

## Caminhos éticos e estéticos do cinema felliniano

Profa. Dra. Julia Scamparini<sup>1</sup> (UFRJ)

### Resumo:

*Federico Fellini rompeu com os padrões éticos e estéticos do cinema de sua época ao negar cultivar uma veia política em seus filmes. Contudo, demonstraremos que, através de sua forma única de construir textos visuais – descritivos, simbólicos, oníricos –, retomou objetos tradicionais do discurso da identidade italiana, tema tão caro aos colegas neorrealistas. O que nos fundamenta é a concepção foucaultiana de discurso, a qual organiza um campo de dizeres identificados em material escrito que, segundo nossas hipóteses, é retomado em material fílmico felliniano. O cineasta elabora novos enunciados, cria sua poética, torna-se universal, encaixa-se na estética que aproxima autoria e indústria – à primeira vista uma antítese – mas, ainda assim, dialoga com discursos da tradição quando aborda e critica, ainda que nas entrelinhas, o assunto Itália.*

**Palavras-chave:** formação discursiva, filme, Itália, Federico Fellini.

## 1 Introdução

Ao abordar o assunto política em Federico Fellini, impõe-se o cinema neorrealista como modelo maior por seu engajamento ideológico, força marcante e reconhecida na história do cinema, e por sua estética, que dialoga com as motivações do grupo de cineastas cultores da representação da dura realidade italiana do pós-guerra.

O cinema felliniano é dividido por muitos críticos em três fases. A primeira é chamada neorrealista, a segunda abrange seus maiores sucessos (de crítica e bilheteria), e a terceira é a fase de menor inspiração, pela qual passam – e agonizam – muitos artistas.

O estudo parcial de *Abismo de um sonho*, *A doce vida*, *As tentações do doutor Antonio*, *Oito e meio*, *Roma* e *Amarcord*, um recorte do trabalho sobre sete filmes que tocam o tema Itália (SCAMPARINI, 2010), demonstra que, a despeito de sua temática central e da época em que foram realizados, os filmes fellinianos que abordam a italianidade são tão ou mais críticos do que a denúncia aberta que na época se esperava por parte do cineasta. Adepto do culto ao desenho, ao humor e à imaginação, é através destas ferramentas que Fellini falará da identidade italiana, escancarando-a e criticando-a.

## 2 A Itália dos italianos

Para definir “identidade italiana” e fugir, até onde é possível, de estereótipos divulgados e conhecidos pela própria população da Itália e pelo mundo, procedeu-se a uma investigação documental. Assim, foram estudadas obras que claramente se autoneameavam estudos sobre a identidade italiana ou notoriamente tratavam de aspectos da italianidade, tais como os textos literários de Boccaccio, escritos filosóficos de Giacomo Leopardi, e também relatos políticos e sociológicos. Este montante de material evidenciou que há um todo discursivo sobre a identidade italiana que se repete, se rediscute, se redefine, independentemente da disciplina à qual o estudo está submetido (Literatura, História, Sociologia, Linguística ou Cinema, por exemplo); e que a identidade de uma nação está, como se sabe, mais ligada a uma construção motivada por razões políticas, sobretudo, do que a um conjunto de características no qual o povo naturalmente se reconhece.

Essas duas percepções unem-se em um mesmo terreno quando se adota a concepção de formação discursiva de Michel Foucault (2004). Seus estudos arqueológicos mostram que um louco, um médico, uma língua<sup>1</sup> são definidos não por sua naturalidade ou existência no mundo, mas por construções discursivas que através dos tempos os concebem.

A “identidade italiana” que se procurava definir teria sido, desta forma, determinada por uma formação discursiva. A história da Itália, de secular busca por uma identidade, seja política, linguística ou geográfica, de unificação tardia, e de uma nunca alcançada modernidade (a conhecida *mancata modernità* italiana) colaborou para a permanência do tema como assunto.

A metodologia de investigação discursiva de Foucault, elaborada contemporaneamente aos estudos que desenvolvia, e disponibilizada em A arqueologia do saber, define conceitualmente o que é uma formação discursiva, e também descreve os elementos que a compõem: **objetos** sobre os quais se falam, **conceitos** a eles ligados, **lugares discursivos** que são autorizados a deles falar.

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva – evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e consequências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, tais como “ciência”, ou “ideologia”, ou “teoria”, ou “domínio de objetividade”. (FOUCAULT, *ibid.*, p. 39)

No montante de escritos selecionados para delinear o que para os italianos significa falar de sua identidade, foram reconhecidos como **objetos** de seu discurso a religiosidade, os poderes institucionais, a história, a cultura artística, a política, o caráter do italiano, os costumes populares e a língua.

Ligados a esses objetos, foram identificados **conceitos** como, por exemplo, o de que o italiano tem um caráter delineado pela sua origem étnica, “mediterrânea”, e também pela sua história e herança católica e política. São, assim, alegres, falantes, amantes dos prazeres proporcionados pelo sol e pelo mar, o que lhes confere certa superficialidade e desinteresse no que se refere a assuntos que requerem seriedade e compromisso; são extremamente apegados à família, e esse costume ultrapassa o seio familiar e atinge as organizações políticas e sociais, das mais íntimas às de trabalho, e é extremado pela máfia; são orgulhosos do passado grandioso da Itália, o que os envaidece e, ao mesmo tempo, entristece; são fundamentalmente católicos no que se refere à moral, mas não necessariamente na prática religiosa e no comportamento.

Por fim, os **lugares discursivos** que colaboram na contínua gestão de um arquivo de coisas ditas, isto é, os sujeitos enunciadorees que se apropriam do discurso estruturado por tais objetos e conceitos: são eles pensadores, acadêmicos, jornalistas, artistas.

O jogo do discurso é, portanto, desconstruído para que seus elementos sejam identificados e a história e seus sistemas de poder sejam mais bem conhecidos, conforme defendeu Foucault através de sua concepção de formação discursiva. Não é a realidade que vem descrita ou é a fonte das obras, mas sim um complexo jogo de enunciados que se reconstrói através dos tempos e das próprias obras.

---

<sup>1</sup> Faz-se referência às obras *História da loucura*, *O nascimento da clínica* e *As palavras e as coisas*, de M. Foucault.

### 3 O filme como texto

Considera-se a obra felliniana um solo em que a formação discursiva da identidade italiana também se apoia. Fellini, como cineasta e artista, continua a tradição iniciada em Dante Alighieri de falar (mal) sobre a Itália. Seu solo, contudo, constitui-se uma materialidade em que muitos dos objetos e conceitos citados precedentemente também estão presentes, mas que são tomados através de uma configuração enunciativa diferente, uma vez que se trata de filmes, e não de livros.

O filme tido como texto é um dos desdobramentos da aplicação das teorias enunciativas ao cinema. Os estudos sobre a enunciação foram inaugurados pelo linguista Émile Benveniste, que a define como "... a língua colocada em funcionamento por um ato individual de utilização", no seio da qual se deve distinguir "o próprio ato, as situações de sua realização, e os instrumentos usados para realizá-lo". (*Communications*, 1983, p. 1). A publicação da revista francesa *Communications*, em 1983, marca a aplicação da teoria de Benveniste ao cinema: à enunciação equivale o texto fílmico, um todo significativo que para ser construído se baseia em um material de linguagem, e que é passível de ser analisado em diversos níveis, a depender da autoridade do analista e do método que escolhe utilizar. Considerado um todo significativo constituído por enunciados visuais que, majoritariamente, dialogam com recursos verbais e sonoros, o filme ganha teorização própria.

O sincretismo do cinema é, desde as reflexões iniciais sobre a nova linguagem, motivo de indagação filosófica e teoria científica – as quais foram responsáveis por sua inclusão na academia. Considerada a segunda metade do século XX, o cinema foi tido como estrutura em que a significados se ligavam escolhas de uso da câmera e edição, como a língua escrita da realidade, como um “enunciável”, um composto de fatos semióticos independente de unidades linguísticas, ou como matéria que se torna substância quando a forma se projeta sobre ela - ou seja, quando a forma é apoderada pela linguagem.

Concebido como texto pelas teorias da enunciação, e como materialidade discursiva por estudiosos do discurso, o filme é, em ambas as categorizações teóricas, uma superfície em que uma formação discursiva se manifesta e se define através de enunciados visuais.

Foucault (2001a) considera René Magritte aquele que fez a pintura deixar de afirmar. No quadro “Isto não é um cachimbo”, vê-se que mais do que denotar ou representar um signo ou um significado, uma imagem lhe confere também afirmação.



A linguagem de Fellini apresenta um trabalho estético particular, tendo sido apelidada de “signologia felliniana” (ROCHA 1985), pois usa da força dos signos para corromper significados e, assim, criar novas significações. Ele concretiza em filme a percepção de Foucault sobre a intrínseca afirmação que a representação imagética carrega do signo que representa, e corrompe tal percepção, separando, na trilha de Magritte, a coisa da palavra, o significado do significante.

Porém, aos signos estão vinculados, ainda que apenas à primeira vista e quando se trata de imagem, principalmente, significados icônicos e simbólicos, ativados automaticamente pelo interlocutor para, em seguida, serem transfigurados, redefinidos, tornarem-se um enunciado, ou

parte de um todo enunciativo.

A presença da formação discursiva da identidade italiana se apresenta, em Fellini, através de símbolos ligados aos seus **objetos e conceitos**. São símbolos social e culturalmente construídos, reconhecidos seja de forma verbal ou de forma imagética, a partir dos quais enunciados fílmicos são construídos e comunicados aos espectadores. A igreja como templo, por exemplo, funciona como símbolo *default* de uma religiosidade que, em alguns de seus filmes, como veremos, se torna símbolo de hipocrisia.

Tido como texto, o filme entra em paralelo com as materialidades escritas, como o livro. Em ambos os terrenos podem ser identificadas formações discursivas, conceito que acaba por unir as obras escritas e audiovisuais, as quais, igualadas como texto porque podem conter enunciados ou sentidos análogos, se diferenciam devido à forma como enunciam, ou seja, como concretizam um sentido imagética ou verbalmente.

A análise de uma formação discursiva abarca, portanto, a descrição de enunciados fílmicos. Faz-se uso das ferramentas da análise fílmica, herdeira de uma Semiótica que queria explicar a linguagem cinematográfica, mas que se tornou uma “terceira” Semiótica (CASSETTI 2004), interessada na configuração significativa do filme, ou seja, no filme como texto. Entram em jogo as particularidades da linguagem cinematográfica, responsáveis pela construção de significações. Escolhas de enquadramento, montagem de sequências, sobreposição de imagens, dilatação de tempo, dialogam com escolhas de conteúdo e, juntas, criam efeitos de sentido tais como ironia, ambiguidade e humor. É através de redes de significações construídas por essas soluções cinematográficas e de sentido que a igreja, como já citado, perde e ganha significado, tornado-se signo componente de enunciados variados.

O filme e o enunciado visual tornam-se fontes históricas concretas, contribuindo não somente para a descrição das épocas para futuros interessados, mas, principalmente, como textos que elucidam aos contemporâneos quais são as formações discursivas atuais, os jogos de poder que lhes estão subjacentes, o que tais formações definem como objetos ou conceitos, e que enunciados autorizam. Assim, tem importância na rede pensamentos e ideologias difundidas, no arquivo de coisas ditas, e concretiza-se como retrato de uma época porque é, invariavelmente, discurso.

## **4 A Itália de Fellini**

Herdeiro de um forte e complexo catolicismo, como a maioria de seus conterrâneos, Federico Fellini apropria-se deste tema, em maior ou menor grau, em quase todos os seus filmes. Na religião, tem esperança e vê autenticidade, mas também enxerga no catolicismo do povo italiano e dos representantes da Igreja a dissolução de um dos mais importantes símbolos de reconhecimento de sua cultura: uma forte religiosidade que se tornou vazia e que não tem respostas às perguntas feitas pelo homem contemporâneo. A igreja e a religiosidade serão o assunto que exemplificará, nesta comunicação, a tomada do discurso da identidade italiana por Fellini.

Em *Abismo de um sonho*, o personagem Ivan Cavalli é caracterizado como o protótipo da obediência católica, patriótica, familiar e dos bons costumes. Um homem em sua lua-de-mel que, ao chegar ao quarto do hotel, enumera todos os afazeres do dia em companhia dos tios, se adéqua ao esquema de comportamento da moral tradicional italiana e se distancia das expectativas definidas pelo esquema cognitivo-social de lua de mel, que prevê romantismo e anseio. Logo em seguida fica evidente o hiato entre o casal, já que o objetivo primeiro da noiva, uma vez em Roma, é o de encontrar o herói de sua fotonovela preferida.

A igreja aparece, neste filme, como composição do caráter do noivo e de sua família, cujo tio trabalha no Vaticano. A relação entre os valores e costumes católicos e o código moral seguido pela família Cavalli fica mais evidente no decorrer do filme, devido à sofrida tentativa de Ivan de

camuflar o desaparecimento da esposa. As doutrinas comportamentais que regem as reações de Ivan e de Wanda, de vergonha e medo, respectivamente, são, neste filme, emolduradas pela igreja católica. A prevista visita ao Papa e o emprego do tio de Ivan são referências verbais dadas pelo protagonista masculino, o toque dos sinos é uma referência sonora, e o espaço da cena final, na principal praça do Vaticano, também sublinha a relação entre a Igreja e o comportamento da família Cavalli.

Fellini escolhe como paisagem a Praça São Pedro e como efeito sonoro os sinos de sua Basílica, e, neste cenário, já no final do filme, ocorre a apresentação de Wanda à família do marido, bem como a reconciliação do casal. Esta sequência pode ser considerada a coroação dos preceitos católicos comunicados pelo filme, simbolizados pela harmonia entre instituições, como a família, a igreja e o casamento. Porém, Fellini, que durante toda a película trata com ironia a discrepância de personalidade do casal, prossegue neste caminho: Ivan e Wanda reconciliam-se, mas continuam distantes e diferentes. Marca da incompatibilidade espiritual deles é o trabalho com a câmera, além dos dizeres de ambos. O diálogo final dá-se em 18 *closes* alternados entre o rosto de Ivan e o de Wanda, e os dois aparecem juntos no mesmo plano somente no enquadramento que fecha o diálogo, quando a esposa mantém os olhos fechados. Ela confessa sua pureza e declara sua devoção dizendo que é Ivan o seu xeiue branco; o marido a perdoa, mas mente – parece que até para ele mesmo – ao afirmar que também continua puro. A cena final do filme é o enquadre da estátua de um anjo que olha para baixo, provável sinal de testemunha – e vigia – do evento.

O diálogo, a paisagem, o trabalho de montagem e o enquadre final constituem não somente uma ação conclusiva da narração e um enunciado sobre os personagens, mas também sobre a igreja católica. Na verdade, constituem um enunciado sobre o código moral da tradição italiana cujo símbolo maior é a igreja católica. Fellini toma este objeto da formação discursiva e o aborda tematicamente como assunto, e visualmente como símbolo; ativa, portanto, uma série de conceitos ligados ao objeto-símbolo Igreja, que são verdades organizadas em esquema social e, portanto, compartilhadas, ou comunicadas pelo filme aos espectadores. Mas escolhe romper com tais proposições, destacando-as de seu símbolo maior. Em outras palavras, a enunciação felliniana deixa transparente que as regras ditadas pela igreja, e as instituições civis que esta gerencia, como o casamento, não necessariamente são exemplos de padrão de comportamento. O casal acaba conseguindo manter as aparências e atuar como é esperado que o façam, mas suas histórias, como mostra o filme, contemplam outros fatos. A fuga comportamental daqueles que aparentemente ilustram o perfeito fruto da igreja, e a permanência desses no esquema social em voga na época sinalizam – através de ferramentas enunciativas (como os 18 *closes* alternados) e ferramentas comunicativas (como o humor e a caricatura) – uma mensagem sobre a hipocrisia de regras católicas, ou a hipocrisia daqueles que sob ela moldam suas vidas. Assim como fora identificado durante o exame da formação discursiva da identidade italiana, Fellini também fala do catolicismo, neste filme, como uma “*religiosità perlopiù formale, ritualistica, deresponsabilizzata, alla fine vuota*”<sup>2</sup> (DELLA LOGGIA 1998, p. 54).

O conceito leopardiano acima, retomado pelo referido sociólogo, também é reconhecido em uma sequência de *Amarcord*. O adolescente Titta, personagem central da narrativa, ao confessar-se, depara-se com o desinteresse do padre, mais preocupado com a posição das flores que decoram a igreja do que com o ritual da confissão: “*È una questione di estetica!*”, exclama ao seu ajudante. O menino, ao refletir consigo mesmo, descrente na afirmação do padre de que os santos choram pelos pecados sexuais de seus fiéis, decide mentir para não ser punido. Em seguida à sua saída, a aparição e confissão de Gigliozzi, um seu colega de escola, dura 8 segundos, divididos entre sua entrada em campo (a câmera acompanhava a saída de Titta), seu caminhar até o confessionário (a câmera o segue), o agachar, o recebimento da pena, e a saída de campo (a câmera o segue novamente).

---

<sup>2</sup> “...religiosidade quase sempre formal, ritualista, que não se responsabiliza, no fundo, vazia.

Durante seu caminhar, o rapaz olha fixamente para a câmera, travando um jogo comunicativo com o espectador do filme, como se quisesse evidenciar o caráter discursivo do segmento. A curtíssima duração da cena e o uso do *sguardo in macchina* (olhar para a câmera) são recursos cinematográficos que a definem como uma imagem-ideia (BERTETTO 2007) – ou uma cena-ideia, adaptado o conceito. A cena do colega reitera o enunciado anterior, comunicado pela confissão de Titta, e atua como símbolo do mesmo, sublinhando o caráter vazio e ritualístico que Fellini, assim como muitos que falam sobre a identidade italiana, veem ligado à igreja católica. Aqui, as ferramentas enunciativas atuam com mais força e são responsáveis pela comunicação de um conceito. Na sequência anteriormente descrita, a quebra de padrões comportamentais abordados através de humor e caricatura são a arma principal de comunicação, que se serve de armas enunciativas menos evidentes: não são imagens-ideia claramente lidas pelo espectador.

O episódio sobre o falso milagre em *A doce vida*, que dura quase 16 minutos, retoma o objeto “igreja e religiosidade” por abordar o tema da espetacularização da religião e também o fanatismo dos italianos católicos devotos à *Madonna*. A falsidade do milagre dos dois irmãos para os quais a Nossa Senhora supostamente aparecera é quase evidente, e é denunciado pelo discurso de um padre ao jornalista protagonista do filme: “*Chi ha visto la Madonna non ci specula sopra!*”<sup>3</sup>. Trata-se de um golpe planejado por pessoas que comprem os familiares das crianças, e encenado por elas, que se divertem com a atenção e a movimentação dos que as seguem, prestes a considerá-los santos milagreiros. Mas o fato de o milagre ser ou não um embuste não interessa à mídia, e parece não interessar nem mesmo aos fiéis. Vê-se a filmagem do noticiário já sendo preparada e em seguida a chegada das crianças, o que transtorna os fiéis que estão ali em busca de salvação para suas desgraças. O episódio fecha-se com o falecimento de um deles, do qual não se conhece nome ou causa da morte: talvez tenha sido pisoteado pela multidão. O simbolismo da Nossa Senhora vinculado à religiosidade cega fomentada pela mídia interesseira rompe com todos os preceitos que estariam vinculados à igreja católica, segundo o discurso do religioso no início do episódio:

0,58,55

Marcello – In conclusione, allora, non si tratterebbe di un miracolo?

Padre – Non ci credo. I miracoli il Signore li può fare dovunque. Anzi, accadono spesso proprio per i più sprovveduti. Ma una volta, una volta su mille!

Marcello – Non potrebbe essere questa la volta...?

Padre – No, sono convinto che i ragazzi sono in malafede. Perché chi ha visto la Madonna ha un'altra faccia, un'altro sguardo, e non ci specula sopra! I miracoli nascono nel raccoglimento, nel silenzio, non in questa confusione!<sup>4</sup>

0,59,18

O que se configura ao fim do episódio é um enunciado que traduz o rompimento entre o símbolo igreja e aquilo que simboliza – ou seja, o verdadeiro sentido de religião que, para Fellini,

---

<sup>3</sup> Quem vê a Nossa Senhora não tira proveito disso!

<sup>4</sup> Marcello – Concluindo, não se trata de um milagre?

Padre – Não acredito. Os milagres acontecem em qualquer lugar, aliás, geralmente ocorrem exatamente aos mais desprovidos. Mas poucas vezes, uma vez em mil!

Marcello – Não poderia ser esse o caso?

Padre – Não, estou convencido de que os meninos estão agindo de má fé, pois quem viu a Nossa Senhora tem outro semblante, outro olhar, e não tira proveito disso! Os milagres nascem no recolhimento, no silêncio, não nesta confusão!

está ligado a uma atitude fraterna em relação à vida e aos próximos – e a aproximação a um conceito da formação discursiva traduzido pela declaração de que na Itália “o interesse intelectual das massas [...] até mesmo pela espiritualidade religiosa, continua a ser medíocre”. (CERRONI 2000, p. 12). O baixo número de pessoas que esperaram o enterro contrasta com a multidão que estava ali para pedir sua graça, e com o sentimento de religiosidade que se esperaria de devotos católicos; e o próprio óbito ocorrido durante o evento contrasta com a natureza dos milagres, que essencialmente pressupõem a recuperação de vidas. São ações que entram em choque com um esquema mental da religiosidade padrão, ao qual estão vinculados os sentimentos de solidariedade, amor ao próximo, e rituais particulares. Aqui, portanto, o ponto de partida do enunciado é a montagem e a ativação de esquema social do comportamento religioso; a opção de ordenar ações contrastantes, dado o que cada uma evoca, configura-se em um enunciado que, mais uma vez, confirma a falta de espiritualidade que Fellini enxerga na prática religiosa em sua nação.

No curta-metragem *As tentações do doutor Antonio*, a igreja não apenas é objeto de enunciado, mas também tem papel na constituição do personagem, assim como em *Abismo de um sonho*. O filme trata da obsessão de Antonio Mazzuolo, um senhor aparentemente muito moralista, pela remoção de um *outdoor* de propaganda de leite protagonizado pela atriz Anita Ekberg. À primeira vista ofendido pela sensualidade da atriz vinculada ao leite, um produto italiano tão ligado à maternidade, o personagem perde a razão pela paixão que acaba desenvolvendo pela imagem, o que lhe causa um delírio alucinatório que resulta em sua internação. A igreja tem papel de guardiã da moral e dos bons costumes, atuando como uma das instituições responsáveis pela formação do caráter do senhor Mazzuolo, e sob a qual ele se fortalece. Trata-se de um enquadramento (a), uma cena descritiva (b) e uma sequência (c). A primeira imagem do filme é um enquadramento (a) que compreende freiras, padres e crianças, já indicando que a religião terá papel na narrativa. A cena (b), que se constitui pela tomada de uma igreja seguida da inclusão em campo de modelos em pose para um fotógrafo, indica a sobreposição da propaganda à igreja, ou seja, o conflito primeiro do filme. Finalmente, a sequência (c) em que o protagonista pede doações o localiza como homem de igreja. São todos sintagmas descritivos não diretamente ligados à ação, mas essenciais para a definição da personalidade do protagonista, que no filme é construído como símbolo do homem de igreja. A crítica felliniana concretiza-se pela ativação de símbolos institucionais dos bons costumes, tais como a igreja, além de outros, como veremos na próxima seção, e verdades sociais relacionadas a um esquema cognitivo compartilhado, conforme já mencionado. Fellini ativa esse esquema e o transgredir, mais uma vez denunciando o caráter ritualístico da devoção católica, ao mostrar que a motivação real da obsessão de Antonio era a atração sexual transformada em fixação devido a traumas de infância e forte repressão sexual da igreja, e não a ofensa aos seus valores. É um conceito da formação discursiva da identidade italiana repetido através de ferramentas enunciativas – sobreposições do enquadramento (a) e da cena (b) – e comunicativas: a sátira e o humor são os recursos através dos quais o desajuste do personagem ao esquema do qual participa idealmente é comunicado aos espectadores.

Em *Oito e meio*, o catolicismo é assunto que vem abordado – pelo diretor Fellini através do diretor Guido – por um viés de fascínio, e outro de repulsa. Guido espera da igreja respostas às suas inquietudes, e contemporaneamente a responsabiliza pela repressão sexual que sofreu na infância. Em uma primeira sequência de conversa entre o protagonista e uma autoridade da igreja católica, Guido inicia sua pergunta mas o diálogo não ganha continuidade e é reconduzido por um comentário da autoridade religiosa sobre o canto dos pássaros do tipo *diomedeo*, e a origem deste nome. O desvio do objetivo e uma aparente desilusão do cineasta, informada pelo *close* do rosto e pela expressão de Guido, o fazem dispersar e imergir em lembranças da infância, dos castigos que sofreu pelos que lhe ensinavam que o desejo sexual o afastava do caminho de Deus. O segundo encontro ocorre em uma sauna coletiva, mas, na verdade, é o sonho de um encontro, um desejo de Guido ativado pelo ambiente em que se encontrava: fumaça, silêncio e cabeças cobertas por lençóis o fazem embarcar nesse encontro desejado, que deve durar apenas 5 minutos, e que todos gostariam

de ter – palavras dos figurantes de seu delírio: “*Piangi, di’ che sei pentito! Avere la loro benevolenza significa ottenere tutto quello che ti serve nella vita*”<sup>5</sup>.

“*Io non sono felice*”, diz Guido ao Cardeal, confiando sua mais profunda intimidade ao representante de uma religião que promete salvação. É o ritual da confissão em ambiente transfigurado, que, apesar da sensação de intenso mistério causado pela fumaça que chega a esconder a figura do cardeal, aproxima a entidade ao homem. Ali, no encontro gerado pela sua imaginação, Guido é presenteado com palavras – doadas pela sua própria mente e desejo – que provavelmente o confortam, porque são palavras que promovem resignação, mas que, ditas por um alto representante da igreja – sujeito autorizado –, ganham valor: “*Perchè dovrebbe essere felice? Il suo compito non è questo*” e “*Non c’è salvezza fuori dalla chiesa*”<sup>6</sup>.

O choque entre os dois encontros, o real e o imaginado, são enunciados baseados em uma crítica e um desejo – ou, fazendo um paralelo, a um conceito do discurso da identidade italiana e a um preceito do esquema de verdades compartilhadas sobre as religiões. O fato de Guido não obter do padre nenhum tipo de resposta ou atenção no primeiro encontro mostra a incomunicabilidade entre a igreja e seus seguidores, acusa o caráter mais institucional do que religioso que, para Fellini, essa sempre teve, ainda que a veja como símbolo de um intermediário entre os homens e uma espiritualidade desejada, que acredita existir:

Alla base c’è una conflittualità affettiva e ideale che investe il senso stesso della trascendenza e del mistero. Al vertice, una istintualità mortificata che non perdona alla Chiesa di averla così presto imbrogliata.<sup>7</sup> (ARPA 2003, p. 197)

Este enunciado sobre a incomunicabilidade entre católicos e igreja forma-se pelo contraste entre sonho e realidade, um recurso cinematográfico inaugurado por Fellini. A ambivalência de sentimentos ligados a uma mesma pessoa, o cineasta Guido, é mais facilmente abordada pelo estabelecimento de dois espaços mentais, que, ainda que gerados pelo mesmo indivíduo, funcionam como diferentes lugares para diferentes enunciados. Colocados em confronto, elabora-se um novo enunciado, localizado pelo estudo da formação discursiva nos escritos sobre a identidade italiana, que concorda com o conceito identificado em outros trechos analisados da filmografia felliniana.

Finalmente, em Roma, vê-se a crítica mais feroz e evidente – e famosa – de Fellini à igreja católica. O episódio do desfile de moda eclesiástica, que dura quase 10 minutos, escancara a modernização superficial da religiosidade na Itália e traduz “*in una stupenda sintesi figurativa la progressiva e irreversibile caduta della Chiesa nella palude del suo stesso strapotere*”<sup>8</sup> (BISPURI 1981, p. 118). A riqueza das roupas, o neon das luzes, e a performance dos modelos aproximam os indivíduos da igreja aos padrões de vestimenta e costumes modernos, enquanto a discussão dos que pensam a religião na Itália conclui que não se verificou uma modernização em seu sentido fundamental, o que “excluiu uma pluralidade religiosa consistente e retardou o processo de construção das liberdades modernas e da liberdade de religião” (CERRONI, 2000, p. 19). O enunciado sobre o objeto igreja e religiosidade dá-se, portanto, pelo contraste entre o que se espera e o que se tem, e equivale a conceito do discurso da identidade italiana.

A sobreposição de signos da modernidade, como a vestimenta luxuosa e o brilho são uma

<sup>5</sup> “Chore, diga que se arrependeu! Ter a benevolência deles significa conseguir tudo o que se quer da vida.”

<sup>6</sup> “Porque deve ser feliz? Não é esta a sua tarefa” e “Não há salvação fora da igreja”.

<sup>7</sup> “Há na base uma agitação afetiva e ideal que ataca o sentido próprio da transcendência e do mistério. E, no topo, uma instintividade abatida que não perdoa a Igreja por ter sido enganada tão cedo.”

<sup>8</sup> “a progressiva e irreversível queda da Igreja na palude de seu próprio poder excessivo em uma maravilhosa síntese figurativa.”



simbologia felliniana do enriquecimento do país na década de 1950 e 1960 –, bem como o próprio evento, um desfile de modas. A enunciação que sobrepõe símbolos – representantes sociais – e signos icônicos – moda – somada à ativação de modelos sociais constrói um enunciado visual que entra em contraste com a simplicidade vinculada à tradição católica do país, como mostram segmentos de *Os boas vidas*, *A estrada da vida*, *Noites de Cabíria*, protagonizados por religiosos em vestimenta e contexto espacial de simplicidade e natureza. A liberdade de religião, ou a simples busca pela vivência da religiosidade através do contato com outras crenças, é tocada por Fellini em outros filmes, como em *Julietta dos espíritos*, principalmente.

Os exemplos de trechos analisados demonstram que Fellini, no que se refere ao objeto igreja católica, compartilha os conceitos da formação discursiva da identidade italiana. É acordo que “per Fellini il Cattolicesimo è una religione diventata Romana con tutte le implicazioni di paganità, di mistificazione e di potere che l'aggettivo comporta” mas discordamos que “se trata naturalmente de impressões pessoais do diretor” “si tratta naturalmente di impressioni personali del regista”<sup>9</sup> (ARPA, 2003, p. 197), já que a literatura intelectual sobre a identidade italiana divide a mesma opinião, a ponto de isso ter sido verificado como conceito da formação discursiva.

O que é particularmente felliniano é a maneira como enuncia e comunica, lançando mão da linguagem verbal como auxiliar e formando seus enunciados através de recursos de cinema e através da alteração – por contraste, humor e ironia, principalmente – de esquemas cognitivo-sociais. Dado que Fellini não é um diretor cujo maior recurso é o trabalho com a narrativa, seu modo de comunicar através de imagens exige, em muitos casos, uma leitura ativa da linguagem cinematográfica e dos recursos de iconografia, que configuram o conteúdo e o modo do que é mostrado ao espectador. É uma riqueza de sincretismo formada pela interação dos recursos que, se bem explorada, traz à luz muitas nuances de significação.

## **Conclusão**

O homem é misto de repetição, criação e refém de novas linguagens. Repetição porque é submerso pelo discurso, pelas formações discursivas da sociedade em que vive; criação porque escolhe os pedaços de si que formarão o objeto artístico, não importa a natureza, sendo que alguns poucos conseguem ser originais; e refém porque novas linguagens, ou novas mídias, intrometem-se no que se quer criar. No caso do cinema, toda a máquina atrapalha, ou colabora, mas inevitavelmente atua na obra final. Uma cor ou luz que não se consegue produzir, um ator que não é capaz de dar o seu melhor, o dinheiro que é insuficiente, as condições climáticas: estes e outros elementos se unem ao planejado e completam o produto final.

Fellini entrega-se ao cinema e à sua cultura de uma forma tão sincera que, ao retomar dizeres de um discurso comum a todos, consegue ser autoral. O respeito aos ensinamentos do cinema neorrealista, aos pilares de sua cultura e de sua história de vida, e aos próprios sentimentos e dúvidas são a matéria-prima de um cinema autobiográfico que fala sobre todos. Fellini abusa dos recursos cinematográficos – como a iconicidade das imagens (que reconfigura) e o diálogo do ator com a câmera-espectador (que escancara) – para definir uma estética que será apelidada de felliniana; e cria sua ética pessoal, extremamente verdadeira porque, descobrindo seus anseios, vícios e ingenuidades, dá ao mundo seu parecer sobre o homem, seu tempo e a história de seu país.

## **Referências Bibliográficas**

---

<sup>9</sup> “para Fellini o Catolicismo é uma religião que se tornou Romana com todas as implicações de paganismo, de mistificação e de poder que o adjetivo comporta” [...] “se trata naturalmente de impressões pessoais do diretor”

- 1] ARPA, Angelo. *L'arpa di Fellini*. L'Aquila, Roma: Edizioni dell'Oleandro, 2003
- 2] BAUMAN, Zygmunt. *Identidade - entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005
- 3] BERTETTO, Paolo (cur). *Analisi e decostruzione del film*. Roma: Bulzoni, 2007
- 4] BISPURI, Ennio. *Federico fellini – il sentimento latino della vita*. Roma: Il Ventaglio, 1981
- 5] BOLLATI, Giulio. *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Torino: Einaudi, 1983
- 6] CASETTI, Francesco. *Teorie del cinema – 1945-1990*. Milano: Bompiani, 2004
- 7] CERRONI, Umberto. *Precocità e ritardo nell'identità italiana*. Roma: Meltelmi, 2000
- 8] COMMUNICATIONS n. 38. *Enonciation et cinéma*. ISSN 0588-8018. ISBN 2.02.006559-2. Paris, Centre d'études Transdisciplinaires. Centre National de la Recherche Scientifique, 1983
- 9] DELLA LOGGIA, Ernesto Galli. *L'identità italiana*. Bologna: Il Mulino, 1998
- 10] FELLINI, Federico. *Fellini – Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*. Roma: Editori Riuniti, 1996
- 11] \_\_\_\_\_. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007
- 12] FERRUCCI, Franco. *Nuovo discorso sugli italiani*. con *Il Discorso sopra lo stato presente degli italiani* di Giacomo Leopardi. Milano: Mondadori, 1993
- 13] FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004
- 14] \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciencias humanas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. Sao Paulo: Martins Fontes, 1985
- 15] \_\_\_\_\_. “As palavras e as imagens” In MOTTA, Manoel de Barros (org). Michel Foucault – *Arqueologia das ciencias e historia dos sistemas de pensamento*. - *Coleção Ditos & Escritos II*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2000
- 16] \_\_\_\_\_. “Isto não é um cachimbo” In MOTTA, Manoel de Barros (org). *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. *Coleção Ditos & Escritos III*, p. 247-263. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001
- 17] \_\_\_\_\_. “O que é um autor?” In MOTTA, Manoel de Barros (org). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. *Coleção Ditos & Escritos III*, p. 264-298. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001
- 18] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004
- 19] LEOPARDI, Giacomo. “Il Discorso sopra lo stato presente degli italiani” In FERRUCCI, Franco. *Nuovo discorso sugli italiani*. Milano: Mondadori, 1993
- 20] ROCHA, Glauber. *O século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985
- 21] SCAMPARINI, Julia. *Do simbólico ao subjacente: nuances de um discurso sobre a identidade italiana no cinema de Fellini*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ. 2010