

## ROMA-EROS E SUA CIVILIZAÇÃO, GINGER E FRED NO ESPELHO, MARCELLO E ANITA NA TELA: FEDERICO FELLINI E SUAS NARRATIVAS EM TENSÃO.

Doutoranda Anna Paula Soares Lemos<sup>1</sup>

### **Resumo:**

*Com Ginger e Fred (1984), o cineasta Federico Fellini coloca a TV no foco da câmera do cinema como um circo de fragilidades e caricaturas. O estúdio de televisão é a metáfora de uma sociedade onde tudo se tornou mercadoria e imitação. Fellini narra a artificialidade codificada pela televisão italiana e faz do filme um capítulo complementar ao Roma (1972) – Eros e Civilização, impulso e regra - e um capítulo que introduz Entrevista (1987). A proposta desta comunicação é identificar, em três cenas específicas de Roma, Ginger e Fred e Entrevista, a perspectiva Felliniana caricatural e crítica que exacerba as fragilidades tanto do rosto do cinema quanto do rosto da televisão. Memória e montagem estruturam narrativas que transparecem as tensões cinema-televisão, Cinecittà-Hollywood, centro-periferia, artesanato-indústria, Eros-civilização.*

**Palavras-chave:** Fellini, Roma, Cinecittà, memória, montagem.

Esta comunicação deriva das minhas reflexões sobre o cineasta italiano Federico Fellini na tese em desenvolvimento “Federico Fellini, memória e montagem”. O recorte do estudo, entre os filmes do cineasta, começa com *I clowns* (1970), passa por *Roma* (1972), *Ginger e Fred* (1984) e *Entrevista* (1987). Estabelece-se assim, uma análise do último Fellini, aquele da década de 70 e 80, presente entre os cineastas que começaram a produzir para a *neo-televisao*, nos termos de Umberto Eco. Esses filmes que tem, em alguma medida, estrutura de documentário, são produzidos ou co-produzidos para televisão, e fazem crítica à indústria cultural, tencionando cinema-televisão, Cinecittà-Hollywood, Centro-periferia, artesanato-indústria, impulso-regra. Uma tensão que transparece pelo viés de montagem da memória<sup>1</sup>. Assim, o importante aqui não é a memória que Fellini traz de Rimini, infância, Roma, Itália, e sim o que ele faz dela no relato. Principalmente o último Fellini escreve em fragmentos. A memória é estética de montagem.

Para este artigo, analiso seqüências específicas em três filmes:

1. O desfile fashion de trajes religiosos em *Roma*.
  2. *Ginger e Fred* no espelho – passado e futuro se encontram no presente.
  3. Marcello-Mandrake vai à America que traz a tensão cinecittà-hollywood como centro e periferia.
- O viés de Fellini é constantemente o *squallore*. Explico. Se Fellini diz que “quem dispara a câmera é testemunha *impotente* que, sem poder ajudar, presencia o fim de uma época”, por suas mãos de caricaturista, a câmera dispara em registros que são re-desenhos, caricaturas de personagens da

---

<sup>1</sup> Memória: aquilo que se seleciona do passado no presente para construir aquilo que se quer imortalizado no futuro.

cidade, dos costumes, das crenças, da televisão, do cinema e da indústria da cultura, principalmente, pelo viés das fragilidades.

No filme *Roma*, cada bloco narrativo traz releituras caricaturais de uma Roma mitológica, de uma Roma imaginada e redesenhada pelo viés de suas *misérias*. Misérias que não mudam com o tempo. Bernardino Zapponi, co-roteirista do filme, dá o tom do que seja esta Roma *di Fellini* quando diz que ela tem uma atmosfera dos hábitos periféricos, um pouco suspeitos, um tanto fora de hora encontrados nos personagens um tanto ambíguos, meio desfigurados, enlouquecidos, fantasiosos. É essa fragilidade, essa certa “miséria”, que pode ser encontrada nos personagens e nos cenários do filme. Certo ar de albergue fora da temporada, de cheiro de portaria, um gosto *felliniano* pelo que se chama em italiano de *squallore* (tons de miséria). Mas essa *squallore* que Fellini busca detetivescamente e re-desenha no filme não é sinônimo de feio, de *kitch*, de fora de moda. Não é isso. Mas é alguma coisa que se estagnou enquanto a história e os costumes andaram em certa direção. Acompanhando o tempo, essa aura frágil, amassada, italiana permanece parada em uma dimensão sua que é imutável como uma pedra. Fellini redimensiona, re-desenha e caricatura essa aura.

Uma aura que transparece em uma pensão em que não vai ninguém, estradas muito largas, igrejas desproporcionais. Zapponi diz que esse *squalore* é uma espécie de ente metafísico que te aponta e cutuca aqui e ali com um dedo invisível e diz: “isso me pertence”.<sup>2</sup>

Na medida do re-desenho da aura frágil, da interpretação da *squallore* - uma palavra que poderia estar em letra maiúscula como nome de uma estética -, como caricaturista e manipulador de bonecos de marionete, é que ele trás em sua obra os tons do neo-realismo, mas do primeiro neo-realismo, aquele de Roberto Rossellini. Um neo-realismo que Fellini acredita como “modo de ver sem prejulgamentos, libertando-se das convenções, se colocando diante da realidade sem uma idéia pré-concebida, mas com um sentimento de realidade que necessita sempre de interpretação”.<sup>3</sup> Ao caricaturar e ao fazer de seus atores as marionetes de seu set, Fellini detalhadamente interpreta a realidade quadro a quadro, de tal maneira que essa interpretação, um tanto desenhada, um tanto expressionista, vira uma grife da indústria da cultura.

Para Rossellini, o neo-realismo é uma forma de, em um momento de pós-guerra, de ruína da Itália, dizer “ainda podemos fazer algo”, “em meio ao que parece nada, em meio a uma cidade quebrada

---

2 Certe piazze di Ostia o di Latina, certe pensioni dove non va più nessuno, poltrone scomode e quadri arcadici, lumi senza época, case senza data, viali troppo larghi e chiese sproporzionate: queste sono le opere dello *Squallore*, misterioso. Ente metafísico che tocca qua e là con invisibili dita e dice: questo mi appartiene. (Bernardo Zapponi – *Roma & Fellini* – In: ZAPPONI, 1972. p.12-13)

3 ... il neorealismo è un modo di vedere senza pregiudizi, liberandosi completamente dalle convenzioni: insomma, mettersi davanti alla realtà senza idee preconcepite [...] Si tratta di avere il sentimento della realtà, ma, naturalmente, è sempre necessaria un'interpretazione.

pela guerra, os homens ainda produzem e sobrevivem”. Segundo ele, os neo-realistas queriam mostrar que para além da industrialização e do poder econômico de um cinema capitaneado por Hollywood, qualquer um poderia fazer cinema. Era só sair pelas ruas com a câmera na mão, olhar em volta e filmar a cidade. Era, segundo ele, uma tentativa de democratização do artesanato do filme<sup>4</sup>.

Dialeticamente, o artesanato do filme promove em Fellini o caminho de sentido oposto, a saída das ruas. Ele volta ao estúdio e exacerba o cinema como arte plástica, como pintura, como desenho, como expressão, como rosto. As paisagens filmadas por Fellini é que são imóveis e eternas. Ele destaca em caricatura os seus personagens da vida real e os transfere para um mundo de realismo cenográfico teatral. Assim seus personagens são complexos, mas transitam do início ao fim em um cenário de relativa imobilidade. Uma imobilidade que aparece mesmo nas imagens documentais. Não são os contextos em si que contam nos filmes de Fellini, mas a mitologia grandiosa de sua interpretação. A montagem: do cenário, do personagem, da relação cenário-personagem, da relação gesto-texto e das cenas do próprio filme.

Na montagem final do filme *Roma*, os re-desenhos da cidade imaginada caminham em paralelo a fotografias e imagens documentais que dão foco aos grandiosos monumentos da cidade de Roma em contraposição às fragilidades humanas dos romanos e da estrutura social. É como se esses *anti-heróis* – desenhados, caricaturados em suas fragilidades e em seu microcosmos da vida cotidiana romana – folheassem um álbum de fotografias antigas e imagens documentais. Folhear esses documentos é despedir-se de uma época que não existe mais porque invadida pela indústria da cultura (Estadunidense) e os colocar em estado de contemplação frágil diante da grandiosidade de uma estrutura de cidade (Romana) histórica que os orgulha e os diminui, impondo regras e culpas. O filme – na forma – coloca a estética do quadrinho (*i fumetti*) e da fotografia, a construção da memória e a construção do real empírico em jogo de espelho. Uma platéia do cinema testemunha outra platéia de personagens observando as transformações da cidade. Jogos de *matrioskas*, pontos de contemplação *mise en abime*, fazem transito crítico que provoca tensões entre *Eros* e *civilização*. O impulso e a regra em movimento dialético.

O pendular de impulso e regra é de aproximação, distanciamento e movimento sempre registrado nas viagens de uma narrativa que começa com a sequência externa da Via Emilia iluminada por uma luz incerta de um crepúsculo de inverno. Nesta luz incerta, três cidadãos italianos seguem de bicicleta e falam em um dialeto muito fechado que lembra uma língua misteriosa. Um deles pergunta: “Sonhei com Fafinon. O que ele tem feito, mamãe?”, a mãe responde: “escreveu da

---

4 In Documentario Rossellini por Rossellini.

America”, “O que ele diz?”, “Que lá se come de tudo”.<sup>5</sup>

A tela compõe a tensão Itália-Estados Unidos, periferia e centro, em um cenário que justamente traz essa dimensão misteriosa, imutável e atemporal que está na “luz incerta do crepúsculo de inverno” e no “dialeto um tanto fechado que parece uma língua misteriosa e incompreensível”. Nesse contexto de aura indecifrável uma “grande pedra milenar desgastada pelo tempo”, mas que está no mesmo lugar, imóvel, por muitos anos, traz escrito: *Roma a 340km*.

A utilização da pedra como imagem central nesta cena é referência importante de análise que coloca a cidade à distancia, empedrada na ordem do *mito*. O filme começa com uma trilha de Nino Rota tocada em flauta que sugere a antiguidade e o mistério de Roma. O narrador dirige a atenção do espectador para esta pedra. Corta.

Na sequência seguinte, um professor de escola católica, solenemente convida seus alunos a atravessar o rio Rubicon, como fez Julio Cesar quando gritou a famosa frase: “A Roma!”.

Logo a seguir, o imperador Julio Cesar é ainda protagonista. Sua estátua, localizada sob a neve, em uma pequena praça da cidade, é mostrada pelo louco Giudizio (que também aparece em *I clowns* como um dos “palhaços da cidade”). Giudizio diz: “*Giulio Cesare romano, fa il saluto con la mano*”.

Em seguida, vemos Julio Cesar no teatro. A cena é aquela de sua morte no Senado Romano. O ator aparece ao fim da cena para os aplausos da platéia. Os grandes heróis e mitos são o prólogo do filme e colocam Roma no palco italiano, na tela do cinema, no centro do teatro de arena. Roma é mito.

Bernardino Zapponi comenta – em texto que abre a publicação do roteiro original do filme – que Fellini faz com Roma o que Kafka faz com America. Kafka fala de uma America com “K” porque é America de Kafka. Assim também a Roma é “... di Fellini”. America e Roma por seus mitos e fragilidades.

Roma como *mito*, na tela, alternada com cenas de aura erótica, traz *Eros e Civilização* em tensão, deixando claro que o mitológico e o erótico chegam ao fascismo e que também não há saída pela religião que é reprodução do discurso de poder estabelecido. Roma está engarrafada no meio do “circo infernal” que não tem saída.

---

#### 5 Via Emilia. Esterno. Tramonto.

Nella luce incerta di un crepuscolo invernale, tre contadine avanzano lentamente in bicicletta sulla Via Emilia. Parlano fra di loro in un dialetto così chiuso da sembrare una lingua misteriosa, incomprensibile.

I CONTADINA (dialetto riminese) : Sapete, mamma, ho sognato Fafinon... Che fa?

II CONTADINA : Ha scritto dall'America...

I CONTADINA : Cosa dice?

II CONTADINA : Che laggiù la roba da mangiare sta tutta nelle scatole.

Una grossa pietra miliare sbrecciata dal tempo reca scritto : ROMA 340 KM.

Sullo sfondo si intravedono le luci di S. Marino.

A tensão eros-civilização, libertação-repressão perpassam todo o filme e se destacam nestes momentos que me parecem fazer alusão aos seguintes termos de Marcuse:

... a nova direção do progresso dependeria completamente da oportunidade de ativar necessidades orgânicas, biológicas, que se encontram reprimidas ou suspensas, isto é, fazer do corpo humano um instrumento de prazer e não de labuta [sexualidade polimórfica]

A libertação é a mais realista, a mais concreta de todas as possibilidades históricas e, ao mesmo tempo, a mais racionalmente, mais eficazmente reprimida – a possibilidade mais abstrata e remota. (MARCUSE)

O *princípio de prazer* e o *princípio de realidade* aparecem montadas em paralelo na sequência narrativa do desfile de trajes papais. Se o princípio de realidade faz o homem desenvolver a função da razão e adquirir, segundo Freud, atenção, memória e discernimento que o faz distinguir entre bom e mal, verdadeiro e falso, útil e prejudicial, a *fantasia* está protegida das alterações culturais e mantêm-se vinculada ao *princípio do prazer*.

No bloco narrativo em que tanto aparece o desfile de trajes papais quanto, na sequência anterior, aparece o desfile de prostitutas, *Eros* e *civilização* se colocam lado a lado e se destacam dialeticamente na figura das personagens Dolores e Princesa Domitila. Dolores, prostituta que é mãe e exerce o ofício erótico a menos de dois anos. Princesa Domitila que, no meio civilizatório-religioso, denota olhares de tensão aos padres que a cercam e com o seu olhar, ilustra a voz do narrador Fellini em tom irônico-melancólico de memória que lamenta a industrialização e a carnavalização da religião. “É o mundo que tem que seguir a igreja e não vice-versa”.

Assim, a igreja como figuração de *civilização* se apresenta em tom carnavalesco que, crítico na fantasia, começa com uma descrição feita por um apresentador ao tom de desfile fashion:

Apresentador: **Modelo número 1:** hábito em cetim preto ao longo de linhas tradicionais para noviços. O mesmo modelo pode ser feito em outro tipo de tecido, como seda ou lã, de acordo com a estação. As botas são em couro e camurça em duas cores. Azul marinho e preto para climas mais severos. **Modelo número 2:** tourterelles immaculees. Barrete engomado com asas flexíveis. Útil também para interiores com circulação de ar pobre. **Modelo número 3:** pequenas irmãs da tentação do purgatório. Agora os modelos mais casuais. Mais rapidamente para o paraíso! [padres de patins]. Aqui você tem o modelo numero 6 para sacerdotes do campo. Variações de sacristão para cerimônias de primeira classe. Os vestuários sacerdotais atravessaram evolução: Anitto, viviale, cotta, vianita e casula. Todos os tipos de vestuário são feitos hoje de tecidos muito leves, nas cores mais brilhantes, que não desbotam.

E termina com a trilha sonora fúnebre que passa, nesse momento, a fazer uma narrativa paralela. Um tom fúnebre ascendente que vem acompanhado pela morte vestida de noiva, por esqueletos

cobertos de vel, por sacerdotes e bispos em trajes carnavalescos e que, no auge da ascensão, traz um cenário-carro alegórico figurando uma porta do céu. Atrás da porta alegórica, o papa em paetês e plumas, com uma iluminação teatral, carnavalesca, recebe a reverência da platéia. O corte final da sequência é em *super-close* do rosto do Papa que lembra um sol feito em cenário. Para a cultura brasileira, não que Fellini tenha intencionalmente feito isso, lembra um cangaceiro. *Eros e Civilização* passam a alegoria de Civilização e Morte da civilização, ascensão e queda do Império Romano pela aura carnavalizante *Felliniana*.

Uma aura de discurso que é irônico na crítica à fragilidade da cidade, mas se torna melancólico quando o assunto é a fragilidade do cinema. A desolação pelo futuro da narrativa cinematográfica diante da concorrência impiedosa da Tv; a forma irônica de apontar e criticar o próprio processo social em que Cinecittà está contextualizado: Cinecittà como “abrigo anti-atômico”, “campo de refugiados” e “estúdio para divulgação do plano fascista”; o choque passado-futuro e a melancolia diante do envelhecimento do artesanal diante da indústria da cultura, são pontos críticos desta vez em *Ginger e Fred* e *Entrevista*. As fragilidades e as miséria da arte diante da contemporaneidade totalizante.

*Ginger e Fred* parece uma continuação de *Roma*<sup>6</sup>. Desta vez tratando da Roma modernizada, da cidade com seus outdoors, da aceleração da modernização e seus resquícios deixados pelo meio do caminho.

Desta vez os personagens principais, Pippo Boticella e Amélia Bonetti, são imitadores. Por colocar o tema da imitação no centro da história e recriar quase tudo em estúdio, *Ginger e Fred* é filme que fala sobre a artificialidade codificada pela televisão. E essa artificialidade faz com que coisas anormais, monstruosas e delirantes sejam veiculadas na Tv como se fossem eventos banais da vida cotidiana. A aceleração da indústria que artificializa o mundo e destaca assim suas misérias. A tensão do que está escrito nos outdoors e do que aparece nas ruas, já deixa clara a intenção do diretor e é prólogo do que está por vir na estrutura narrativa do filme. Ao lado de cada pilha de lixo, um outdoor traz escrito (nesta ordem): 1. „Roma pulita“; 2. „Psss! Tu!“; 3. „Profumo, eleganza. Italia style“.

A figura de Amélia, imitadora de Ginger Rogers, é fina, tímida e forte, mas vai sendo consumida pelo mundo dominado por uma obsessiva e isoladora nova-televisão, e busca contato - além do caos - com a figura *clown* de Pippo, imitador de Fred Astaire, que representa o eterno perdedor com uma aura romântica, encantadora e melancólica. *Ginger e Fred* mostram uma gradual desolação na cena em que Amélia e Pippo ensaiam no banheiro. Entre a idade avançada e os erros constantes nos

---

<sup>6</sup> Logo no início do filme, as mesmas motonetas que terminam *Roma*, andam em círculos em torno dos imitadores de Kafka e Proust. Amélia Bonetti, a protagonista Ginger, observa entre assustada e encantada.

passos da dança, espelhos cobertos de plástico entrecortam a ação. Passado e futuro se encontram no presente e lembram, em certa medida, a crítica narrativa de *Esperando Godot*. É pelo espelho que Ginger percebe, em um Pippo de cuecas, a fragilidade, a miséria da alma humana. O corte é para o seu próprio rosto envelhecido. A melancolia se estabelece fortemente. É neste ponto que a narrativa vai se tornando cada vez mais melancólica até o hápsse da melancolia – o tombo de Pippo ao vivo e o diálogo entre Ginger e Fred no escuro, durante o período em que acaba a luz do estúdio. Luz em estúdio, holofote e tela de cinema, são figurações críticas em Fellini.

Em *Entrevista* é a tela de cinema que immortaliza Marcelo Mastroianni e Anita Eckberg. Fellini faz uma homenagem afetiva ao clássico casal de *Dolce Vita* (1960) que, mais velhos, recebem emocionados a homenagem projetada em um grande telão, no meio da sala da casa de Anita, sob aplausos de uma trupe de novos atores. Na superfície da trama, trata-se disso mesmo: uma homenagem afetiva, um documento de memória. Na estrutura da montagem, é mais: a janela do cinema é preservada pelo próprio cinema, ainda que produzido para a inabalável televisão que é, na década de oitenta, hegemônica e indiscutivelmente mais rica em termos financeiros, menos em termos estéticos. No corte da tela para os rostos envelhecidos dos atores, a melancolia do tempo que, implacavelmente, passa, mas que não conseguiu tirar o brilho de outras janelas, as da alma de Marcelo e Anita: seus olhos emocionados.

Ainda pela chave crítico-afetiva, vale o destaque para o figurino de Marcelo paramentado de Mandrake. É sua varinha de Mandrake que pela magia suspende uma tela no meio da sala – “Minha varinha de Mandrake, faz-me voltar aos lindos tempos do passado!”- Marcelo fecha os olhos e diz: “Música!”. Mago que, pelo cinema, viaja ao passado, Marcelo-Mandrake transparece também um Alter-ego do próprio Fellini. Entra, em paralelo, a trilha sonora de Nino Rota que é narrativa a parte e cria o ambiente de memória em meio ao cenário esfumaçado. Anita e Mastroianni dançam por trás da tela, criando sombras. Sombras que, para Fellini, nunca morrem. Vale lembrar que sobre o filme (*I clowns*), Fellini escreveu que o *Clown* é sombra porque nunca se questionou se a sombra morrerá, se a sombra morre. Deixar, portanto, o casal em sombra por detrás da tela e figurar-lhes a imortalidade. Uma imortalidade que relembra o artifício de vanguarda expressionista. Ismail Xavier cita a frase de Kandinski no capítulo sobre a Vanguarda de *O discurso cinematográfico* – “mesmo a matéria morta é espírito vivo” – e completa a fala com tons do movimento vanguardista de aguçar as características básicas da forma, constituir a experiência sensível modelada segundo estruturas primordiais da alma humana, reintroduzir as marcas do invisível, desmascarar o mundo visível.

A sombra provoca o desnudamento e é poderosa justamente porque constitui a presença mais nítida da forma pura sem as diluições que a textura material impõe. Nela, temos a essência sem os acidentes da superfície. (XAVIER, 2008: p. 102)

Em delicada fusão de cenas, surge a sequência em que Marcelo dança com Anita em *La dolce Vita* e, em movimento *tela a tela*, a imagem sai do telão artesanal de pano da sala de Anita e enche a grande tela do cinema de memória. Parece-me possível dizer então, que – e aí buscando complementar a afirmação que fiz no início do artigo, em que comparo a sugestão de Ismail Xavier de que o movimento cada vez mais pra dentro do filme é uma característica possível do cinema contemporâneo, fazendo uma espécie de oposição ao ponto de vista de Andre Bazin – Fellini faz um movimento pendular ou mesmo de mão dupla: ora no sentido interior do filme, ora no sentido exterior da tela, alternadamente. Portanto, neste momento específico, da sombra daquela tela de pano criada pela magia da varinha do Mandrake, amplia-se a cena para as recordações do mago Fellini na grande tela cheia da sala do cinema e na pequena tela cheia da televisão que está, por sua vez, na sala do espectador do filme *Entrevista*. A câmera do cinema e a câmera da TV se entre olham expressivamente, como personagens, todo o tempo. *Entrevista*, aliás, no sentido de “entre visão”, de “entre olhar”, é o que acontece durante todo o filme: não à toa o título. Neste momento específico, *Marcelo ator* do cinema clássico *felliniano* da década de 60 recordado em tela de Mandrake e *Marcelo-Mandrake* – paramentado da publicidade de sabão em pó que já estava ocupando boa parte de Cinecittá – ao lado de Anita, se entre vêem e repetem ao mesmo tempo a mesma fala de *La dolce vita* que homenageia a beleza clássica de Anita Eckberg que a imortalizou na tela como musa cinematográfica de Fellini:

Quem é você? É uma deusa? A mãe, o mar profundo, a casa? É Eva, a primeira mulher que existiu na terra?

Nesta cena, riso e melancolia também se entre olham. É que Fellini, como sempre, suspende o *pathos* narrativo:

**Marcelo:** Há muitas perguntas que gostaria de fazer, Anita. [Close no casal que absolutamente se emociona com a cena, ambos de olhos que lacrimejam]

**Marcelo (continua, com voz melancólica):** Por exemplo... [e neste ponto suspende o tom e alterna ao tom do riso irônico] Você tem garapa?

**Anita:** Mas vá se ferrar, Marcelino!

Marcelo ri e segura o bigode de Mandrake: “Não me faça rir, meu bigode vai cair!”

Termina a cena, foco em outra janela. Desta vez a janela da casa de Anita que se encontra, então, escura. Abre a lente, até enquadrar os cachorros, ferozes cães de Anita, que, no início da sequência, não deixaram Fellini sair de seu carro. Eles agora de costas, estão feitos em madeira, material



cenográfico, teatro. Da janela para fora da casa de Anita, da janela para fora do cinema é que tudo é ficção na voz do *bugiardo* Fellini. Da janela para dentro é a força salvadora da memória.

### **Referências Bibliográficas**

- 1] AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Editora Boitempo, 2010.
- 2] FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Prefácio: Italo Calvino. Tradução: Monica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 2ª edição.
- 3] GIBBON, Edward. *Declínio e queda do Império Romano*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- 4] MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- 5] ZAPPONI, Bernardino (a cura di). *Roma di Federico Fellini*. Dal soggetto al film. Bologna: Capelli Editore, 1972.

i **Anna Paula Soares Lemos, Doutoranda**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Departamento de Ciência da Literatura  
annapaulalemos@gmail.com