça inclinada para baixo e os olhos ainda abertos.

A polícia ouve, num disco, a conversa gravada na festa, em que Iris diz a Steiner que ele “é o verdadeiro primitivo, como uma agulha gótica, tão alta que não pode ouvir voz alguma”, e Steiner a responder que eles não conhecem sua real “estatura”, seguido pelo som de um trovão. Atônito, Marcello diz que não sabe o que motivou a tragédia. Ele vai ao quarto e vê as crianças mortas nas suas caminhas, segue para a varanda e se depara com a paisagem moderna do EUR, quase apocalíptica diante de uma torre que parece um cogumelo atômico.

A mulher de Steiner ainda não sabe o que aconteceu. Marcello segue com a polícia e vários fotógrafos para o ponto de ônibus onde ela descera. “Talvez só estivesse com medo, tivesse medo de si próprio, de todos nós”, diz o jornalista ao inspetor policial. Assim que avistam a mulher de Steiner, os fotógrafos correm em sua direção e a cercam. “O que há? Pensam que sou uma atriz?”, ela diz, sorrindo. Quando, porém, reconhece Marcello, pergunta-lhe o que está ocorrendo. Ela se assusta quando o inspetor relata-lhe que as crianças foram feridas. Colocam-na numa viatura e a levam.

À noite, um grupo segue em alguns carros em alta velocidade para uma casa fora de Roma. Bêbado, Marcello integra o grupo. Ele rompe a vidraça da casa fechada de um amigo, invadem-na e começam uma festa para comemorar o divórcio de Nadia (Nadia Gray). Laura (Laura Betti), com uma revista em mãos, pergunta a Marcello se ele não era escritor. Ele responde que deixou de lado o jornalismo e a literatura, agora é agente publicitário. Laura critica o modo laudatório com que Marcello escreveu sobre Paul Newman.

O jornalista diz que a festa está enfadonha. Laura sugere então que Marcello faça um strip-tease, para poder mostrar o seu “tórax intelectual”. Nadia, no entanto, é quem se propõe a fazer o strip-tease, a festa, afinal, é dedicada a ela. Mesmo acompanhada pelo amante (Mino Doro), Nadia não se intimida e começa a se despir diante de todos. Quando já está quase completamente nua, o dono da casa e amigo do grupo, Riccardo (Riccardo Garrone), chega de surpresa e diz a todos que a festa acabou.

Marcello então propõe uma orgia, já que o strip-tease de Nadia não foi tão animado assim. Ele lança uma garrafa contra a parede, diz a Laura que ela quer fazer amor com ele,

pois é mal amada, e humilha outras mulheres. Riccardo pede a todos para se retirarem. O dia amanhece, os convivas caminham por um bosque como um corpo de baile, vão em direção à praia, que está nas proximidades. Chegam a tempo de ver pescadores retirarem do mar um peixe-monstro, que a todos provoca estupor.

Marcello, bêbado, observa o olho do ser marinho – “Ele insiste em olhar”, diz o jornalista, que se senta na areia e percebe, ao longe, a jovem Paola. Ela o saúda e, com gestos, o convida a passear na praia. Também gestualmente, ele lhe diz que não entende o que ela quer e parte com o grupo. A jovem o observa se afastando, abraçado a uma mulher. O rosto de Paola é enquadrado num primeiro plano em que seu olhar se desloca do que está fora do quadro para o centro deste, lançando-se diretamente para a câmera e para o espectador, como outrora fizera Cabíria.

III

Quando lançou *A Doce Vida*, Fellini declarou publicamente a sua intenção de ter procurado realizar, com tal filme, “um documentário sobre a vida”, capaz de esquadrihar a miséria da alma humana e os mistérios da doce vida, que beira a catástrofe. O cineasta, no entanto, foi mais longe do que supunha. Seu filme é o retrato da metamorfose de uma época e a estação derradeira do neorrealismo italiano.

Com sua obra-prima, Fellini propõe, por um lado, um cinema decididamente herdeiro do ideário neorrealista, mas, por outro, que se projeta para novos tempos. É com *A Doce Vida* que se completa a passagem felliniana para o outro lado do leito neorrealista. Ele o atravessa e transfigura o cinema neorrealista italiano ao reencenar o drama do velho e do novo, do passado e do futuro, da realidade e da fábula, da vida e da morte, da imanência e da transcendência.

“É preciso ser surdo e cego para não ver, para não perceber o imenso desejo de salvação subjacente a todo o filme”, declarou Fellini em 1960 (*in* CALIL, 1994, p. 86). O diretor refere-se à salvação como superação, sobretudo de Marcello, “uma espécie de pequeno Fausto que gostaria de descer às profundas matrizes do ser”, segundo palavras de

Tullio Kezich (1992, p. 251), e à não salvação de Steiner, “um homem que”, analisa Fellini, “vive com o pressentimento de uma evolução que sua intuição lhe indica, porém se vê obrigado a viver ainda numa época inferior a seu modo de ser...” (CALIL, 1994, p. 90).

A “inferioridade temporal” no filme é a marca com a qual Fellini registra sua crítica dilacerante à superexposição midiática, uma vitrine exuberante e dantesca que reduz o ser humano à condição de objeto de consumo e escravo da aparência. Os tempos não são mais os do pós-Guerra, mas os do boom econômico. A miséria, todavia, não desaparece com o distanciamento temporal da grande guerra e das suas sequelas terríveis. Cicatrizes sociais testemunham o “provincianismo” como “sinal de sinceridade diante da vida” e elemento autêntico de uma Itália aparentemente glamourosa e aurática. O tédio, a superficialidade e a tragédia perseguem os personagens do filme como sombras mefistofélicas. Fellini não atribui à própria obra, porém, sentido social.

Por mais metafísico que o filme seja, principalmente na intenção explícita de seu diretor, a obra está ancorada num panorama da sociedade romana no final dos anos 1950. A aderência de *A Doce Vida* à atualidade da nova Itália certamente recorda, num ponto de vista menos catastrófico, mas igualmente trágico, a contemporaneidade de *Roma, Cidade Aberta* em relação à Segunda Guerra. Em ambos os filmes, há vestígios de um jovem Fellini, provinciano, neorrealista.

Em uma cena de *A Doce Vida*, um jornalista pergunta à estrela sueca Sylvia o que ela acha do novo cinema italiano: “No cinema novo, acredita que o neorrealismo italiano esteja vivo ou morto?”. O silêncio como resposta revela não só a incompreensão da diva hollywoodiana sobre o cinema italiano, mas também o indício de que o neorrealismo está fadado de se tornar cada vez mais uma relíquia do passado.

A recuperação econômica italiana e as mudanças comportamentais infundidas pela sociedade midiática repleta de som e fúria e com apetite voraz por fantasias e escândalos prenunciam tempos novos, em que o neorrealismo supostamente não teria mais espaço de expressão da realidade italiana, estaria sublimado. É nesse ponto que Fellini cumpre a máxima baziniana de ter ido além do neorrealismo, recriando-o num outro tempo, o da existência do sujeito como agente (Marcello) e refém (Steiner).

Segundo Ennio Bispuri (2003, p. 101), o filme “constitui um ponto de início de uma fase totalmente nova na história do cinema italiano (mas não só italiano) do mesmo modo que *Obsessão*, em 1942-1943, abrindo a estrada do neorrealismo”. Ao colocar em xeque a permanência do espectro neorrealista sobre o cinema moderno italiano, e com a potência crítica que o filme de Fellini adquiriu com o passar do tempo, pode-se intuir, senão concluir, que *A Doce Vida* é um réquiem para o neorrealismo.

Se, em seus filmes precedentes, Fellini focalizou o olhar de sua câmera na vida de artistas mambembes, jovens provincianos, ladrões e prostitutas, em *A Doce Vida* surgem personagens da aristocracia, da mídia e da indústria do espetáculo esvaziados não por problemas econômicos e sociais, mas existenciais e metafísicos. Não se trata da primeira tentativa de superação do neorrealismo tradicional (o da realidade social) pelo neorrealismo dito “metafísico”. Em *Europa 51* e *Viagem à Itália*, filmes de 1952 e 1954, respectivamente, Rossellini provava o mergulho na realidade existencial do ser humano como chave interpretativa da realidade associada à vida cotidiana.

A Doce Vida é também a odisseia de um homem ao longo de sete dias e sete noites, vividos de maneira espetacular em sua frenética sarabanda romana. Marcello é o ser que congrega elementos-chave do ideário neorrealista: a perambulação, a denúncia dos clichês e a vidência. Segundo Fellini, entretanto, o filme “é um fábula contada como uma balada” (in CALIL, 1994, p. 85). A obra reflete, em última análise, a atitude neorrealista de Fellini no seu desejo de desdramatizar tudo e na sua tentativa de transfiguração como dever de representar uma transparência.

O jornalista vaga por espaços quaisquer de uma Roma suntuosa mas também periférica, da vibrante e fantasiosa via Veneto recriada em estúdio à adoração do falso milagre de uma Nossa Senhora inventada. Segundo Deleuze (2007, p. 14), Fellini alcança, no cinema, a confusão desejada entre o real e o espetáculo, “negando a heterogeneidade dos dois mundos, suprimindo não somente a distância, mas a própria distinção do espectador e do espetáculo”. Daí o filósofo apontar Fellini como um dos artífices do cinema moderno transposto para o conceito de “imagem-tempo”.

O afresco felliniano de título irônico (por evocar uma doce vida fascinante e trágica) cristaliza-se no olho da câmera, que assume a situação de “monólogo interior de um terceiro qualquer, que não é identificado entre os personagens”, um terceiro olho deleuziano, o olho do espírito cuja “configuração põe em relevo outro regime maquínico da imagem, para além de um regime sensório-motor clássico” (TEIXEIRA, 2003, p. 145). Para isso, ele escava o corpo social romano, faz a passagem das intensidades relacionadas às questões do espaço (imagem-movimento) às ligadas às questões do tempo (imagem-tempo).

Nessa poética das passagens, ele institui, a seu modo, o pensamento por imagens. Marcello é o guia pelo inferno felliniano moderno, um visionário que vê na imagem-cristal o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão. O que ele vê o atormenta, mas também pode salvá-lo. Há, portanto, uma coalescência imagética ambígua que perpassa o filme e se materializa exemplarmente na sequência final, na praia, com Marcello diante do monstro do mar e de uma jovem angelical.

Ao observar, bêbado, o olho do ser marinho sem vida, o jornalista conclui: “Ele insiste em olhar”. Ao perceber a presença de Paola, não é capaz de compreender o que ela sinaliza nem de transpor o espaço de alguns metros que os separam na praia. Marcello parece não entender o signo redentor materializado na imagem da jovem que tenta acordá-lo do pesadelo existencial, e parte na praia com seus companheiros da madrugada. Paola então se volta, com sua candura de anjo da Úmbria, para o espectador, a fim de despertar-lhe o terceiro olho, o do pensamento. Ela, assim como Cabíria, também insiste em olhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os anos de aprendizado e de experiência neorrealista de Fellini confluíram na ascensão de um artista, filho e herdeiro de uma tendência estético-narrativa destinada a cultivar a sagração da realidade como espelho do mundo deformado do tempo – eis a que se resume, essencialmente, o neorrealismo. Mas o tempo é só uma margem, e não a realidade. O tempo é a morte e preserva o que a realidade tem de eterno. Ademais, como dissera o filósofo Henri Bergson, o tempo é múltiplo na sua unidade, ou único na sua multiplicidade.

Narrar o real é, portanto, narrar o tempo em sua transfiguração. De acordo com Deleuze (2007, p. 99), na imagem-cristal, cuja “irredutibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual”, vê-se a fundação do tempo, o tempo não cronológico, em estado puro, como forma imutável do que muda, em que o cristal impede a sua subordinação ao movimento e revela uma imagem-tempo direta. A imagem-tempo como fruto do cristal em formação é possível por meio da vidência do artista ou do seu personagem, ser capaz de entrever simultaneamente o presente (imagem atual) e o passado ou o sonho (imagem virtual). Segundo Roberto Machado, “o que o visionário, o vidente vê no cristal, com seus sentidos libertados, é o tempo, é o jorro do tempo como desdobramento, como cisão em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva: o tempo em sua diferenciação” (MACHADO, 2009, pp. 279-280).

Se, desde os seus primeiros filmes, Fellini representou a vida cotidiana como um espetáculo, foi no intento de revelar a narrabilidade do *eu* como *consciência histórica*, isto é, consciência da existência que transfigura o tempo. Realidade e espetáculo se fundem progressivamente na filmografia felliniana, gerando cristais de tempo que atingem o êxtase na sarabanda romana de *A Doce Vida*, mas também na supercaricatura do protagonista da média-metragem *As Tentações do Doutor Antonio* (*Le Tentazioni del Dottor Antonio*, 1962, um dos quatro episódios do filme coletivo *Boccaccio '70*) e no grande circo final de *Fellini Oito e Meio*.

Na obra decorrente da experiência neorrealista felliniana, a narração cristalina propõe o desmoronamento de esquemas sensório-motores, cedendo lugar a situações óticas e sonoras puras (evidenciadas sobremaneira no uso do plano-sequência, que elimina o corte da montagem e procura manter o ritmo da passagem do tempo), em que o personagem protagonista, por várias razões, torna-se vidente, numa decorrência direta do tempo psicológico vivido como processo fenomenológico. Moraldo, Gelsomina, Augusto, Cabíria, Marcello, Guido: visionários da outra margem do rio da vida, personagens de uma verdade revelada pelo tempo, a de que o mistério final se resume a nós mesmos.

Ao furar o bloqueio culturalista italiano, Fellini alcançou a outra margem do tempo, em que a realidade, o espetáculo e o sonho se fundem numa catarse narcisista, pois são objetos da formação de um indivíduo, um *Wilhelm Meister* italiano, cuja missão cinematográfica o conduziu aos anos de aprendizado – período de enfrentamento de ambiguidades e, por isso, processo de contínuas transformações – e aos de experiência – que se revelam como tempo de peregrinação à aurática matriz neorrealista. O neorrealismo foi um fenômeno que influenciou a formação de Fellini e do cinema moderno italiano, dando-lhe a feição fenomenológica de um espelho fragmentado da realidade.

Para Glauber Rocha (1983), “Rossellini documenta as ruínas”, ao passo que Fellini, “documentarista do sonho”, “o recria magicamente através de cenografias e atores, o sonho é a projeção de sua Câmera Olho”. A observação de Glauber reafirma certo caráter do cinema felliniano como um mundo onírico invisível, apesar de sua visibilidade cinematográfica, um mundo quase louco, pois é completo mesmo sendo apenas parcial.

A Doce Vida é esse mundo no limiar de um abismo, mas quem cai nele é Fellini. Ele dá adeus à escola onde se formou intensamente, desde o filme-manifesto *Roma, Cidade Aberta*, e mergulha na poesia do próprio cinema, retornando ao magma neorrealista originário, mas, dessa vez, para moldá-lo como artifício da sua própria expressão artística e cinematográfica. Daí *Fellini Oito e Meio* ser o confronto do artista com sua subjetividade mais real e, por isso, também um exame de maturidade.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

AA.VV., “Enciclopedia del Cinema” (v. II). Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2003.

AA.VV., “La Memória di Federico Fellini sullo Schermo del Cinema Mondiale” (atti del convegno internazionale di studi realizzato a Rimini dal 7 al 9 novembre 2003). Rimini: Fondazione Federico Fellini, 2004.

APRÀ, Adriano. “Variações sobre o neorrealismo” *in* FRANCO, Gisella Cardoso (org.). “Olhares Neorrealistas”. Catálogo da mostra de cinema realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo: CCBB, 2007, pp. 14-23.

_____. (a cura di) “Il Dopoguerra di Rossellini”. Roma: Edizioni Cinecittà International, 1995.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. “Dicionário Teórico e Crítico de Cinema”. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2009.

AUMONT, Jacques. “Moderno? Por que o Cinema se Tornou a mais Singular das Artes”. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008.

BAZIN, André. “O Cinema – Ensaios”. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BECELLONI, Giovanni. “Diventare Italiani – Coltivare e Comunicare la Memoria Collettiva”. Napoli: Ipermedium Libri, 2003.

BISPURI, Ennio. “Scola e Fellini: due carriere parallele” *in* “Ettore Scola, un Umanista nel Cinema Italiano”. Roma: Bulzoni Editore, 2006, pp. 345-358.

_____. “Interpretare Fellini”. Rimini: Guaraldi, 2003.

BRUNETTA, Gian Piero. “Cent’Anni di Cinema Italiano: dal 1945 ai Giorni Nostri”. Roma-Bari: Editori Laterza, 1995.

CALIL, Carlos Augusto (org.). “Fellini Visionário”. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARPI, Fabio. “Cinema Italiano del Dopoguerra”. Milão: Schwarz, 1958.

CHITI, Roberto e LANCIA, Enrico (a cura di). “Dizionario del Cinema Italiano: i film dal 1930 al 1944”. Roma: Gremese Editore, 1993.

CHITI, Roberto e POPPI, Roberto (a cura di). “Dizionario del Cinema Italiano: i film dal 1945 al 1959”. Roma: Gremese Editore, 1991.

DELEUZE, Gilles. “A Imagem-Tempo”. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. “A Imagem-Movimento”. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DE NICOLA, Francesco. “Neorealismo”. Milano: Editrice Bibliografica, 1996.

DI GIAMMATTEO, Fernaldo (a cura di). “Dizionario del Cinema Italiano”. Roma: Editori Riuniti, 1995.

FABRIS, Mariarosaria. “Neorrealismo italiano” in MASCARELLO, Fernando (org.). “História do Cinema Mundial”. Campinas: Papirus, 2008.

_____. “O olhar do neorrealismo” in FRANCO, Gisella Cardoso (org.). “Olhares Neorrealistas”. Catálogo da mostra de cinema realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo: CCBB, 2007, pp. 24-25.

_____. “O Neorrealismo Cinematográfico Italiano – Uma Leitura”. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 1996.

_____. “Nelson Pereira dos Santos – Um Olhar Neorealista?”. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 1994.

- FANTUZZI, Virgilio. “Il Vero Fellini”. Roma: Ave Editrice – La Civiltà Cattolica, 1994.
- _____. “Cinema Sacro e Profano”. Roma: Edizioni La Civiltà Cattolica, 1983.
- FELLINI, Federico. “Il Libro dei Sogni”. Milano: Rizzoli, 2008.
- _____. “La Mia Rimini”. Rimini: Guaraldi, 2005.
- _____. “Fazer um Filme”. Tradução de Monica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004a.
- _____. “Racconti Umoristici – ‘Marc’ Aurelio’ 1939-1942”. Torino: Einaudi, 2004b.
- FERRAROTTI, Franco. “Roma Madre Matrigna”. Roma-Bari: Editori Laterza, 1991.
- FERRO, Marc. “Cinema e História”. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FRANCO, Gisella Cardoso (org.). “Olhares Neorrealistas”. Catálogo da mostra de cinema realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo: CCBB, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. “Viagem à Itália: 1786-1788”. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. “Le Esperienze di Guglielmo Meister” (2 v.). Milano: Rizzoli, 1954.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. “Crítica de Cinema no Suplemento Literário” (2 v.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- HOBBSAWM, Eric. “Era dos Extremos: o Breve Século XX”. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JUDT, Tony. “Pós-Guerra: uma História da Europa desde 1945”. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- KEZICH, Tullio. “Fellini – Uma Biografia”. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1992.

MACHADO, Roberto. “Deleuze e o cinema” in “Deleuze, a Arte e a Filosofia”. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, pp. 245-296.

MANN, Klaus. “La Svolta: Storia de una Vita”. Milano: Il Saggiatore, 1962.

MARTINS, Luiz Renato. “Conflito e Interpretação em Fellini – Construção da Perspectiva do Público”. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Istituto Italiano de Cultura, 1993.

_____. “A atividade do espectador” in NOVAES, Adauto (org.). “O Olhar”. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 385-397.

MASCARELLO, Fernando (org.). “História do Cinema Mundial”. Campinas: Papirus, 2008.

MENDES, Adilson (org.). “Ismail Xavier”. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

MENDES, Euclides Santos. “Visão da guerra – cinema e história em *Paisá*, de Roberto Rossellini” in “Cadernos da Pós-Graduação” (v. 10, edição especial “Cinema e Fotografia”). Campinas: Unicamp, 2009, pp. 187-217.

_____. “Gli Anni d’Apprendistato Cinematografico del Giovane Federico Fellini (1939-1953)”. Dissertação do *European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies*. Firenze: Università degli Studi di Firenze, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O Olho e o Espírito”. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MICCICHÈ, Lino. “Il cinema nella cultura italiana del dopoguerra” in “Città & Regione”, anno 6, n. 2, apr. 1980.

NOVAES, Adauto (org.). “O Olhar”. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian. “Cinematógrafo – Um Olhar Sobre a História”. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

PARIGI, Stefania (a cura di). “*Paisà: Analisi del Film*”. Venezia: Marsilio, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. “O ‘cinema de poesia’” in “Empirismo Hereje”. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, pp. 137-152.

POPPI, Roberto e PECORARI, Mario (a cura di). “Dizionario del Cinema Italiano: i Film dal 1960 al 1969”. Roma: Gremese Editore, 1992.

PROVENZANO, Roberto C. “Invito al Cinema di Federico Fellini”. Milano: Mursia, 1995.

QUASIMODO, Salvatore. “Poesie”. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton. 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. “Bazin espectador” in “Mas Afinal... O Que É Mesmo Documentário?”. São Paulo: Senac-SP, 2008, pp. 171-201.

ROCHA, Glauber. “O Século do Cinema”. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.

Glauber Fellini” in CALIL, Carlos Augusto (org.). “Fellini Visionário”. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 298-306.

RONDI, Brunello. “Um esempio dello stile di Rossellini: *Francesco, Giullare di Dio*. Il bacio al lebbroso: analisi della sequenza” in “Cinema e Realtà”, cap. X. Roma: Cinque Lune, 1957.

_____. “Per um riesame del *Francesco* di Rossellini” in “Rivista del Cinema Italiano”, gennaio-febbraio 1955.

RONDOLINO, Gianni. “Roberto Rossellini”. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (UTET), 2006.

ROSSELLINI, Isabella. “Nel Nome del Padre, della Figlia e degli Spiriti Santi: Un Ricordo di Roberto Rossellini”. Roma: Contrasto, 2006.

SCHWARZ, Roberto. “8 1/2 de Fellini - O menino perdido e a indústria” in “A Sereia e o Desconfiado – Ensaios Críticos”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp. 189-204.

SOUZA, Gilda de Mello e. “O salto mortal de Fellini” in “Exercícios de Leitura”. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008, pp. 177-208.

STOURDZÉ, Sam (org.). “Tutto Fellini”. Tradução de Cecília Ciscato e Samuel Titan Jr. Rio de Janeiro/São Paulo: Instituto Moreira/Sesc, 2012.

TABASSO, Edoardo. “Il Miracolo Cinematografico Italiano: Produttori tra Aspirazioni Colossali, Disastri Autoriali e Fughe dai Genere”. Roma-Firenze: Mediascape Edizioni, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “A câmera é o olho do espírito” *in* “O Terceiro Olho”. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003, pp. 131-145.

TULARD, Jean. “Dicionário de Cinema – Os Diretores”. Tradução de Moacyr Gomes Jr. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. “Flor de Santidad”. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

VERDONE, Mario. “Federico Fellini”. Milano: Il Castoro, 1994.

WIEGAND, Chris. “Federico Fellini: Tutti i Film”. Köln: Taschen, 2003.

XAVIER, Ismail. “O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência”. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. (org.). “A Experiência do Cinema”. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. “Cinema: revelação e engano” *in* NOVAES, Adauto (org.). “O Olhar”. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 367-383.

ZANELLI, Dario. “L’Inferno Immaginario di Federico Fellini”. Rimini: Guaraldi, 1995.

_____. “Nel Mondo di Federico: Fellini di Fronte al suo Cinema [e a Quello Degli Altri]”. Torino: Nuova ERI Edizioni Rai, 1987.

ZAVATTINI, Cesare. “Alcune idee sul cinema”. Sem informações bibliográficas.

_____. “Neorealismo Ecc.” (org. Mino Argentieri). Milão: Bompiani, 1979.

_____. “Sequences from a Cinematic Life”. London: Prentisse-Hall, 1970.

Filmográficas:

. Filmes nos quais Federico Fellini colaborou como argumentista, corroteirista e/ou assistente de direção:

1 – *Imputato, Alzatevi* (1939), de Mario Mattoli – corroteirista não creditado

2 – *Lo Vedi Come Sei... Lo Vedi Come Sei?!* (1939), de Mario Mattoli – corroteirista não creditado

3 – *Il Pirata Sono Io* (1940), de Mario Mattoli – corroteirista não creditado

4 – *Non me lo Dire* (1940), de Mario Mattoli – corroteirista não creditado

5 – *Quattro Passi Fra le Nuvole* (1942), de Alessandro Blasetti – corroteirista não creditado

6 – *Documento Z3* (1942), de Alfredo Guarini – corroteirista não creditado; é difícil encontrar atualmente uma cópia desse filme

7 – *Avanti, c'È Posto...* (1942), de Mario Bonnard – corroteirista, pela primeira vez creditado

8 – *I Cavalieri del Deserto* (1942), de Gino Talamo e Osvaldo Valenti – corroteirista e assistente de direção; a realização do filme foi interrompida devido à guerra

9 – *Campo de' Fiori* (1943), de Mario Bonnard – argumentista e corroteirista creditado

10 – *L'Ultima Carrozzella* (1943), de Mario Matolli – corroteirista creditado

11 – *Quarta Pagina* (1943), de Nicola Manzari – argumentista e corroteirista creditado; é difícil encontrar atualmente uma cópia desse filme

12 – *Chi l'ha Visto?* (1943, distribuído em 1945), de Goffredo Alessandrini – argumentista e corroteirista creditado; é difícil encontrar atualmente uma cópia desse filme

13 – *Tutta la Città Canta* (1943-1945), de Riccardo Freda – corroteirista não creditado

14 – *Apparizione* (1944), de Jean de Limur – corroteirista não creditado

15 – *Roma, Città Aperta* (1945), de Roberto Rossellini – corroteirista creditado

- 16 – *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini – argumentista, corroteirista e assistente de direção creditado
- 17 – *Il Passatore* (1946), de Duilio Coletti – corroteirista creditado; é difícil encontrar atualmente uma cópia desse filme
- 18 – *Il Delitto de Giovanni Episcopo* (1947), de Alberto Lattuada – corroteirista creditado
- 19 – *La Fumeria d’Oppio* (1947), de Raffaello Matarazzo – corroteirista
- 20 – *Senza Pietà* (1948), de Alberto Lattuada – argumentista, corroteirista e assistente de direção creditado
- 21 – *Il Miracolo*, segundo episódio do filme *L’Amore* (1948), de Roberto Rossellini – argumentista, corroteirista e ator creditado
- 22 – *La Contessa di Montecristo* (1948), de Roberto Rossellini – corroteirista; o filme não foi realizado
- 23 – *Il Mulino del Po* (1948), de Alberto Lattuada – corroteirista creditado
- 24 – *La Città Dolente* (1948-1949), de Mario Bonnard – corroteirista creditado; é difícil encontrar atualmente uma cópia desse filme
- 25 – *In None dela Legge* (1948), de Pietro Germi – corroteirista creditado
- 26 – *Il Re di Poggioreale* (1948), de Duilio Coletti – corroteirista não creditado; o filme não foi realizado
- 27 – *Francesco, Giullare di Dio* (1950), de Roberto Rossellini – argumentista e corroteirista creditado
- 28 – *Il Cammino dela Speranza* (1950), de Pietro Germi – argumentista e corroteirista creditado
- 29 – *Cameriera Bella Presenza Offresi...* (1951), de Giorgio Pastina – argumentista e corroteirista creditado; é difícil encontrar atualmente uma cópia desse filme

- 30 – *La Città si Difende* (1951), de Pietro Germi – argumentista e corroteirista creditado
- 31 – *Il Brigante di Tacca di Lupo* (1951), de Pietro Germi – corroteirista creditado
- 32 – *Persiane Chiuse* (1951), de Luigi Comencini – corroteirista e assistente de direção não creditado
- 33 – *Europa '51* (1952), de Roberto Rossellini – argumentista não creditado
- 34 – *Cinque Poveri in Automobile* (1952), de Mario Mattoli – corroteirista não creditado
- 35 – *Dov'è la Libertà?* (1953), de Roberto Rossellini – assistente de direção não creditado
- 36 – *Fortunella* (1958), de Eduardo De Filippo – corroteirista creditado
- 37 – *Sweet Charity* (1969), de Bob Fosse – corroteirista creditado
- 38 – *Viaggio con Anita* (1979), de Mario Monicelli – corroteirista não creditado

. Filmografia completa de Federico Fellini:

- 1 – *Luci del Varietà* (*Mulheres e Luzes*, 1950) – codireção com Alberto Lattuada
- 2 – *Lo Sceicco Bianco* (*Abismo de um Sonho*, 1951)
- 3 – *I Vitelloni* (*Os Boas-Vidas*, 1953)
- 4 – *Agenzia Matrimoniale* (*Agência Matrimonial*), episódio do filme coletivo *L'Amore in Città* (*O Amor na Cidade*, 1953)
- 5 – *La Strada* (*A Estrada da Vida*, 1954)
- 6 – *Il Bidone* (*A Trapaça*, 1955)
- 7 – *Le Notti di Cabiria* (*Noites de Cabíria*, 1957)
- 8 – *La Dolce Vita* (*A Doce Vida*, 1960)

9 – *Le Tentazioni del Dottor Antonio* (*As Tentações do Doutor Antonio*), episódio do filme coletivo *Boccaccio '70*, 1962)

10 – *Otto e Mezzo* (*Fellini Oito e Meio*, 1963)

11 – *Giulietta degli Spiriti* (*Julieta dos Espíritos*, 1965)

12 – *Toby Dammit*, episódio do filme coletivo *Histoires Extraordinaires* (*Histórias Extraordinárias*, título com o qual foi lançado na França, 1968) ou *Tre Passi nel Delirio* (*Três Passos no Delírio*, título com o qual foi lançado na Itália, 1968)

13 – *Block-notes di un Regista* (*Fellini: A Director's Notebook* ou, em tradução livre, “Anotações de um Diretor”, 1969)

14 – *Fellini-Satyricon* (*Satyricon de Fellini*, 1969)

15 – *I Clowns* (em tradução livre, “Os Palhaços”, 1970)

16 – *Roma* (*Roma de Fellini*, 1971)

17 – *Amarcord* (1973)

18 – *Il Casanova di Federico Fellini* (*Casanova de Fellini*, 1976)

19 – *Prova d'Orchestra* (*Ensaio de Orquestra*, 1979)

20 – *La Città delle Donne* (*Cidade das Mulheres*, 1980)

21 – *E la Nave Va* (em tradução livre, “E o Navio Segue”, 1983)

22 – *Ginger & Fred* (1985)

23 – *Intervista* (*Entrevista*, 1987)

24 – *La Voce della Luna* (*A Voz da Lua*, 1990)

Discográfica:

Omaggio a Federico e Giulietta (1999), de Caetano Veloso