

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

DO SIMBÓLICO AO SUBJACENTE:
NUANCES DE UM DISCURSO SOBRE A IDENTIDADE
ITALIANA NO CINEMA DE FELLINI

por

JULIA SCAMPARINI FERREIRA

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO / 2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

DO SIMBÓLICO AO SUBJACENTE: *NUANCES* DE UM
DISCURSO SOBRE A IDENTIDADE ITALIANA NO
CINEMA DE FELLINI

Julia Scamparini Ferreira

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
Neolatinas da Universidade Federal do Rio
de Janeiro como quesito para a obtenção do
Título de Doutor em Letras Neolatinas
(Estudos Linguísticos Neolatinos – Língua
Italiana)

Orientadoras: Professoras Doutoras Flora
de Paoli Faria e Sonia Cristina Reis

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

*A Nilva, Ilze
e Paulina (in memoriam),
minhas três mães.*

AGRADECIMENTOS

A Flora de Paoli Faria e Sonia Cristina Reis, que me acolheram como aluna e orientanda, e me permitiram mudar a direção de minha vida;

A Lilian Vieira Ferrari, que no mestrado me orientou e ensinou a pesquisar;

Ao professor Mauro Porru e suas preciosas sugestões no exame de Qualificação;

À CAPES, pela bolsa de doutorado e de estágio de doutorando na Itália;

Ao professor Ettore Finazzi Agrò, que me orientou em Roma;

A Giuseppe Ricci, que por três vezes me recebeu com especial atenção na Fundação Federico Fellini, em Rimini;

A Gianfranco Angelucci e Moraldo Rossi, que me concederam entrevistas emocionantes sobre o convívio com Federico Fellini;

A minha tia Ilze Scamparini, que me acolheu em sua casa em Roma, foi minha única família por mais de quatorze meses, e tanto me ensinou neste período;

A minha mãe, que me apóia sempre e de todas as maneiras possíveis, confiando e apostando em meu trabalho mais do que qualquer outra pessoa;

A George Almeida Magalhães Filho, por nossas conversas e o crédito que deposita em mim;

A Don Carlo Pioppi, por me dedicar suas orações,

A Alessandro Denti, pelo *Libro dei sogni* e seus ensinamentos pelas ruas romanas;

A Sandra Ramirez, Giorgio Piredda, Verónica Ortega e Gianluca Gargano, que me fizeram sentir em casa fora de meu país;

Ao napolitano Mario Carrella, à romana Francesca Dodi e ao friulano Massimo Cappelli, amigos que me ensinaram particularidades de suas línguas regionais;

A Domenico Saverni, Maurizio della Costanza, Fernanda Miranda da Cruz, Thaís Giammarco e Karen Sampaio, que em diferentes momentos e de diferentes formas me ajudaram nesta tese;

E a meu pai e minha irmã, pelo entusiasmo e amor que sinto em suas palavras quando falam do meu trabalho.

RESUMO

DO SIMBÓLICO AO SUBJACENTE: *NUANCES* DE UM DISCURSO SOBRE A IDENTIDADE ITALIANA NO CINEMA DE FELLINI

Julia Scamparini Ferreira

Orientadoras: Professoras Doutoras Flora de Paoli Faria e Sonia Cristina Reis

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos – Língua Italiana).

O estudo examina a contribuição de Federico Fellini ao discurso de constituição e definição de uma identidade italiana. Tal exame reflete a importância do assunto identidade, um questionamento de grande repercussão no contexto sócio-cultural de nossa contemporaneidade, quando, sob o olhar crítico de Michel Foucault, é examinada a relação entre história e discurso, o que auxilia na compreensão do tema das identidades nacionais. A pesquisa investiga a inserção do artista Federico Fellini no espaço cultural italiano que, como sujeito e autor, é tomado e apropria-se da formação discursiva da identidade italiana, enriquecendo-a através de sua linguagem. Arquitetados de forma subjacente aos temas principais de seus filmes, e valendo-se de símbolos que retomam aspectos da história e da cultura italiana, seus enunciados visuais são descritos por ferramentas de análise fílmica e cognitiva, as quais elucidam aspectos de sua escrita como um todo.

Palavras-chave: identidade italiana, Federico Fellini, formação discursiva, análise fílmica; análise cognitiva.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

RIASSUNTO

DO SIMBÓLICO AO SUBJACENTE: *NUANCES* DE UM DISCURSO SOBRE A IDENTIDADE ITALIANA NO CINEMA DE FELLINI

Julia Scamparini Ferreira

Orientadoras: Professoras Doutoras Flora de Paoli Faria e Sonia Cristina Reis

Riassunto da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos – Língua Italiana).

Lo studio fa un'analisi del contributo di Federico Fellini al discorso di formazione e definizione di un'identità italiana. Tale esame riflette una questione di grande ripercussione nel contesto socioculturale della nostra contemporaneità quando, sotto lo sguardo critico di Michel Foucault, sono indagate delle formazioni discorsive, aiutando la comprensione della tematica delle identità nazionali. La ricerca indaga l'inserzione dell'artista Federico Fellini nello spazio culturale italiano che, come soggetto e autore, è preso e s'impadronisce della formazione discorsiva dell'identità italiana arricchendola attraverso il suo linguaggio. Architetate in forma sottostante ai soggetti principali dei suoi film e facendo uso di simboli che riprendono degli aspetti della storia e della cultura italiana, i suoi enunciati visivi vengono descritti da ferramenta di analisi fílmica e cognitiva, le quali chiariscono degli aspetti della sua scrittura come un tuttuno.

Parole-chiavi: identità italiana, Federico Fellini, formazione discorsiva, analisi fílmica, analisi cognitiva.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

ABSTRACT

DO SIMBÓLICO AO SUBJACENTE: *NUANCES* DE UM DISCURSO SOBRE A IDENTIDADE ITALIANA NO CINEMA DE FELLINI

Julia Scamparini Ferreira

Orientadoras: Professoras Doutoras Flora de Paoli Faria e Sonia Cristina Reis

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos – Língua Italiana).

This study looks into Federico Fellini's contribution to the discourse of constitution and definition of an Italian identity. Such investigation reflects a question of great repercussion in the social-cultural context of our times, when, under the critical look of Michel Foucault, discourse formations are investigated, which helps understanding the theme of national identities. This research investigates the insertion of artist Federico Fellini in the Italian cultural space, and, as both subject and author, he is taken over and borrows the discourse formation of the Italian identity, enriching it through his language. Subjacently architected to the principal themes of his films, using symbols which recover aspects of the Italian history and culture, his visual statements are described by tools for film and cognitive analyses, which clarify aspects of his writing as a whole.

Key-words: Italian identity, Federico Fellini, discursive formation, film analysis, cognitive analysis.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. IDENTIDADE ITALIANA: A HISTÓRIA E A FORMAÇÃO DISCURSIVA	14
1.1 HISTÓRIAS DE IDENTIDADES NACIONAIS E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ITALIANA	15
1.2 ORIGEM E CONSOLIDAÇÃO DO DISCURSO IDENTITÁRIO ITALIANO	
1.2.1 O PAPEL DA LITERATURA	21
1.2.2 A CONTRIBUIÇÃO DAS ARTES VISUAIS	31
1.2.3 OS RELATOS POLÍTICOS E SOCIOLÓGICOS.....	37
1.3 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ITALIANA E UMA NOVA FORMAÇÃO DISCURSIVA	47
2. O CINEMA COMO MATERIALIDADE DISCURSIVA	61
2.1 ARTE CINEMATOGRAFICA COMO OBJETO DA ACADEMIA	62
2.2 DO CINEMA-LÍNGUA AO CINEMA-DISCURSO	
2.2.1 AS CIÊNCIAS DA LINGUAGEM E O CINEMA	67
2.2.2 O FILME COMO TEXTO	75
2.3 A LEITURA FÍLMICA	87
3. IDENTIDADE ITALIANA NO CINEMA DE FEDERICO FELLINI	104
3.1 FEDERICO FELLINI: O ESPAÇO DO ARTISTA NA CULTURA ITALIANA E O OLHAR DA CRÍTICA	105
3.2 O TEXTO FELLINIANO: TEMÁTICAS E FORMAS ENUNCIATIVAS	117
3.2.1 O AUTOBIOGRAFISMO E A PSICANÁLISE	119

3.2.2 A ESTÉTICA ONÍRICA	121
3.2.3 A COMICIDADE E A IRONIA	123
3.2.4 A ANTILINEARIDADE NARRATIVA	125
3.2.5 AS OBSESSÕES SIGNOLÓGICAS	126
3.3 ENUNCIADOS FELLINIANOS DA IDENTIDADE ITALIANA	128
3.3.1 IGREJA E RELIGIOSIDADE	138
3.3.2 PODERES INSTITUCIONAIS	155
3.3.3 O CARÁTER DO ITALIANO	167
3.3.4 HISTÓRIA E CULTURA ARTÍSTICA	175
3.3.5 POLÍTICA E PENSAMENTO	185
3.3.6 COSTUMES E LÍNGUA	195
CONCLUSÃO	209
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	213
ANEXOS	
A. Originais das citações traduzidas.....	225

INTRODUÇÃO

O desejo de aproximar o interesse pela cultura da Itália e a experiência em estudos linguísticos consolida-se em um estudo sobre a identidade italiana e a construção de significações no cinema de Federico Fellini.

O caminho para chegar a este recorte temático foi iniciado pela revisão histórica da relação entre o processo de unificação pelo qual a Itália passou e a particular variedade linguística característica da península. Para que se difundisse um modelo de língua à então nova nação, foi relevante o uso dos meios de comunicação que lidavam com a fala, como o rádio, o cinema e a televisão. A questão da identidade linguística no cinema foi abordada principalmente pela presença do idioma padrão em filmes dublados, cujos diálogos eram pouco naturais, bem como pelas aparições de variedades dialetais em comédias que ironizavam as diferenças regionais da península. Estes são exemplos de uma densa revisão bibliográfica que apontou que a problemática linguística italiana foi amplamente estudada e documentada por trabalhos que examinam o cinema até mesmo como fonte de influências lexicais no linguajar atual. A Sociolinguística é o carro chefe dos estudos da linguagem na Itália e, portanto, os trabalhos que investigam as línguas italianas são muitos e bastante variados. Desta forma, nosso interesse manteve o solo de indagação – o cinema – mas deslocou o olhar para a representação de outros elementos que costumam ser símbolos de identificação nacional.

O desafio de tratar da identidade italiana de forma mais ampla abriu portas para inúmeras perguntas: O que é exatamente identidade? O que quer dizer falar de identidade nacional? Quais são os elementos que compõem a identidade de uma nação? Identidade política e cultural estão relacionadas em que sentido? Mais especificamente, para entender o que significa falar de identidade italiana para os italianos, procedemos a leituras teóricas sobre identidade nacional e ao estudo de textos analíticos que tratam do tema no âmbito das ciências humanas na Itália.

Deste conjunto de textos e leituras, os estudos sociológicos que unem em seu escopo a história e a observação de filmes confirmam que o cinema está inserido nas discussões sobre identidades nacionais. Expressão artística do século XX, o cinema configura-se na Itália como documento principalmente no período neorealista. Uma vez que os filmes tratavam da história italiana em um momento em que o país se via desiludido com o passado e sem perspectiva de futuro, abordavam questões referentes à sua identidade. Muitos trabalhos sobre o Neorealismo italiano são encontrados no Brasil, dada sua importância na história do cinema e seu parentesco com o cinema novo brasileiro.

Além dos textos da Sociologia sobre a identidade italiana, escritos da História e da Política, bem como manifestações artísticas e literárias, investigam o tema. Vistos em conjunto, e consideradas as concepções de discurso e história de Michel Foucault, tais textos configuram um montante de material discursivo que encerra uma concepção de *identidade italiana*, e define elementos que compõem tal conceito. A organização desses elementos em constituintes de uma *formação discursiva* específica facilita seu reconhecimento em outros (tipos de) textos.

Tem-se, desta forma, um conjunto discursivo e uma metodologia analítica que permitem que as características que unem tais textos sejam identificadas – em suas semelhanças e diferenças – e classificadas, possibilitando a inclusão de outros textos no grupo dos estudos sobre a identidade italiana. Ou seja, não se procura explicar o que é a identidade italiana, mas concluir que há uma ideia discursiva sobre este conceito. O poder do discurso, difundido por Foucault e outros no século XX, é o que respalda este olhar.

O cinema surge e, durante o século, a maneira de se analisá-lo desenvolve-se e muda junto com os avanços da Linguística, quando filmes passam a ser vistos como textos. A análise fílmica ou textual, herdeira também dos estudos semióticos, permite, assim, que a concepção dos elementos de uma formação discursiva sejam tidos como os sentidos que serão procurados em filmes.

Do mesmo modo, a noção de representação expande-se e passa a se referir a qualquer forma de utilização de linguagem que objetiva conceber uma ideia sem a

preocupação de dever *reapresentá-la*. Tal fato diminui a distância entre a abordagem de aspectos da realidade e a criação artística, e dá as boas vindas a novas formas de se falar da história e da sociedade.

Fellini localiza-se neste novo lugar e assim permite, em seus filmes, que os planos imaginário e real confundam-se: cria personagens caricaturados, abusa de elementos de linguagem como ironia, humor, ambiguidade e metáfora, e utiliza luz e sombras, cores, música e sons para criar atmosferas oníricas e comunicar sentimentos. Testemunha de grande parte do século XX, sua forma de falar da Itália expõe a época em que viveu e também outras que não viveu, mas que conhece porque é italiano e, portanto, é refém da história e dos discursos que ela preserva. Desta forma, como sujeito e autor, trata de religião, de autoridade, de caráter, de cultura, de política, e de costumes – os objetos da formação discursiva da identidade italiana – nos sete filmes que compõem nosso *corpus* de análise: Abismo de um sonho (*Lo sceicco bianco*), A doce vida, (*La dolce vita*), As tentações do Dr. Antônio (*Le tentazioni del dottore Antonio*, episódio de Boccaccio 70), Oito e meio, (*Otto e mezzo*), Fellini-Satyricon, Roma e Amarcord. Mas, ao falar da Itália, Fellini prefere não tomar partido ou escancorar opiniões, e deixa em nível subjacente seu olhar sobre as coisas de seu país, presenteando-nos com um cinema que diz muito sobre problemas e tristezas, e que ao mesmo tempo, pelo uso que faz da linguagem cinematográfica, não prescinde da beleza e do entretenimento.

No primeiro capítulo será apresentada a tese de que existe uma formação discursiva sobre a identidade italiana, a qual é encontrada em diversos tipos de textos que tratam do tema direta ou indiretamente. Para demonstrar a existência de tal discurso e para definir seus elementos constituintes, apresentamos os preceitos da teoria de Michel Foucault ilustrados por exemplos colhidos nos títulos italianos examinados.

A metodologia de análise moldada para a observação dos filmes de Fellini é descrita no segundo capítulo, a qual é inspirada em estudos linguístico-semióticos e atualizada pelos estudos enunciativos no âmbito do cinema, que tomam filmes como textos. Esta tarefa permite uma reflexão sobre a relação entre enunciados linguísticos e visuais, inicialmente através da revisão da evolução dos estudos que integram o cinema

e a Linguística, e, posteriormente, por meio da análise da presença de traços da identidade italiana no cinema felliniano.

O capítulo 3 contém as análises de segmentos dos filmes selecionados como *corpora* que apresentam enunciados visuais representantes da formação discursiva da identidade italiana. Tais análises estão baseadas na metodologia descrita no segundo capítulo, e comprovam a retomada de conceitos e objetos da formação discursiva por meio da enunciação felliniana, o que permite um aprofundamento sobre seu modo de criar e comunicar enunciados e, conseqüentemente, contribui para os estudos sobre sua estética e sua temática.

A relevância desta proposta de trabalho encontra-se, a nosso ver, em abordar o tema identidade, que é de grande importância para a cultura da Itália, e de estudá-lo no cinema de Federico Fellini, um dos maiores representantes da arte italiana do século XX. Além disso, considera-se que este trabalho, ao aproximar duas áreas de interesse – estudos sobre a Itália e sobre a significação – e ao empregar teoria discursiva e semiótica a um material fílmico representativo da cultura do país, contribui para os estudos em Letras Italianas no Brasil.

1. IDENTIDADE ITALIANA: A HISTÓRIA E A FORMAÇÃO DISCURSIVA

“A Itália é o país onde... gauleses, etruscos, pelagianos e gregos, para não mencionar outros, se intersectam numa mistura indecifrável.”

Stuart Hall

“Quando o domínio do governo em Roma começou a enfraquecer, e havia muito pouco a ganhar com a lealdade a um Estado dividido, o povo rico do norte da Itália questionou o motivo pelo qual os pobres, desafortunados e indolentes calabreses ou sicilianos deveriam ser aliviados de sua miséria, ano após ano, à custa deles, habitantes do norte – e assim se seguiu prontamente o questionamento da identidade nacional comum italiana.”

Zygmunt Bauman

A primeira parte (1.1) deste capítulo procura esclarecer o que subjaz ao conceito de identidade nacional em relação com a noção de identidade cultural, bem como introduz a história italiana da busca política pelo reconhecimento nacional após sua unificação, com o intuito de delinear o que se entende por “identidade italiana”. Concluimos a seção evidenciando que as particularidades de abordagem do tema localizam-no como possível formação discursiva, nos termos de Michel Foucault, dada sua permanência como matéria e a proliferação de escritos através dos tempos. A segunda seção (1.2) e suas subdivisões apresentam parte da construção discursiva da identidade italiana por textos da literatura e das artes visuais através da revisão de estudos sociológicos e históricos que também investigam a Itália e seu sentimento de identidade. A seção mostra que todos os escritos investigados, culturais e políticos, transitam pela mesma esfera de enunciados, e reforçam a percepção de que existe uma *formação discursiva da identidade italiana*. A última seção do capítulo (1.3) apresenta partes da teoria foucaultiana das formações discursivas, ratificando o que antes se mostrou hipótese e depois foi reforçado como premissa. E mostra que esta teoria do discurso dialoga com as metodologias de análise da representação e da comunicação fílmicas, como veremos, o que consolida a frente teórica usada para investigar a construção de significações sobre a Itália e sua sociedade no cinema de Federico Fellini.

1.1 Histórias de identidades nacionais e construção da identidade italiana

Propor-se a falar de identidade, antes mesmo de relacionar este conceito à palavra *nacional* ou *cultural*, pressuporia uma exploração aprofundada das nuances de seu significado. Para tanto, seria preciso recolher o que dizem a Filosofia, a História, a Sociologia, a Psicologia, a Antropologia, a Linguística, e talvez outras ciências, para chegar à conclusão de que é um conceito variável, cuja descrição e uso dependem da filiação a uma abordagem teórica, apesar de todas as matérias convergirem em um ponto: identidade implica o reconhecimento de um ente como parte de um grupo, e a consequente consciência da diferença desses entes/grupos em relação a outros. Uma vez que aqui se trata da identidade de um país¹, o interesse restringe-se ao aprofundamento da perspectiva sócio-histórica do conceito – relacionada também a uma ótica cultural e linguística –, em detrimento das abordagens que focam o sujeito ou os indivíduos, como a Psicologia e a Antropologia.

O termo *identidade nacional*, se observado em todas as suas particularidades de uso, poderia chegar a constituir matéria ou disciplina, dada a proliferação de escritos sobre o tema, a extensão temporal dentro da qual é abordado, e o espectro de áreas do saber em que é aplicado, conforme veremos. Se limitado a um recorte espacial – a Itália – e temporal – o século XX –, ainda mantém um alcance consideravelmente amplo de aplicação: discute-se a identidade italiana no âmbito da literatura, da política, da Sociologia, da Linguística, das artes visuais.

O título identidade nacional, que a depender do país ao qual faz referência troca de adjetivo, tem ancoragem na ideia política de nação, e data de nascimento na época de formação dos estados. Desde os anos 1700 até o fim do século XIX ou início do século XX, o significado de nação era o de lugar ou o território de origem, o grupo comum do qual se descendia; depois, a concepção de estados-nação levou a uma mesclagem do sentido latino da palavra *natio*, que fazia referência a uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento (HALL, 2004), e do sentido político da palavra *nação*. Isto acarretou na naturalidade com que a nacionalidade é atualmente

¹ Ao considerar o título *identidade italiana*, a fronteira mais evidente que define, à primeira vista, seu sentido, é geográfica.

vista como o laço mais evidente entre o homem e um grupo de identificação. O significado prototípico² do termo identidade nacional contempla, portanto, esses dois sentidos, dado o recorte espaço-temporal e teórico aqui adotado. Mas a dualidade de seu significado prototípico, isto é, de se conceber o país de forma não homogênea, não é novidade, pois já no projeto constitucional de Cícero, no século I a.C.:

“...todo cidadão devia reconhecer-se inteiramente em duas pátrias (usa exatamente esta palavra): a local - itálica - do município de origem, que o ligava a uma terra e a um povo, e a romana, projetada na cosmópole e no império^{1,3}.”

(SCHIAVONE, 1998, p. 62)

A *nação* caracterizou-se e fez história com as lutas territoriais que marcaram o século XVIII e parte do século XIX, e consolidou-se como unidade de território desde então até os dias atuais. Mas a identidade nacional que se discute atualmente na Itália, sobretudo a partir dos anos 1980, não é a mesma que estava em questão após a segunda guerra mundial, nem mesmo aquela que estava subjacente aos discursos do século XIX, época da formação dos estados europeus. Sob um olhar panorâmico, a motivação da discussão atual é, grosso modo, a quebra de fronteiras tecnológicas de espaço e tempo, além da luta ideológica por território no mundo, e, na península, a maior visibilidade do insucesso político-administrativo; o debate posterior à última guerra mundial dizia respeito a uma grande abertura mercadológica e midiática, que descaracterizava padrões culturais; e aquela mais antiga, que perpassa desde a origem das motivações nacionalistas no século XVIII até o desenvolvimento da ideologia nazi-fascista, tem um impulso de interesse abrangente, que investiga a origem e a consolidação do sentimento de nacionalismo, bem como os esforços em busca do sentimento popular de pertencimento.

Para entender mais amplamente o que subjaz ao conceito *identidade italiana*, optamos pela verificação de escritos que se encontram sob este título, através dos quais pudemos observar a história da formação da Itália como unidade de governo e, por

² A partir da perspectiva da Linguística Cognitiva, o significado prototípico de um termo é aquele do qual derivam outros usos, redefinidos a depender do esquema conceptual em que estarão inseridos (LAKOFF, 1987). A definição de *protótipos* e *esquemas conceptuais* será aprofundada no capítulo 2.

³ Os originais das citações traduzidas no corpo do texto encontram-se no elenco de notas em anexo.

extensão, a maneira como os membros desse novo grupo social se reconheceram como cidadãos políticos, conforme a exposição dos próximos parágrafos. Foram consultados textos da História, da Sociologia e da Política, principalmente, e, por meio deles, a contribuição de escritos originários do tema e de autores literários que começaram a mudar sua linguagem na direção de uma língua unitária, remontando ao século XVI e à fundação da *Accademia della Crusca*⁴. Tais textos serão abordados nas subpartes da seção 2 deste capítulo.

Nos anos 1900, o laço entre nação e estado já se apresentava indissolúvel na Itália, unificada em 1861, ainda que a homogeneidade dos princípios ideais geralmente desejados para a unidade política⁵ não existisse, principalmente no que se refere a uma língua comum. A ideia de nação italiana se afirmara a partir da Revolução Francesa, por imitação em relação às ideias de soberania popular, que dizia respeito a ideias revolucionárias, e também por reação à ocupação francesa. Quando ocorreu a formação do *Regno d'Italia*, a situação que se verificou e que perdurou por longo tempo foi a de ser patrimônio de uma limitada elite representada por grupos de intelectuais, dentre os quais se encontra também Giuseppe Mazzini, o qual, por sua vez, tinha ponderações diferentes em relação ao que fosse exatamente a Itália como nação. Defensor da união dos estados em uma república, teve papel fundamental na difusão da ideologia que levou às movimentações do *Risorgimento*⁶.

Mas desde o período da busca pela unificação, reconhece-se a luta por uma identidade do e para o país que recuperava, ressaltava e criava traços que delimitassem a Itália como nação forte frente às outras nações europeias. Depois da desvantagem territorial que a Itália teve que aceitar como resultado do Congresso de Viena⁷, do nacionalismo que mudou o mapa da Europa de 1830 a 1890, e da unificação, houve ali,

⁴ Instituição linguística italiana que reúne estudiosos da língua e de sua história. Foi responsável pela publicação da primeira edição do *Vocabolario della lingua italiana*, em 1612.

⁵ Antes e em geral, os Estados não eram de forma alguma homogêneos, e, portanto, não podiam ser pareados às nações. Quando se tornam Estados-nação, surge a necessidade de homogeneização do ponto de vista linguístico e étnico (HOBBSAWN & RANGER, 2002).

⁶ Movimentação revolucionária entre 1815 e 1870 motivada pelo desejo de unificação não monárquica.

⁷ Di Ciommo (2004) reconhece o início da formação de uma autêntica consciência nacional na época do Congresso de Viena e às vésperas do período *risorgimentale*, a qual teria sido motivada por um ressentimento devido à marginalização da Itália, então dividida em sete unidades de governo. Ou seja, o fato de terem sofrido uma grande desvantagem no que se refere ao poder territorial e político com respeito aos outros países europeus, deu ao povo a ideia de nação como elemento de identificação.

mais do que em outras nações, a necessidade de se definir uma identidade não somente baseada na unidade política e no território, mas fundamentada em características culturais e de costumes. A união política tardia, se comparada às de outros países do continente, e essa anterior desvantagem da Itália perante outras nações europeias foram o impulso para a busca de um povo que se reconhecesse italiano e que complementasse simbolicamente o acordo político e a constituição da Itália como nação moderna⁸.

Assim, a Itália precisou investir nos laços de identidade *cultural* preexistentes à união para consolidá-la e comunicar ao seu povo uma ideia de nação, constituindo uma “comunidade imaginária⁹” (ANDERSON, 2005) através de um discurso particular, ancorado em um esquema narrativo e mental¹⁰ bem estruturado. A oficialização e difusão do toscano como língua nacional foi a arma mais potente, ainda que fosse uma “tradição inventada¹¹” (HOBSBAWM & RANGER, 2002), e, ao lado dela, a valorização de instituições, como a igreja e a família, e de virtudes e práticas ligadas a elas, também foram ferramentas que funcionavam como laços “protonacionalistas”. Após o nacionalismo, que fora um movimento político e de motivação unitária com objetivo lucrativo¹², o protonacionalismo refere-se ao uso de elementos culturais usados como símbolos de união nacional para que um povo entendesse que era um “povo-nação”, e para que finalmente se consolidasse o estado-nação (HOBSBAWM, 2002).

A necessidade de um discurso específico sobre as características culturais da nação não foi exclusivo da península italiana, e é comumente observado na história da formação das nações, europeias ou não. Concebido com base em uma memória social, é

⁸ Segundo Bechelloni (1991, p. 74) “ser moderno quer dizer encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si mesmo e do mundo; e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir o que se tem, o que se conhece, o que somos”.

⁹ “Imaginada” no sentido que mesmo os habitantes da menor das nações nunca conhecerão a maior parte de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem ouvirão falar deles, e, mesmo assim, na mente de cada um deles, vive a imagem de serem uma comunidade (ANDERSON, 2005).

¹⁰ Que inclui modelos sócio-cognitivos de conhecimento compartilhados pela comunidade (LAKOFF, 1987).

¹¹ Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas geralmente reguladas por normas abertamente aceitas e dotadas de uma natureza ritual ou simbólica, as quais se propõem a imprimir determinados valores e normas de comportamento repetitivas, nas quais está automaticamente implícita a continuidade com o passado. Quando possível, tentam afirmar a própria continuidade com um passado histórico convenientemente selecionado (HOBSBAWM & RANGER, 2002).

¹² O escopo de se definir um território, no século XVIII, era o de fortalecer as possibilidades de comércio, sendo pouco valorizadas a origem étnica, a língua, o credo que seguiam os habitantes de um território, os quais poderiam se acoplar àqueles que já estavam de certa maneira organizados (HOBSBAWM, 2002, HOBSBAWM & RANGER, 2002).

difundido através de uma memória discursiva. Ao discutir a diferença entre memória social e coletiva, Ferrarotti (1998, p. 106) conclui que a memória social é:

“...o limite das diversas ‘memórias locais’. É seu ponto de ‘interseção virtual’ e ao mesmo tempo constitui o desejo profundo de qualquer grupo que pretenda se colocar como memória de uma sociedade inteira. A memória social, em sua conotação mais própria e ampla, beira o inconsciente coletivo de Carl Gustav Jung. A memória social faz-se essencialmente ‘tradição’, transmissão infinita, e indefinida, do passado, um ‘caldo social’ onipresente e poderoso, que além de tudo não tem necessidade de ser reconhecido por seus beneficiários, nele imersos.”ⁱⁱ

É na memória social que terá ancoragem uma narrativa da identidade italiana, visto que elementos identificatórios da história do país serão ressaltados e mesclados a novos elementos, com o escopo de dar ao estado-nação um “corpo definível com base em critérios que são objeto de discussão acirrada por parte de teóricos do século XIX, tais como etnia, língua, religião, território e memória histórica”ⁱⁱⁱ (HOBSBAWN, 2002, p. 35).

Dentre as características dos estudos e escritos sobre a identidade italiana, verifica-se a diversidade de áreas e agentes que a tomam para análise, e, subjacente a essa diversidade, reconhece-se claramente o vínculo entre política e cultura que, conforme indicam os textos teóricos sobre o tema, como veremos, formou-se no momento em que o impulso liberal nacionalista se serviu de identidades culturais, que já existiam nas comunidades por reconhecimento ideológico e religioso, principalmente, para delinear a ideia de nação aos povos que não se reconheciam como tal. Os traços culturais da península passaram a funcionar como instrumento de representação, transformando-se em “cultura nacional”, a qual, narrada através de estratégias discursivas, configura-se em um discurso¹³, e incute à nação também seu povo (HALL, 2004).

A heterogeneidade de olhares reconhecidos sob o título *identidade italiana* ganha sustentação teórica através das considerações de Balibar (1991), que investiga exatamente a aproximação dos conceitos do que é nacional e cultural de um país,

¹³ Nesta sentença fazemos referimento à concepção de discursos disciplinares de Michel Foucault, cuja força tem o poder de delinear disciplinas e estabelecer sujeitos autorizados. O assunto será aprofundado na seção 1.3 deste capítulo.

comumente tidos como a identidade nacional do mesmo, conferindo novos matizes ao significado prototípico do termo. A autora considera *nacional* o que é ligado à formação de uma unidade política, e, *cultural*, seu conjunto de características trans-históricas, ou seja, a civilização ou *civiltà*, entendida como o conjunto de traços étnicos, religiosos, geográficos de uma comunidade, e, neste âmbito, identifica dois conceitos de cultura: “aquele que remete à identidade tradicional de um grupo, às expressões de sua singularidade, e o que remete à instrução, ao desenvolvimento das formas intelectuais da arte e do conhecimento”^{iv} (BALIBAR, 1991, p. 17).

No que concerne à Itália, os elementos protonacionalistas espalham-se por essa divisão triádica sugerida por Balibar. A língua toscana transformada em italiana é um dado nacional, uma tradição inventada; o caráter do italiano pode ser considerado um traço cultural da singularidade do povo, dada a história comum a todos da península; e a arte pictórica renascentista, a literatura desde o século XIII, a filosofia entre os anos 1500 e 1600, principalmente, e até mesmo o cinema, no século XX, fazem parte da herança intelectual e artística do país, reconhecida pelo mundo todo.

O que se pode observar é que as conclusões de Balibar sobre a mescla dos conceitos corroboram com a premissa de que o discurso da identidade italiana contempla nuances e variações, mas, ao mesmo tempo, como demonstraremos, não fugirá aos seus temas centrais, constituindo-se uma formação discursiva.

A noção de discurso de Foucault (2004) concebe a história e suas disciplinas, tais como a medicina e a gramática, como frutos de um complexo jogo de enunciados¹⁴, os quais, retomados e atualizados através dos tempos, determinam *formações discursivas*. A arqueologia de um discurso ou formação discursiva – termos que neste capítulo serão usados como sinônimos – emerge em relação a eventos não discursivos, mas é desvendada pela análise do arquivo das “coisas ditas”. Neste sentido, nossa investigação tem como foco primeiro um corpus textual majoritariamente linguístico (apresentado na seção 1.2), através do qual indicamos que a forma como a Itália falou de sua identidade é discursivamente organizada segundo os preceitos de Foucault (apresentados na seção 1.3). Esta organização discursiva terá seus elementos

¹⁴ Definições mais detalhadas de *discurso*, *enunciado* e outros termos metodológicos serão aprofundadas mais à frente neste capítulo.

constituintes identificados, e, assim, chegaremos ao exame de sua manifestação em um corpus textual fílmico.

1.2 Origem e consolidação do discurso identitário italiano

1.2.1 O papel da literatura

O estudo sobre a identidade italiana é oficializado como investigação acadêmica com a unificação, mas a origem da discussão sobre o tema é reconhecida em textos antigos e nasce oficialmente em Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio (FERRUCCI, 1993), cujos escritos descreviam, discutiam, e criticavam ou louvavam sobretudo o caráter do italiano. Sem que sejam devidamente aprofundados – porque vai além das possibilidades desta tese –, pode-se afirmar que seus textos funcionam como origem tanto do hábito de discutir a Itália, difundido em toda a península inicialmente por Dante – que “deu início ao filão oratório que chega até nós: o falar da Itália como o *falar mal* da Itália”^v (ibid., p.16) –, bem como origem de uma literatura que viria a ser *impegnata*, engajada na tomada de posição em prol da difusão de traços protonacionalistas, que não prescindiria do que é considerado autêntico do país nem tampouco do que deveria ser transformado em tradição.

A força da língua escrita e a forma permanente do livro impresso desde 1447 não somente ajudaram a cristalizar as línguas nacionais, mas contribuíram para o estabelecimento de linguagens de poder, dentre as quais figura a literatura (ANDERSON, 2005). Um dos traços culturais universalmente reconhecido como autenticamente italiano é exatamente a contribuição literária de Dante, Petrarca e Boccaccio, fundamentais para a fixação do latim vulgar e de uma língua italiana escrita, literária, ao lado de outras importantes publicações no século XVI¹⁵, além de esses escritores terem inaugurado a discussão sobre a Itália e sobre o italiano – uma criação exclusivamente literária, segundo Ferrucci (op. cit.).

¹⁵ São quatro as datas fundamentais da história do desenvolvimento da língua italiana. 1501 é o ano da publicação da edição Aldina de Petrarca, organizado por Bembo, com especial cuidado com a ortografia. Em 1525 saíram as *Prose della vulgar lingua*, também de Bembo. O ano de 1582 é a data tradicional da fundação da *Accademia della Crusca*. Já no século XVII, 1612 é o ano da primeira edição do *Vocabolario degli Accademici* (REIS, 1997, p. 33).

No que se refere a traços do caráter dos italianos, Dante teria gerado o protótipo do eterno *partente*, típico na cultura italiana porque confere ao apego à terra a nobreza da renúncia – já que o italiano sempre diz desejar abandonar suas origens nunca o faz. (FERRUCCI, 1993, p. 16). A falsa renúncia dantesca diz respeito ao exílio forçado transformado em exílio voluntário, quando o escritor se recusou a voltar de Roma para Florença. Uma das conclusões das reflexões de Ferrucci, pensador da atual italianidade do povo da península, é que tem raízes neste evento o permanente estado de representação teatral do italiano.

Mas o “falar mal” de Dante, quando toma a Itália como assunto, refere-se à posição da igreja católica e sua ação política no *Duecento*, ao luto pelo fim do Império romano e sua relação com a questão moral de seu povo – “composto civil desagregado” –, bem como ao lamento pela condição política da Itália, marcada pela ausência de um poder monocrático (DELLA LOGGIA, 1998, p. 118). Tomado por esse mal-estar, fala de seu país:

“Ah! serva Itália, albergue de pesar,
nau sem piloto em borrasca funesta,
não dona de nações, mas lupanar!

Aquela alma galante foi tão presta,
só pelo doce nome de sua terra,
ao seu concidadão fazer tal festa;

e agora em ti não ficam mais sem guerra
teus viventes, e um o outro tortura
dos que um só fosso e uma muralha encerra.”^{vi}

(Purgatório, Canto VI, versos 76-81¹⁶)

Já Petrarca, segundo Ferrucci (op. cit.), liga-se à latinidade para celebrar a nação. Cria o exílio interno, ou o retrato do solitário que é mal compreendido e passa por muitas dificuldades, e, principalmente, funda a Itália como ideal positivo: em seus poemas, o conceito de pátria se identifica com a beleza da terra natal, sonhada livre das lutas fraticidas e das milícias mercenárias.

¹⁶ Tradução de Italo Eugenio Mauro. A Divina Comédia, Purgatório. São Paulo: Editora 34, 1999.

“Non è questo 'l terren ch'i' toccai pria?
 Non è questo il mio nido
 ove nudrito fui sí dolcemente?
 Non è questa la patria in ch'io mi fido,
 madre benigna et pia,
 che copre l'un et l'altro mio parente?
 Perdio, questo la mente
 talor vi mova, et con pietà guardate
 le lagrime del popol doloroso,
 che sol da voi riposo
 dopo Dio spera; et pur che voi mostriate
 segno alcun di pietate,
 virtù contra furore
 prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto:
 ché l'antiquo valore
 ne gli italici cor' non è anchor morto.”¹⁷

(Canzone all'Italia)

Mas é o *Decameron* de Boccaccio que dá vida a uma criação mais multiforme do italiano, conferindo conotação cômica a suas histórias ao narrar a épic do malandro (*il furbo*) e ao documentar através de personagens o herói da arte de se virar (*l'arte di arrangiarsi*) (FERRUCCI, 1993, p. 19). O *Decameron* difunde uma mitologia da cultura italiana e do italiano que faz de seu autor o “criador dos costumes nacionais”, segundo Ferrucci (ibid., p. 29).

Se se parte da premissa de que Dante inaugurou a crítica ao italiano, devemos aceitar que tal hábito foi gloriosamente retomado por Giacomo Leopardi¹⁸, e é a partir dele que grande parte dos estudos sobre as reflexões e construções literárias do italiano

¹⁷ A tradução que se segue não é profissional nem tampouco respeita o padrão poético do texto original, mas é oferecida para mínimo entendimento de seu conteúdo:

“Não é este o terreno que primeiro toquei?
 Não é este o meu ninho
 onde fui nutrido tão docemente?
 Não é esta a pátria em que confio,
 boa e piedosa mãe,
 que protege ambos os meus pais?
 Por Deus, que isto a mente
 Lhe faça agir, e com piedade olhe
 as lágrimas do povo doloroso,
 que somente em Sua casa espera repouso
 ao lado de Deus; e ainda que o Senhor mostre
 nenhuma sinal de piedade,
 a virtude contra o furor
 pegará as armas, e seja breve o combate:
 porque o antigo valor
 no coração dos italianos ainda não está morto.”

¹⁸ No *Discorso sopra lo stato presente degli italiani* e no *Zibaldone* (in FERRUCCI, 1993), entre outros.

geralmente se concentram (FERRUCCI, 1993; RAIMONDI, 1998), ou, se partem da época em que a Itália já era unificada, ao menos mencionam a sua importância como fonte inspiradora (BOLLATI, 1983). Leopardi escreve vinte anos após a Revolução Francesa, localizando-se em uma época em que se constituem novos instrumentos de interpretação do mundo moderno, e, portanto, tem consciência de que é testemunha do início de um caminho em direção à reconstrução da sociedade (ibid., p. 115). Assim, ainda que não tenha conhecido muitas¹⁹, descreve e defende sua concepção de *società stretta*, à qual a italiana não corresponde: movida pelo individualismo, a *società stretta* destrói a igualdade e faz crescer a disparidade, mas, apesar disso, é fundamental para a modernização da nação. Conforme diz Raimondi (op. cit., p. 135):

“A tese de Leopardi havia já sido anunciada: acabara o mundo dos grandes valores, aqueles que chama de valores antigos, não os da Idade Média, mas os do mundo antigo, uma grande ética da glória e do valor, das grandes iniciativas, dos grandes sonhos, da grande imaginação.”^{vii}

Apesar de descrever a Itália como um país que “por natureza quer vivacidade, extroversão, [...] o amplo sentido de espetáculo, invenção, que é disposto ao máximo fervor, à máxima capacidade inventiva, a construir”, a julga uma sociedade “onde, ao contrário, o que vale é a apatia e a indiferença [...] desprovida das características da *società stretta* e íntima” e sua gente um “povo meridional por excelência, expansivo, coloquial, mas sem a verdadeira conversação”^{viii} (LEOPARDI, 1993, p. 138).

Raimondi (op. cit.) afirma que Leopardi não é moralista, mas toma o discurso de um moralista moderno no sentido vigente nos séculos XVII e XVIII, que é aquele que fala dos costumes e examina o comportamento dos homens. Com esse objetivo subjacente, Leopardi enuncia seu juízo sobre a opinião pública, o cinismo, a indiferença, e a falta de costumes do povo italiano no *Discorso sopra lo stato presente degli italiani*, de 1824, e no *Zibaldone*, escrito de 1817 a 1832:

¹⁹ Leopardi jamais saiu da Itália, onde conheceu Bologna, Florença, mas nem mesmo Roma (FERRUCCI, 1993), o que acentua o caráter discursivo, muito mais do que empírico, de suas reflexões.

“Primeiramente, os italianos em geral, e principalmente com relação a outros povos, não levam em consideração a opinião pública.”^{ix}

“O mais sábio recurso é o de rir indistintamente e habitualmente de qualquer coisa e de qualquer pessoa, começando de si mesmo.”^x

“Nasce daquelas disposições a indiferença profunda, enraizada e muito eficaz com relação a si mesmo e aos outros, que é a maior peste dos costumes, do caráter e da moral.”^{xi}

“Os italianos tem mais usos e hábitos do que costumes.”^{xii}

Ao contrário dos hábitos, os costumes, para Leopardi, estão ligados ao passado e são aceitos como fato de responsabilidade pessoal, e, uma vez que os italianos não os têm, verifica-se no país “o enfraquecimento dos princípios morais”, fazendo dos italianos mais “indisciplinados e imorais em sua conduta” do que os povos que têm como característica a *società stretta*. A Itália só reparará esta situação se conseguir tornar-se moderna (RAIMONDI, 1998, p. 137). Em suma, vê dificuldade e explica a não inclusão da Itália na modernidade porque a julga “meridional” e herdeira da antiga civilização clássica, o que vai de encontro com a necessária frieza da realidade moderna. (FERRUCCI, 1993, p. 160). Leopardi, pode-se concluir, é o precursor da escrita sobre a cultura com fins políticos, bem como da escrita que indaga os motivos da ausência de modernidade e as possibilidades de mudança deste quadro na sociedade italiana, como veremos na seção 1.2.3.

Ainda no âmbito da discussão do comportamento do povo italiano, Alessandro Manzoni escolhe outra direção, também vinculada a fins políticos. Liberal-revolucionário, porque herdeiro do espírito da Revolução Francesa, e católico convertido, já em 1815 definia sua concepção de nação moderna (apud RAIMONDI, op. cit., p. 150):

“uma de armas, de língua, de altar,
de memória, de sangue e de coração”^{xiii}

Língua comum, princípios cristãos, origem histórica, união política. São esses os elementos que estarão subjacentes aos seus escritos, das *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819) à *Storia della Colonna Infame* (1840), até a instauração da utopia da “sociedade benevolente”, a qual se lê nas entrelinhas de *I Promessi sposi* (1842). Com este romance, Manzoni tinha a intenção de construir uma história cristã com personagens que, não somente parte da narrativa, eram principalmente portadores de valores do evangelho, fazendo do livro um “projeto religioso, providencialista [...] luz divina que chega para resplandecer este mundo”^{xiv} (ASOR ROSA, 1997, p. 603), instituindo ao povo um esquema de comportamento adequado. Além deste projeto, em Manzoni reconhece-se uma “visão de sociedade orgânica de fundo agrícola, depositária de todos os valores da tradição e baseada na benevolência de todos para todos”^{xv}, o que atesta sua defensiva pela desejada ordem e contra os perigos revolucionários (BOLLATI, 1983, p. 91).

As obras infantis *Le avventure di Pinocchio* (1881), de Carlo Collodi, e *Cuore* (1886), de Edmondo De Amicis, também são reconhecidas como agentes promotores de um comportamento padrão, já que foram publicadas pouco tempo após a unificação da Itália e contêm um projeto pedagógico, segundo Asor Rosa (op. cit.):

“Por um lado, na verdade, há um mundo natural, um mundo feito de impulsos incontroláveis, de dispositivos de fuga do perigo, do medo, da violência e de desejos elementares: *não querer estudar e não querer trabalhar* significa simplesmente colocar-se um objetivo anti-social ou a-social, recusar o casamento com a civilização constituída, com as hierarquias dos deveres, dos direitos reconhecidos. O termo justo para esta escolha de vida [...] é usado por Pinocchio logo no início: ‘vagabundo’.”^{xvi}

(p. 598)

“O projeto pedagógico de De Amicis trabalha em sintonia com a sociedade circundante: ela se mostra incompleta e atrasada em relação ao seu projeto, mas não faltam as condições para delinear a médio prazo uma solução harmônica.”^{xvii}

(p. 599)

Assim, em ambas está aplicado o código moral representante de um esquema extremamente católico:

“A desordem, a longo prazo, acarreta dano; é preciso enquadrar-se como se deve, porque caso contrário os riscos são de punições sociais pesadíssimas; ter bom coração significa respeitar e amar o papai e a mamãe, não roubar, ajudar aqueles que estão piores do que nós, lutar com decisão pela sobrevivência, não dar ouvidos ao maus professores e nem às más companhias.”^{xviii}

(ASOR ROSA, 1997, p. 559)

Da mesma época, *I Malavoglia* (1881) trata de um protesto marcado pelo rebelismo social, não tem projeto religioso, e contém em sua narrativa a metáfora do “punho fechado” e seu princípio de unidade e hierarquia: o dedo grande deve ter a função de dedo grande, o dedo pequeno deve ter a função de dedo pequeno. Giovanni Verga é o representante maior do *Verismo*, vertente italiana do Naturalismo europeu que procurava fazer da página literária um “documento humano” (RONCORONI, 1985, p. 240). Ao comparar a obra de Verga e o romance *I promessi sposi*, Asor Rosa (op. cit.) afirma que são ambos “contos de infortúnios”: no *I Malavoglia*, os problemas são uma lição de vida para os pobres; no livro de Manzoni, são úteis para uma vida melhor. Na obra de Verga está subjacente uma ideologia diferente, que trata de problemáticas italianas sob uma ótica menos ideal.

A igreja católica talvez seja o mais indiscutível e marcante traço constitutivo da identidade italiana. Após o insucesso da tentativa de união nacional através da língua, no *Cinquecento*, era o catolicismo o elemento que dava aos italianos o sentimento de fraternidade nacional. Mas, apesar da natural religiosidade itálica, a busca pela identidade fundada no catolicismo também não foi bem sucedida, já que o Vaticano se manteve nação independente da Itália com a unificação. O sentimento de identidade nacional seria originado e difundido popularmente somente no século seguinte, durante o fascismo e, depois, com a *Resistenza*.

Fazendo uso dos instrumentos de identificação secularmente tradicionais – o catolicismo e a língua –, no século XIX Manzoni contribuía para a difusão de certa subordinação católica: que o homem “abandone o orgulho de acreditar ser a fonte da moral, abdique da presunção de ser o criador do próprio destino, e incline-se à única lei certa e imutável, aquela revelada por Deus”^{xix} (BOLLATI, 1983, p. 83). E para sua Roma católica, buscou a união linguística usando em seu romance uma língua mais disponível a todos, próxima à falada; e também sugerindo o toscano como língua

nacional e maneiras de ensiná-la, em seu *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, em 1868.

Giosuè Carducci, por sua vez, foi um literato em serviço patriótico disposto a fazer de sua obra um lugar para a continuidade dos valores risorgimentais e clássicos, cuja escrita procurava, também através da métrica, comunicar sua nostalgia por um mundo de beleza e liberdade. Esse mundo, localizado temporalmente na Idade Média, era, para o poeta, o contrário do que prefigurava o mundo moderno, o qual considerava de mesquinhez, “decadência e morte” (GIOANOLA, 1985, p. 112).

Em suma, desde o século XIX até o primeiro meio século de união italiana, configurou-se um discurso sobre a identidade herdeiro de um costume de se falar da Itália e do italiano, inaugurado no *Trecento*. Esse discurso permeou a literatura e o pensamento da época, e pode ser considerado uma forte arma para a divulgação do estereotipo sócio-cultural e político que se esperava do povo italiano. Após a unificação, inevitavelmente, tal discurso ultrapassa o campo da literatura e da filosofia e se liga, mesmo quando não institucionalmente encomendado, ao nacionalismo e ao protonacionalismo, ou seja, ao propósito de se estabelecer a ideia de uma nação para seu povo e, em consequência, de definir uma nação mais forte no quadro europeu.

O mais polêmico nacionalismo italiano – alimento da ideologia do período fascista de governo – promoveu um renascimento e morte do sentimento de pátria: deu vida aos ideais do *Risorgimento* e os liquidou com o fim da 2ª guerra mundial. Os vinte anos de fascismo ligam-se à discussão sobre o discurso da identidade italiana porque, em nome desse nacionalismo, foi promovido o sentimento de confiança e subjugação à pátria acima de tudo, através da difusão da esperança por um bem estar baseado em modelo estrangeiro e pela retomada do código moral católico, usando o primeiro como projeção de uma Itália que todos desejavam, e a religião como elemento de identificação cultural ligado à tradição. Nesse momento histórico, também devido aos tipos de recursos midiáticos que atingiam muito mais facilmente a massa popular – o cinema e o rádio, que tinham uma considerável porcentagem da população como espectadora e ouvinte –, o vínculo entre o que é político e cultural tenha chegado ao seu mais alto nível. Assim, o uso do cinema contribuiu para a concepção mais “inventada” sobre a Itália que seu povo testemunhou até hoje porque levou os italianos a se sentirem

semelhantes em relação ao chefe de estado, apesar de não os ter ajudado a se identificarem a longo prazo como italianos (SORLIN, 2004). A passagem pelo fascismo assinalou mais uma falência na tentativa de construir coordenadas unitárias de uma existência coletiva, pois “não bastavam os prefeitos, o exército, a escola e as estruturas repressivas para ‘fazer os italianos’”^{xx} (DE LUNA, 2004, p. 26). Era necessário que algo mais fosse feito no campo da cultura e, sobretudo, no campo da política. E seria a *Resistenza*, motivada por valores de solidariedade, justiça e democracia, o movimento responsável por conferir ao povo italiano o mais forte sentimento de identidade após a ilusão fascista.

Ao contextualizarmo-nos em outra época, vale dizer, o pós-guerra, estabelece-se um recorte temporal que, segundo nossas hipóteses, é característico de uma redefinição do discurso sobre a identidade italiana. Inaugurados simbolicamente pelo armistício de 8 de setembro de 1943, o sentimento de novo *Risorgimento* e os valores da *Resistenza* renovaram o pensamento e, conseqüentemente, os enunciados ligados à nação e à sociedade italiana. O discurso que está em voga na época muda em sua motivação, em relação aos assuntos que aborda, aos pontos de vista que defende, ou seja, muda com respeito à ideologia que o leva adiante. Trata-se de uma (re)tomada da perspectiva sócio-antropológico-cultural da disciplina, menos ligada a empenho político do que fora até então. O empenho político está presente nos novos textos, mas das mãos dos agentes oficialmente ligados à política, passa àquelas dos indivíduos ligados às artes e à academia. A função do discurso é outra, os sujeitos são outros, bem como os enunciados; os temas, porém, são retomados ou apenas atualizados: fala-se de novos hábitos mas também dos costumes tradicionais, do catolicismo e do sentimento de religiosidade, da história, de política, do caráter. No âmbito das artes, torna-se protagonista o Neorealismo e, principalmente, o cinema desta tendência. A guerra e a situação italiana depois dela, e todas as decepções e derrotas trazidas pelo fascismo, podem ser consideradas as molas propulsoras de uma nova maneira de se ver, conceber e falar sobre o país. É nesse contexto que se localiza Federico Fellini, leitor dos ideais de união, filho de doutrina nacionalista, jovem testemunha de uma guerra mundial e de ideais populares e revolucionários, e visionário da mudança de paradigma cultural que seu país viria a sofrer.

Após a II grande guerra, a Itália tornou-se República e cresceu industrial e economicamente, e foram essas as mudanças imediatas que acabaram por reconfigurar a realidade do país. A mudança política e a história mundial, sobretudo russa, davam novas possibilidades de organização político-social, e a injeção de fundos para a recuperação do país promovida pelos Estados Unidos tornou possível uma mudança nos costumes, uma vez que se podia consumir mais. Em seguida, o advento da televisão, nos anos 1950, contribuiu para o estabelecimento da chamada cultura de massa, que homogeneizaria opiniões e difundiria novos hábitos culturais (GINSBORG, 1989). Este contexto de mudança promoveu não somente manifestações culturais que discutiam um novo estereótipo do italiano e seus costumes, bem como investigações sociológicas (SORLIN, 1979; BRUNETTA, 1996; CAVALLO e FREZZA, 2004; ALPINI, 2008) que estudavam este novo país e povo, principalmente no que diz respeito ao cinema, como veremos na seção 1.2.3.

Contemporaneamente, emergem estudos que investigam a invenção da Itália e do italiano, isto è, que investigam a construção literária e política da comunidade transformada em nação, e do homem transformado em cidadão. Estudos sociológicos ou históricos que se interessam exatamente pela construção discursiva presente em Leopardi, Manzoni, Verga e outros, e nos mitos de língua, de comportamento, e de organização social que eles imaginaram como símbolos ideais para a história da Itália unificada.

No âmbito da História, alguns dos trabalhos que optam por localizar sua investigação cronologicamente no período entre a Revolução Francesa e a unificação italiana procuram entender como foi difundida a ideia de nação. Bollati (1983) conta que o italiano foi “descoberto” pelo conde Paolo Greppi, um general que se deu conta de que era preciso massa humana para que as fronteiras da Itália fossem defendidas dos franceses revolucionários: sacrificar-se pela pátria foi o início da consciência dos habitantes da península de que faziam parte de uma comunidade comum. Assim, antes e depois da unificação, os “engenheiros de italianidade”, expressão bollatiana, agiam na educação e caracterização do povo, como Vincenzo Cuoco, cujos dizeres “Agricultura e virtude! Isso não basta para fazer um povo feliz?” ou “Virtude? Encontra-se somente nos campos”^{xxi} o tornaram responsável por uma reviravolta ideológica de grande dimensão na época. Segundo Bollati (*ibid.*, p. 62), ele é:

“...o inventor-descobridor do arquétipo de uma Itália que extrai saúde e vigor das profundas raízes de sua antiga civilização camponesa, uma Itália anti-intelectual que despreza os refinamentos culturais decadentes da idade moderna, e tem orgulho da sua notabilidade autóctone, de seu antigo costume moral”^{xxii}.

Enquanto Bollati observa que Cuoco reforçou o caráter camponês do italiano e que Manzoni, como vimos, contribuiu para a difusão de ideais de comportamento católico, Di Ciommo (2004) investiga outros textos que tinham como projeto a criação de uma identidade nacional, como, por exemplo, os escritos políticos de Mazzini, que tinham função de educação de ideais civis.

Por sua vez, De Mauro (1983) trata da história linguística da Itália unificada examinando a divulgação de uma língua homogeneizante na literatura de Collodi, de De Amicis, e de Manzoni, bem como a heterogeneidade dialetal exposta por Verga. Além disso, descreve o papel do rádio, do jornal, da *musica leggera*, do cinema, entre outros fenômenos midiáticos, e, finalmente, o papel da televisão, principal ferramenta para a difusão do italiano nacional.

Estes e outros escritos acadêmico-investigativos, como o exame da relação entre escritos literários e filosóficos e a identidade nacional empreendido por Raimondi (1998), deixam claro que a esfera de obras analíticas que discute a identidade italiana compreende textos políticos, literários e linguísticos, que se aproximam a escritos artísticos e sociológicos pela repetição e divulgação de aspectos da história e da “italianidade” da península.

1.2.2 A contribuição das artes visuais

O discurso da identidade da Itália e dos italianos ultrapassou os limites da escrita e invadiu as artes visuais. Observada no interior de sua evolução – considerado um recorte histórico iniciado com a unificação –, bem como examinada a arte que era produzida como resultado de encomenda, muitos dos temas tomados pelos textos escritos até aqui investigados são repetidos, ainda que em linguagem outra, visual, ou mesmo sincrética, como a cinematográfica. Dos murais encomendados para a figuração

das guerras pela união, aos filmes finalizados a divulgar uma imagem de bem estar proposta pelo regime fascista (BRUNETTA 1991, MESSINA, 1997); das motivações futuristas em prol do rompimento com os padrões clássicos, e também contra a desumanização resultante do processo de maquinação da mão-de-obra (BOLLATI, 1983), às temáticas dos filmes neorealistas, nunca estiveram completamente ausentes os aspectos da identidade italiana que vislumbramos organizados em discurso. Em outras palavras, outras linguagens foram utilizadas para tal testemunho, quando ambicionado pelas instituições promotoras do senso de pertencimento, como também quando resultado de manifestação artística, muitas vezes compromissada com uma ideologia, mas não vinculada ao poder do estado.

Nos murais destinados a representações de regime – monárquico ou fascista – figuram imagens agregadoras e mitos legitimadores e fundadores, como batalhas históricas, principalmente, as quais eram encomendadas para a decoração de salas ilustres. Em Siena, Roma ou Veneza, vê-se as respectivas vitórias que, de uma forma ou outra, ajudaram no objetivo de unificação. Sua representação instaura uma temática histórica e uma poética do real, realista ou *verista* (ver MESSINA, op. cit., p. 100).

Mas é característico desta época um desencontro entre ideais nacionais e uma arte regionalista, visto que as imagens da vitória nacional produzidas por encomenda acabavam por expor as vitórias locais. Esse regionalismo permanecerá vigente por cerca de um século, devido, por exemplo, a uma certa institucionalização do mesmo: a Bienal de Veneza e a *Galleria di arte moderna* de Roma foram por muitos anos organizadas por regiões. A tese de Messina é a de que esse regionalismo tanto afastou a arte como instrumento de uma representação política nacional, como também impediu que fosse configurada uma arte moderna italiana, frente à arte europeia.

“O regionalismo é alimentado pela poética do *verismo* de tal forma a ser relançado e consagrado, no plano iconográfico e formal, pela então veemente afirmação dessa poética. As exposições Nacionalistas estão lotadas de cenas do gênero ou de paisagens rurais, as quais fundam a atração que exercem no público em uma verdade antropológica, geográfica, e até mesmo climática.”^{xxiii}

(ibid., p. 107)

Não obstante irem em desacordo com os ideais nacionalistas, o discurso da identidade italiana se mantém, através de uma narrativa já um pouco atualizada, a qual toma como objetos a história recente da península, mas que também é conservadora. Segundo o que escreve o crítico Gnoli nos anos 1890, para que a arte da península estabelecesse uma identidade própria e se tornasse realmente italiana, deveria ser fundada “a partir do modelo já revisto pelos pré-rafaelitas, ou seja, pela retomada de um espiritual florentino dos 400, de beato Angelico a Botticelli”^{xxiv} (MESSINA, 1997, p. 108). Ou seja, a retomada da cultura italiana consolidada, outro elemento do discurso em questão, não é abandonada, ainda que no fim do século XIX :

“Caísse todo o universo dos fundamentos, o firmamento dos *apriori*, o céu dos absolutos que haviam modelado a civilização europeia entre o iluminismo setecentista e a expansão industrial dos Oitocentos.”^{xxv}

(CERRONI, 2000, p. 79)

No início do século XX, o movimento futurista queria fazer da Itália um grande país moderno, e para isso procedeu a um rompimento histórico-cultural decisivo com o *Ottocento*, isto é, com o romantismo literário e político, com o impressionismo pictórico, com o neoclassicismo arquitetônico (CERRONI, op. cit.). Contudo, quis modernizar a Itália “no antigo sentido e pela antiga via italiana: moralista [...] idealista, espiritualista, narcisista, estetizante”^{xxvi} (BOLLATI, 1983, p. 118). Assim, o futurismo rompe no que se refere à estética, à linguagem pictórica e aos ideais que difunde, como se pode ver na pintura de Umberto Boccioni, e nos escritos de Marinetti, por exemplo, mas sem abandonar a “ininterrupta gestão conservadora” italiana (ibid., pag. 119). O testemunho de Carlo Carrà sobre o futurismo, ainda que dado em momento de afastamento da tendência, atesta a continuidade de uma linha de pensamento que nunca abandonou a arte italiana: o artista defende que a arte italiana será mais potente e certa de seu destino se houver a aceitação da doutrina clássica proposta em outras ocasiões, coordenando assim os valores típicos da estirpe (ibid., p. 123).

Depois das tentações vanguardistas, a intenção de manter tal continuidade é de novo reconhecida no que se refere à temática artística antiga, e pode ser comprovada pela introdução do catálogo da Bienal de 1930: procurava-se “criar condições para a retomada das gloriosas tradições” da arte do Renascimento e de oferecer incentivos aos

artistas, para que pudessem “colocar-se novamente em contato com a grande alma do povo”^{xxvii} (MESSINA, 1997, p. 111). Neste contexto, os murais fascistas retomam temas como o mito do ruralismo, a Roma latina e mediterrânea, e o espiritualismo católico.

Alem do muralismo²⁰, o *ventennio* fascista contou com o uso de uma arte até então recente, o cinematógrafo. O cinema foi instrumento de propaganda através da obrigatoriedade da projeção dos *cinegiornali*, de 1926 a 1938, antes dos filmes. No que se refere ao conteúdo, o fascismo era apresentado como grande provedor de elementos de vida moderna, como sinônimo de progresso e, ao mesmo tempo, como defensor de valores tradicionais autênticos, relacionados ao cristianismo e à família, em busca de uma identidade italiana "pura" através da censura a filmes estrangeiros e ao uso de dialetos, por exemplo, priorizando a língua inaugurada com a unificação. Na mesma época, o cinema dos *telefoni bianchi* também apresentava um caráter de fuga da realidade cotidiana pela celebração implícita de ideais de vida burguesa, e é considerado por alguns críticos como a expressão mais nefasta do projeto político do regime fascista, o qual necessitava do conformismo da classe média (BRUNETTA, 1996).

Com o fim da segunda guerra, tem início uma época que será caracterizada por um novo paradigma de comportamento, principalmente:

“A Itália se apresenta como um país “sem”: sem presente, sem impulso para o futuro, sem paisagem, sem identidade, sem capacidade comunicativa, sem capacidade de se renovar, sem vários elementos de reconhecimento. Um país intangível, incapaz de recriar interesses comuns, orientado para um irrefreável e crescente processo de degrado ideal, ambiental, humano, moral, econômico. Um país desunido, desagregado em seus gânglios mais vitais, em que cada elemento positivo do passado se converteu em elemento de oposição – como na reescrita pasoliniana das poesias da *Meglio Gioventù* – ou foi apagado.”^{xxviii}

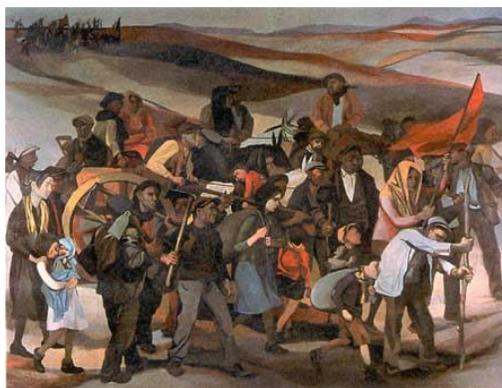
(*ibid.*, p. 62)

Emerge o Neorealismo, o principal movimento italiano na história do cinema, cuja ideologia unia cineastas pela procura dos valores essenciais da existência e da convivência social, impulsionados pela revolta contra o fascismo, seu horror e suas consequências, e em busca de um engajamento que denunciasse tudo isso. A ética do

²⁰ Ver “Manifesto della pittura murale del 1933” em Messina (1997).

movimento buscava expor a realidade provinciana, a marginalização, o desemprego e a injustiça em relação ao sul rural, lugar em que se encontraria, segundo os filmes, uma opção moral próxima aos valores tradicionais, e oposta ao que a guerra levava ao país. A abordagem de motivação ideológica neorealista buscava centrar na veracidade dos eventos representados, e sua busca pela autenticidade da representação superou a temática dos filmes e atingiu suas escolhas estéticas e linguagem, caracterizadas por filmagens em preto-e-branco, em ambientes externos e com atores não-profissionais, o que contribuía para a ênfase dramática que o movimento buscava, além de colocar nas telas também as falas regionais²¹. Era, portanto, um projeto artístico motivado pelo interesse comum e consciente da heterogeneidade da identidade italiana e, ao mesmo tempo, uma denúncia social e política. Em termos de “assuntos, esperanças, necessidades, aspirações e interesses da gente comum”^{xxxix} (BUSSI & LEECH, 2003, p. 10), o cinema neorealista representava e alimentava o sentido de identidade nacional a partir, portanto, de outra perspectiva.

Na arte pictórica, uma corrente de realismo foi representada por Renato Guttuso, motivado por ter testemunhado pessoalmente as dramáticas condições de vida dos camponeses sicilianos. Também o seu tratava-se de um realismo popular, isto é, de um realismo “mitologizante, celebrativo, ativo, direto à ação, todo cheio de movimento e de esperança”^{xxx} (MESSINA, 1997, p. 121), como se pode ver no quadro de 1950, *Occupazione di terre incolte in Sicilia*, e não de um realismo idealista, como fora o dos murais da unificação.



²¹ Os diálogos de *Roma città aperta* (1945), de Rossellini, mostram a multiplicidade linguística italiana através da presença inegável dos dialetos, assim como em *La terra trema* (1948), de Visconti.

Era uma época em que a ideia de povo estava em voga e foi reforçada com a publicação de *Letteratura e vita nazionale*, de Gramsci, e que ainda que de formas diversas, o marxismo dominava o pensamento de muitos italianos. Esta ideologia foi um suporte para a arte italiana que, com o escopo de definir uma identidade mais forte frente às vanguardas europeias, reafirmou mais uma vez sua opção realista. No âmbito do cinema, essa escolha durou até o fim da década de 1950, quando da perspectiva histórico-social os cineastas passaram a concentrar a própria pesquisa e esforços em uma fenomenologia mais ligada ao indivíduo e aos seus problemas existenciais (BUSSI, 2003). Esta mudança de paradigma cultural verificada a partir do final dos anos 1950 – na Itália e no cinema – será discutida através da filmografia de Fellini, no capítulo 3.

“Na representação dos eventos, o cinema, melhor do que a linguagem verbal, pode permitir-se conjugar um olhar local (os personagens, por exemplo) e um olhar autoral (câmera), e, portanto, dois ou mais pontos de vista, duas ou mais histórias, com todas as implicações narrativas, estilísticas e ideológicas contidas nesta possibilidade.^{xxxii}”

(BUSSI & LEECH, 2003, p. 23)

Porque ainda configurava uma nova linguagem e uma nova arte, o cinema passou a sofrer investigação com respeito à sua representação da identidade italiana. Neste momento, mais do que investigar o impulso institucional que usou o cinema como ferramenta, torna-se característico um outro olhar, menos político e mais sociológico, sobre o italiano e a Itália, nas telas, como veremos na seção seguinte. São estudos que serão a fonte das reflexões das comunidades imaginadas de Benedict Anderson (1993), por exemplo, como também de Hobsbawn e Hanger (2002), devido à necessidade de um sentido de pertencimento por causa do novo contexto cultural das complexas sociedades modernas, mais do que devido a exigências de natureza histórica ou eminentemente funcionais²². Além disso, devido também à necessidade de observar a "invenção" da nação não no nível da construção de um sentido de identidade burocrático-estadual, mas em um nível mais difuso, concentrado nas práticas culturais dos indivíduos (BUSSI & LEECH, op. cit.), pois “é indiscutível o papel desde sempre conferido às artes na definição de uma identidade nacional no plano do imaginário

²² Linha de pensamento de Ernest Gellner em *Nações e nacionalismo*, segundo Hobsbawn e Ranger (2000).

coletivo, e de uma consciência civil dividida pelo pertencimento unitário”^{xxxii} (MESSINA, 1997, p. 100).

As variadas maneiras de se observar, discutir, representar, criticar a Itália e o italiano até agora examinados e mencionados, consideradas as duas seções, deixam bastante claro que o caráter e os costumes populares, o catolicismo, o patriotismo político, a história antiga, a origem rural, as artes clássicas, a heterogeneidade linguística e o regionalismo foram os temas principais e mais difusos na produção textual, escrita ou visual, que constrói o discurso da identidade italiana. Fellini é sujeito que adentrará a organização discursiva que coordena esses temas e, ao abordá-los, elaborará seus enunciados fílmicos sobre a identidade italiana.

1.2.3 Os relatos políticos e sociológicos

A atualidade do tema *identidade*, promotor de tantas publicações em todo o mundo (HOBSBAWN, 2002; HOBSBAWN & RANGER, 2002; HALL, 2004; ANDERSON, 2005; BAUMAN, 2005; entre outros), também se observa na Itália, sobretudo a partir dos anos 1980 (BECHELLONI, 1991; BOLLATI, 1983; BERTELLI, 1997; BRUNETTA, 1996, CESARIO, 1990; CERRONI, 2000; CRAINZ, 2005; DELLA LOGGIA, 1998; DI CIOMMO, 2004; FERRAROTTI, 1997; FERRUCCI 1993, etc.). O avanço da tecnologia no fim do século XX ampliou em grandes proporções a mescla cultural global, o que fez com que as nações sentissem a necessidade de reafirmar sua identidade sócio-cultural em uma época em que se fala de identidades fragmentadas ou líquidas, em que se eleva e se lamenta a possibilidade de troca de identidade subjetiva a depender da necessidade e do desejo (BAUMAN, 2005; RAJAGOPALAN, 2003). A Itália, além de fazer parte da crise mundial identitária, conta também com a motivação de sua história republicana de pouco sucesso²³, como criticam seus historiadores. Em mais um momento de consciência intelectual de que o

²³ Os escritos de históricos sobre a identidade italiana geralmente acusam o insucesso econômico e político da Itália, um país que consideram marcado pela corrupção, pela máfia e pela desvantagem econômica frente às outras nações europeias.

país não foi bem sucedido em seu objetivo de nação moderna frente a outras realidades europeias, muitos escritos investigam o passado político da Itália²⁴, e muitos deles acabam por concluir que os aspectos culturais – aqueles dos quais já falavam direta ou indiretamente Dante e Boccaccio – configuram a origem do insucesso italiano, pois são, em sua substância, incompatíveis com os ideais de sociedade moderna alcançada por nações vizinhas. Fazem pensar a uma sutil retomada do *Discorso sopra lo stato presente degli italiani* de Leopardi, que, como visto, responsabilizava o caráter do povo da península pela sua incapacidade de se transformar em uma *società stretta*. Ou seja, é nos clássicos da literatura que também tem início a discussão sobre a conhecida “*mancata modernità*” italiana, a modernidade nunca alcançada tão em voga nos escritos políticos mais recentes.

A atuação política na Itália a partir de sua unificação é considerada quase unanimemente corrupta, e nunca adaptada ao que se entende por mundo moderno. Em geral, as investigações de historiadores têm como motivação a tentativa de entender e explicar essa falta de modernidade da Itália. Alguns culpam o catolicismo e o familismo, sempre ligados à política porque intrincados à cultura da península (DELLA LOGGIA, 1998). Outros tentam explicar esta ausência pelo fato de não ter acontecido na Itália uma reforma religiosa, como houve na Alemanha, ou uma revolução política, como se deu na França (FERRAROTTI, 1997, p. 121). A contrarreforma acabou por configurar uma “religiosidade quase sempre formal, ritualista, que não se responsabiliza, no fundo, vazia”^{xxxiii} (DELLA LOGGIA, op. cit., p. 54), e a unificação foi descentralizada e evidenciou desigualdades já conhecidas, como aquela entre o Norte e o Sul.

“O núcleo da identidade italiana não é a nação no sentido moderno. É o grupo primário, tipificado pela família, os amigos, e os amigos dos amigos; não a lei explícita [...] mas os espírito de máfia.”^{xxxiv}

(FERRAROTTI, op. cit., p. 113)

Já outros historiadores procuram, optando por outra ótica, mostrar que a Itália não foi exatamente mal sucedida no que diz respeito à política e à modernidade, mas

²⁴ Conferir referências precedentes no parágrafo.

que as chaves de interpretação comumente levam a essa conclusão equivocada. Segundo Bechelloni (1991, p. 66), hoje é possível ser italiano e moderno, mulher e militante político, meridional e italiano – características antes incompatíveis –, mas, ao afirmá-lo, diz que esses novos indivíduos emergem “...do magma de uma sociedade que sempre se definiu em termos de pertencimento familiar, comunitário, religioso e ideológico muito mais do que em termos de pertencimento universal.”^{xxxv}

Assim, não obstante seu olhar seja otimista, os assuntos em discussão compreendem os objetos que também estão subjacentes aos escritos de outros, menos otimistas; isto é, não são abandonados o catolicismo, o regionalismo e a descentralização, o fantasma do passado, e a conclusão a que se chega é a de que:

“Delineia-se desta forma um fato decisivo: a tendencial cisão entre a identidade nacional e a identidade italiana, isto é, entre a forma de nascer e de ser do estado nacional e o passado histórico do país, transformado em sua natureza.”^{xxxvi}

(DELLA LOGGIA, 1998, p. 65)

Nesse contexto de busca pela modernidade e pelas razões por ainda não tê-la alcançado, rediscute-se a necessidade de aproximar a cultura e a população (RAIMONDI, 1998), abismo acusado por vários intelectuais, como Antonio Gramsci, e volta-se a discutir o caráter do italiano (FERRUCCI, 1993), atribuindo-lhe mais responsabilidade do que a de uma vítima da mediterraneidade, como de certa forma fizera Leopardi. Conforme sabido e mencionado, a literatura já fora instrumento de política de união; Raimondi (op. cit.) propõe que seja também de identificação nacional porque é parte da cultura, da memória comum dos italianos, da narrativa que todos, mais ou menos, conhecem. Ferrucci herda a melancolia ou pessimismo²⁵ de Leopardi e, ainda que esteja contextualizado em outra época, culpa a história e o caráter dos italianos, e conclui que “desde o início e depois durante seu desenvolvimento, uma cultura inteira foi transformada em um gigantesco laboratório teatral”^{xxxvii}.

²⁵ Há discussões sobre o pessimismo ou antipessimismo de Leopardi (ver FERRUCCI, 1993).

O que fica evidente ao se olhar panoramicamente para estes escritos políticos é a manutenção, novamente, de temas e julgamentos sobre a identidade italiana, ainda que sejam novas as motivações e os objetivos, bem como os sujeitos que a discutem. Assim, nota-se que é constante a produção intelectual sobre o assunto por uma variedade de agentes e áreas do pensamento, e paradoxalmente, à primeira vista, vê-se uma constância também com relação aos temas e posições que tais textos veiculam – ainda que sejam, a depender do ponto de vista e do escopo textual, reformulados e atualizados, mas sempre subjacentes ao título *identidade italiana*.

Essa identificação de tipos de abordagens diferentes que se intitulam estudos sobre a identidade italiana não é facilmente identificada sem que se proceda à observação de um número razoável de livros sobre o tema, como foi feito aqui, geralmente localizados entre a História, a Sociologia e a Política, mas não limitados por essas matérias. Aliás, as fronteiras entre estas três disciplinas parecem naufragar quando se opta por examinar a identidade italiana. Sociólogos apropriam-se das análises de material artístico (SORLIN, 1979, 2004), historicistas investigam a política e a caracterização italiana (DELLA LOGGIA, 1998), artistas inspiram-se na história (como Roberto Rossellini e Renato Guttuso), e assim delinea-se, acreditamos, um novo lugar, um solo em que se encontram todos os discursos sobre a identidade italiana. Um solo em que estão fundamentados os enunciados a seguir:

“...a tomada de consciência da nova realidade da Itália acontece e se define: em turnos, língua e literatura, artes visuais, experiência política, dimensão historiográfica [...] E o contexto da ‘catolicidade’ romana e carolíngia [...] da Europa latino-germânica que tem suas referências morais e ideológicas na Igreja e no Império, com as relativas problemáticas.”^{xxxviii}

(GALASSO, 2002, p. 71)

“...na Itália houve civilização (invenção artística, filosófica, jurídica, científico-tecnológica, de gosto) e riqueza, mas não potência: o exército, um príncipe e um cenário europeu favorável. Agora estava presente a última – a máquina bélica piemontês, a monarquia de Turim, Cavour, etc., mas as duas primeiras tinham desaparecido.”^{xxxix}

(SCHIAVONE, 1998, p. 72)

“... somos cosmopolitas porque individualistas. É raro que um italiano ajude outro italiano.”^{xli}

(SEGRE apud FERRAROTTI, 1997., p. 114)

“A identidade nacional confundiu-se com a fidelidade à “pequena pátria”, ao localismo. Isto reflete-se também na literatura e na atividade artística.”^{xlii}

(ibid., p. 112)

“Os italianos não ‘se juntam’. São ao mesmo tempo angustiados pelo complexo de inferioridade com relação ao intelectual estrangeiro e agressivamente individualistas.”^{xliii}

(ibid., p. 115)

“... o difundir-se de um neindividualismo intimista, centrado na cultura do ego, nutrido por valores de iniciativa privada e particularistas, e, portanto, fundamentalmente indiferente, quando não até mesmo hostil, ao universalismo da ação pública.”^{xliiii}

(SCIOLLA, 1990, p. 36)

“...a difusa falta de espírito cívico foi historicamente vinculada a uma difusa incultura [...] O interesse intelectual das massas, seja por fatos políticos, pela cultura literária e até mesmo pela espiritualidade religiosa, continua a ser medíocre.”^{xliv}

(CERRONI, 2000, p. 12)

“A Itália era uma intersecção de cultura até todo o século 18, a herdeira direta e reconhecida do patrimônio clássico grego e romano; depois, quando surgiram os Estados nacionais, a Itália, sem uma forte personalidade unitária do ponto de vista político, encontrou-se de repente indefesa, fraca também do ponto de vista cultural; com respeito à circulação internacional das ideias, descobriu-se impotente, deixada de fora.”^{xlv}

(FERRAROTTI, op. cit., p. 115)

“Esta sedimentação secular de uma comunidade de cultura traduz-se em particular no poderoso papel que tem na Itália a memória do mundo clássico, que é base da nossa cultura moderna, seja no uso literário prolongado por muito tempo pelo latim, seja na construção da própria cultura italiana.”^{xlvi}

(CERRONI, op. cit., p. 11)

“...uma sociedade antiquíssima, trinta vezes secular, que garante ao italiano uma identidade sócio-atropológico-cultural fortíssima...”^{xlvii}

(FERRAROTTI, 1997, p. 111)

“...religião pré-cristã [...] formas de lealdade à família e ao clan, aos grupos de pseudo-parentesco, como a máfia.”^{xlviii}

(SCIOLLA, 1990, p.)

“...a falta de uma reforma religiosa, o que excluiu uma pluralidade religiosa consistente e retardou o processo de construção das liberdades modernas e da liberdade de religião. O fenômeno duplo da não unificação em Estado nacional e da falta de reforma religiosa tiveram uma outra consequência nos costumes dos italianos: a inconsistência de uma consciência política difusa e portanto o caráter particularista muito forte de suas relações, que ficaram centradas no grupo primário e nos horizontes de vida familiar e individualista.”^{xlix}

(CERRONI, 2000, p.19)

“Na Itália os dialetos têm raízes mais profundas, significados históricos que resistem a vida toda; não são folclore, são valores corporificados.”¹

(FERRAROTTI, op.cit., p. 113)

“Ainda no fim dos anos 1950 faltavam na Itália os atributos culturais unificadores, como a educação linguística generalizada e a consciência da própria cultura, os quais [...] caracterizam a formação das nações modernas.”ⁱⁱ

(SCIOLLA, op. cit., p. 43)

“...fragmentação do complexo econômico, escasso desenvolvimento social, pulverização linguística, provincialismo cultural...”ⁱⁱⁱ

(BECELLONI, 1991, p. 33)

Os enunciados expostos acima ilustram algumas das temáticas e apreciações responsáveis – conforme nossas hipóteses – pela reunião de material escrito de diversas áreas de conhecimento sob um mesmo endereço disciplinar: “os estudos sobre a

identidade italiana”. Em particular, os trechos mostram como conceitos subjacentes ao objeto *política* são concretizados em diferentes enunciados. Ao lado das citações presentes em todo o capítulo e das menções que faremos a seguir sobre abordagens fílmicas da matéria em questão, tais temáticas e apreciações tornam-se ainda mais bem delineadas, e, com a ajuda da teoria foucaultiana do discurso, definir-se-ão como aspectos constituintes da formação discursiva da identidade italiana.

Deslocando-nos da esfera de escritos políticos ao domínio de estudos sociológicos sobre a identidade italiana, filmes tomam o lugar dos textos escritos como fonte de análise, considerados, assim como os livros, outro solo em que se apóiam discursos, isto é, outra materialidade discursiva. Deste modo, da sociologia aplicada ao cinema observamos alguns estudos que investigam representações da sociedade italiana, os quais optam por localizar seu exame geralmente entre os anos 1940 e 1970 – sem que tenhamos selecionado um recorte de período, o que indica a riqueza de material sócio-histórico do cinema produzido na época. Este recorte temporal coincide em seu início com a época em que, durante a guerra e logo após seu fim, em um momento de difícil confiança no futuro, a questão da identidade se fez novamente crucial:

“De 1943 a 1945 os italianos, mesmo quando tinham alcançado a república social, sabiam que para os alemães eles eram somente italianos [...]. Este desprezo impulsionou muitos deles a promover a revalorização do local, desde a breve tentativa dos friulanos ao mais sério separatismo siciliano.”^{liii}

(SORLIN, 2004, p. 9)

No fim da guerra, os partidos da *Resistenza* sonhavam com uma Itália unida pelos valores de solidariedade, justiça e democracia, conforme já mencionado, e uma identidade republicana baseada em moral de fortes valores. Como o cinema é “um termômetro particularmente sensível para avaliar a passagem do não dito ao perfeitamente claro”^{liv} (SORLIN, *ibid.*, p. 10), o sentimento em prol desses valores os transformou em enunciados através do cinema neorealista, um movimento de força tão intensa que deu à Itália, pela primeira vez, a ideia de cinema nacional. Ou seja, ao lado do sentimento político e popular de união, houve também manifestação artística que fez o discurso de uma comunidade – que se reconhecia grupo pela busca comum por valores republicanos – tornar-se palavra, e também imagem.

Muitos trabalhos analíticos investigarão este novo fenômeno discursivo no cinema italiano, que ganha impulso inicial com o Neorealismo mas seguirá estrada falando sobre a identidade italiana. São trabalhos que evidenciarão mudanças e repetições de enunciados ligados à formação discursiva da identidade italiana, mantendo-se filiados às discussões em torno de seus temas e julgamentos, ou objetos e conceitos.

O volume organizado por Brunetta (1996) indaga sobre as maneiras como o cinema italiano contribuiu para a percepção e representação de características, tipologias, lugares e formas da identidade nacional de 1945 a 1965, quando comparado com as produções dos anos 1930. Através deste confronto de épocas, foram identificados novos modelos e representações simbólicas das diversas identidades nacionais na Itália – ou das diversas *irregularidades* (FOUCAULT, 2004) da uma formação discursiva da identidade italiana, segundo nossa hipótese central.

Brunetta observa que, a partir de 1948, se passa a perceber o sentido de desunião da nação, pois “triunfam principalmente os valores ligados ao individualismo, a família volta a ser uma sociedade imperfeita, e o catolicismo se torna, em muitos casos, o mínimo denominador comum mais forte, o elemento que caracteriza e une um país fragmentado em seu interior e que apresenta uma forte conflituosidade difusa de Norte a Sul”^{lv}. Depois da guerra, como acena também Sorlin (2004), o que se percebia era o sentimento de felicidade e também de esperança, o desejo de liberdade, democracia, república, paz, igualdade e socialismo. Mas também:

“A sensação mais forte é a de que o italiano novo, nascido da guerra e da luta de Resistência, não tem nenhum tipo de história ou identidade civil, que foi atingido por estados amnésicos profundos dos quais reemergirá somente no início dos anos 1960.”^{lvi}

(BRUNETTA, op. cit., p. 19)

E um pouco depois, nos anos 1950, percebia-se a:

“...extraordinária capacidade de conciliar o desespero dos silêncios e os gritos de esperança, para promover o cinema a legítimo intérprete de um país que

ficou vinte anos em silêncio, atuando como espelho da alma purificada pela dor de uma nação em busca da própria identidade.”^{lvii}

(BRUNETTA, 1996, p. 15)

Neste momento, a industrialização e a modernização não são percebidas pelo cinema como elementos positivos e que levariam à aproximação do país às nações mais avançadas – nem mesmo através da política, como vimos.

Considerado o período de tempo examinado pelo grupo de analistas em Brunetta (ibid.), há sete fatores representativos do novo retrato do italiano: a família, que tem seus valores minados; novas identidades subjetivas, como a mulher escolarizada, e novas identidades profissionais; a paisagem italiana, que passava a apresentar as distâncias reduzidas e também a periferia das grandes cidades; o esporte, principalmente o futebol e o ciclismo; a música, que através de óperas relembra raízes culturais comuns, mas também a *musica leggera*, que mostrava “o hibridismo irreversível da melodia nacional com os ritmos estrangeiros, do boogie woogie ao rock and roll, do mambo ao cha cha cha”^{lviii} (ibid., p. 96); os jovens então mais independentes, que adoram o dinheiro, não têm tabus morais, e falam línguas estrangeiras. Através deste novo retrato, cria-se um tecido de relações supranacionais antes impensável.

Um trabalho adjacente e mais atual que se concentra na filmografia italiana dos anos 1930, passa pelo cinema neorealista, e que vai até os primeiros anos da década de 1970, ambiciona descrever os temas dos filmes e através deles procurar um olhar histórico que os conecte (ALPINI, 2008). Ao fazê-lo, observa novos assuntos abordados e também fornece exemplos: em *Gli uomini, che mascalzoni* (Mario Camerini, 1932), fala-se das ambições sociais da pequena burguesia, e das novas profissões e categorias sociais, como a condição feminina. Antonio Pietrangeli também tomará para si a temática da mulher em seus filmes do início dos anos 1960, mas confrontará a emancipação feminina e a “malandragem” do homem nas relações de casal (BUSSI, 2003).

Voltando à década de 1930, de *Scipione l'Africano* (Carminio Gallone, 1937) Alpini ressalta a associação que o regime fascista fazia com os episódios gloriosos da fundação do Império romano. Anos mais tarde, já no final do período fascista de governo, em *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943), *Roma città aperta* e *Paisà* (Roberto

Rossellini, 1945, 1946) vê-se a abordagem da dificuldade da vida sob o domínio fascista e durante a guerra. E dramas sociais como a pobreza, a marginalização e a falta de dinheiro são abordadas por Vittorio De Sica, Rossellini e Visconti – alguns dos principais diretores neorealistas.

Considerado um salto temporal, nos anos 1950 e 1960, filmes de diretores como Francesco Rosi, Visconti, Pasolini, Dino Risi, Carlo Lizzani, Mario Monicelli, Ettore Scola – e também Fellini – atualizam-se e falam da sociedade americanizada e da perda de valores responsável pela efemeridade de então, pelos dramas familiares e de relacionamentos, além de tratar da alienação, do consumismo, da mudança de costumes como um todo. E, finalmente, nos anos 1970, tais diretores falarão da sociedade de massa que vive em novos cenários urbanos, que é organizada pelas lutas sindicais e que discute o trabalho operário, e que é testemunha da ainda maior emancipação da mulher.

Observados em grande escala os trabalhos reunidos por Brunetta (1996) e o empreendimento de Alpini (2008), vê-se temáticas em comum, ainda que o primeiro tenha um olhar mais sociológico, semelhante ao de Sorlin (1979, 2004), curioso pelo quê o italiano considera importante mostrar e discutir, e o segundo procure aspectos da história do país abordados em filme. É uma heterogeneidade sadia, que ajudará a enxergar em Fellini a mesma vontade de falar da sociedade e da história italiana, porém, imbuído de seus interesses pessoais e de sua linguagem particular.

O texto desta seção 1.2, subdividido em 3 partes, reproduz de certa forma o solo da formação discursiva da identidade italiana. Entremeados a textos de diversas naturezas, são reconhecidos aspectos que os unem. Assim, com o intuito de retomar e elucidar as características de uma formação discursiva e, principalmente, de esclarecer como esta definição nos ajuda a observar em Fellini enunciados sobre aspectos da identidade italiana, apresentamos a seguir parte da teoria do discurso de Michel Foucault e suas noções de *objeto*, *conceito* e *lugar discursivo*, já ilustradas por elementos que, a nosso ver, constituem a formação discursiva da identidade italiana.

1.3. A construção da identidade italiana e uma nova formação discursiva

Halls (2004) sustenta que uma narrativa da identidade nacional é inequivocadamente criada por uma nação que deve se reconhecer como unidade política e popular, e que tal narrativa configura um discurso. Foucault (2004), ao defender que, mais do que disciplinas estanques como a psicopatologia, a gramática, e a medicina, existem formações discursivas que determinam o que é um louco, uma língua e um médico²⁶, delineia uma teoria que reitera a primazia do discurso sobre a realidade, defende a análise da arqueologia de enunciados como ferramenta para a investigação do historiador, e admite atualizações enunciativas.

A nosso ver, o contato com escritos que se autodenominam estudos sobre identidade italiana, bem como a heterogeneidade temática que está intrinsecamente vinculada ao termo, abrem a possibilidade de investigação sobre o significado deste tema entendido como disciplina ou matéria do saber, e, assim, a investigação dos sujeitos autorizados a tomar posse desse discurso, dos limites da abordagem de seus objetos, e dos conceitos e das teorias que contempla; enfim, da existência de uma *formação discursiva*, o tal solo ou lugar de amparo conceitual da identidade italiana já acenado:

“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)

Indicam a existência de uma formação discursiva particular a proliferação de textos – ilustrados pelas menções, citações e enunciados das seções anteriores – sobre identidade italiana, as diversas óticas pelas quais é vista, o laço entre motivações

²⁶ Fazemos referência às obras *História da loucura, As palavras e as coisas* e *O nascimento da clínica*, de M. Foucault.

políticas e a recuperação e invenção de tradições, bem como, principalmente, a continuidade de retomadas do tema desde a unificação do país – e mesmo antes, conforme breve revisão de clássicos da literatura. Ainda que não esteja formalmente localizada sob o rótulo de uma matéria, disciplina ou ciência, partimos da premissa de que a retomada do tema, sempre em voga devido à história do país – de união tardia, variada cultura popular, marginalização política – tenha se tornado o *a priori* da formação de um discurso, com todas as suas *nuances*, diferenças e complexidades. Através de textos que compreendem enunciados retomados, reinventados e repetidos, da literatura à Sociologia, a apropriação do tema se repete, um discurso se delinea, e seus objetos, sujeitos e conceitos são reconhecidos.

Ainda que para a teoria de Foucault somente textos escritos tenham sido fonte de análise, suas reflexões indicam que é possível considerar como texto um documento audiovisual (FOUCAULT, 2000; GASPAR, 2004), amparadas pela premissa de que:

“Analisar um capitel, uma iluminura era manifestar o que ‘isso queria dizer’: restaurar o discurso lá onde, para falar mais diretamente, ele estava despojado de suas palavras”

(FOUCAULT, *ibid.*, p.79)

Foucault reitera algumas vezes que a descrição dos acontecimentos discursivos é muito diferente da análise da língua, e que é a partir de um *campo dos fatos do discurso* que unidades, como a ciência e a literatura, e *materialidades discursivas*, como a obra e o livro – e o filme, segundo nossas hipóteses – são construídas e, conseqüentemente, farão emergir para o analista toda a arqueologia responsável pela manifestação de enunciados.

Longe de pretender repetir o empreendimento de Michel Foucault, ou seja, de desejar descrever toda a arqueologia²⁷ de um saber através do seu arquivo discursivo, nos limitamos a usar o seu conceito de discurso, uma vez que a leitura de textos sobre a identidade italiana nos fez entender que este é o mais adequado para abordar tal

²⁷ “Esse termo [...] designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo.” (FOUCAULT, 2004, p. 149).

questão²⁸. A constatação de que o tema da identidade italiana vinha sendo retomado há séculos, e que “verdades” eram cristalizadas nesses textos em forma de proposições, pressupostos e premissas, levou ao encontro deste conceito de discurso, o qual comporta a noção de enunciado e que dá ao autor um papel “menor”, *grosso modo*, já que Foucault tira do discurso a soberania do sujeito enunciadador. Contudo, Federico Fellini, como cineasta e, portanto, sujeito-autor²⁹, construiu seus textos e através deles comunicou seu juízo sobre o mundo, e, conseqüentemente, tornou-se autor e proprietário de uma linguagem particular, de opiniões próprias, de uma poética única. Subjacente a tudo isto, porém, distingue-se uma formação discursiva amparada por *objetos, conceitos, estratégias* específicos – além de *lugares enunciativos*³⁰, os quais delimitam possíveis sujeitos –, reconhecidos em suas diferenças no conjunto de textos sobre a identidade italiana.

Descrever uma arqueologia equivale a tentar “estabelecer regras de formação para definir as condições de realização dos enunciados” (FOUCAULT, 2004, p. 232), o que dependeria de um aprofundado estudo sobre quais linhas de pensamento, quais eventos históricos, quais mudanças de paradigma³¹, em suma, quais acontecimentos não discursivos fazem emergir, através dos tempos e no âmbito de uma ciência, enunciados específicos, responsáveis por deixar transparecer a “abundância desses temas, dessas crenças, dessas representações às quais nos dirigimos naturalmente quando fazemos a história das ideias” (ibid., p. 70.) Tal tarefa por si só já constituiria uma tese, uma vez que o arquivo das coisas ditas teria que ser profundamente analisado para que se

²⁸ “...os 'discursos' [...] não são, como se poderia esperar, um puro e simples entrecruzamento de coisas e de palavras: trama obscura das coisas, cadeia manifesta, visível e colorida das palavras; gostaria de mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre o léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos preciosos, que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva.” (FOUCAULT, 2004, p. 54-55).

²⁹ A noção de autor é discutida por Foucault (2001), Barthes (2004) e Maingueneau (2006), entre outros. Aqui adotamos a concepção de sujeito-autor, considerando o artista não apenas como indivíduo que pode ser submerso pelo discurso, mas também como instância criadora.

³⁰ Optamos por trocar o termo técnico *modalidade enunciativa*, usado nas traduções em português de Foucault, por *lugar enunciativo*, visto que a teoria de análise fílmica, que será apresentada no capítulo 2 desta tese, faz uso de termo idêntico. No âmbito da análise fílmica, manteremos o uso do termo *modalidade enunciativa*.

³¹ Equivalente a episteme: l'insieme dei presupposti teorici della conoscenza scientifica e filosofica di una data epoca o autore (FOUCAULT, 2004). Do Dicionário eletrônico Caldas Aulete: “Segundo Foucault, episteme é o paradigma comum aos diversos saberes humanos em uma determinada época que, por se embasarem numa mesma estrutura, compartilham as mesmas características gerais, independentemente de suas diferenças específicas”.

chegasse àquilo que, anteriormente ao discurso, levou à sua imersão. Não sendo este o objetivo do atual empreendimento, partiremos da premissa de que, dadas as referências que foram e serão aqui apresentadas, existe uma formação discursiva da identidade italiana. Também não é objetivo proceder a uma análise da história das ideias, uma vez que à identidade italiana não foi conferido o status de uma positividade³². Mas exatamente porque foi reconhecida uma “abundância” com respeito à identidade italiana, faz sentido fazer uso da teoria que, a nosso ver, permite a aplicação de seus preceitos a todo discurso ao qual está subjacente uma grande quantidade de textos e abordagens. Em outras palavras, outras etiquetas temáticas podem ser reconhecidas como formações discursivas, sem que sejam consideradas positivities, como já o faz a Análise do Discurso e a análise linguístico-pragmática quando investigam a literatura (MAINGUENEAU, 2006) ou o jornalismo (RAJAGOPALAN, 2003), por exemplo.

Assim, em *As palavras e as coisas*, a *História da loucura* e *O nascimento da clínica*, Foucault procura revelar, com o arquivo, as formações discursivas, as positivities, os enunciados e suas condições de formação. No que se refere a nossa análise propriamente dita, procederemos à descrição parcial da formação discursiva através dos enunciados e da revisão bibliográfica das seções precedentes, os quais evidenciam alguns de seus elementos constituintes básicos. Ou seja, para poder sustentar que em Fellini está presente o discurso da identidade italiana, do qual ele é herdeiro e visionário, partimos da premissa, e procuramos comprovar, que esse discurso existe e que, não obstante, ao retomá-lo, o cineasta, no papel de sujeito autorizado pelo próprio discurso, o atualiza e acrescenta, ao arquivo das coisas ditas, coisas *vistas* sobre a identidade italiana.

Ao analisar o quadro *Isto não é um cachimbo*, de Magritte, Foucault observa que mais do que denotar ou representar um signo ou um significado, uma imagem lhe confere afirmação: daí a estranheza do espectador ao *ver* um cachimbo e *ler* a negação do que a imagem informa. Ele torna evidente a relação sutil entre um signo e sua imagem, mostrando que existe a convenção de que a pintura *afirma* aquilo ao que mais se assemelha.

³² Cientificidade que vira disciplina teórica.



Segundo Foucault (2001), com Magritte a pintura cessou de afirmar. Por extensão, pode-se afirmar que, com Fellini, também o cinema sobre a verdade deixou de afirmar. Seu uso simbólico e sua linguagem, se comparados com o Neorealismo, corrente cinematográfica em voga na época em que inaugura como diretor, transgride porque denota e conota sem necessariamente afirmar – quando, por exemplo, Anita Ekberg sobe as escadas para a cúpula de São Pedro vestida de padre. Mas Fellini também afirma, e o faz ao retomar o discurso da identidade italiana através de símbolos e esquemas de verdade sociais³³, como veremos detalhadamente no capítulo 3, e também através de outros recursos fílmicos e de comunicação. A formação discursiva em que se apoiam os enunciados fellinianos será reconhecida devido ao campo simbólico e a esquemas conceptuais que lhe servem como alicerce, e que fazem parte da esfera de assuntos dos escritos sobre a identidade italiana referenciados neste capítulo. Reconhece-se um mesmo enunciado em diferentes formas de enunciação quando “uma informação dada pode ser transmitida com outras palavras, com uma sintaxe simplificada, ou em um código convencionado; se o conteúdo informativo e as possibilidades de utilização são as mesmas” (Id., 2004, p. 117).

³³ Um *esquema conceptual* ou *modelo cognitivo* é uma estrutura abstrata equivalente a um domínio semântico, como “casamento”, “caráter masculino”, “fascismo”, que integra ideias organizadas em proposições. Essas ideias equivalem a informações basilares e compartilhadas socialmente, como “casais heterossexuais”, “infidelidade” e “violência”, considerados os respectivos domínios anteriormente citados. Essas informações basilares são cognitivamente arranjadas em nossa mente como protótipos – “verdades sociais” –, que têm papel no raciocínio humano porque é a partir deles que negociamos metáforas, extensões de significado, ironia, humor, entre outros efeitos de linguagem e comunicação.

Dada a hipótese de que Fellini retoma os preceitos da formação discursiva da identidade italiana, torna-se necessário pontuar o conceito fundamental de cada um dos elementos que constituem uma formação discursiva (doravante FD). Nenhum deles é um laço sempre presente que ligue todos os enunciados, e é justamente este fato que nos permite fundamentar na teoria de discurso de Foucault sem que todo o arquivo sobre a identidade italiana seja agora investigado.

A identidade italiana, podemos afirmar, emergiu “oficialmente” como matéria do saber somente no século XX, quando se tornou tema de análise científico-acadêmica uma vez que o país se tornara estado-nação. As áreas que a tomaram e tomam como tema são a literatura, a Filosofia, a Política, a História, a Sociologia, a Linguística, ainda que, como já visto, essas áreas muitas vezes beneficentemente se confundam ao colocar em prática suas questões e análises. Assim, a identidade italiana é discutida por todas essas áreas mas nem sempre ganha especificação política, social, cultural, artística, e este fato acaba por nos permitir afirmar que se trata de uma FD específica, conforme o conceito foucaultiano de *irregularidade*:

"Ao invés de as contradições serem elementos superficiais que é preciso reduzir, se revela como princípio organizador, como lei fundadora e secreta que justifica todas as contradições menores e lhes dá um fundamento sólido. Não é acidente do discurso, é a lei de sua existência: é a partir dela que ele emerge; é pra traduzi-la e superá-la que ele se põe a falar; é pra fugir dela, enquanto ela renasce sem cessar através dele, que ele continua e recomeça... A contradição funciona como o princípio de sua historicidade."

(FOUCAULT, 2004, p. 170)

A revisão histórica e textual a qual aqui procedemos deixa claro que a formação de uma disciplina é assegurada por um conjunto de relações estabelecidas entre instâncias de *emergência*, de *delimitação* e de *especificação* (ibid., p. 49) – ainda que contenham irregularidades. Foram as relações institucionais entre a política e a literatura após a unificação, sobretudo, que promoveram a oficialização da matéria como tema acadêmico, e também fizeram com que surgissem relações discursivas que dessem origem não somente ao discurso da identidade italiana, mas que foram a condição para o aparecimento histórico de objetos específicos como parte de tal discurso.

É pela constante repetição de seus temas ou *objetos* que a FD da identidade italiana é primeiramente reconhecida. Se nos localizamos no século XIX, discutir a Itália era discutir sobretudo o caráter de seu povo, como pode ser exemplificado com Leopardi, ou mesmo modelar comportamentos, como pretenderam a literatura romântica de Manzoni, a literatura didática de Collodi, e a crítica de De Amicis – uma herança de literatos consolidados desde o *Trecento*. A língua também era objeto de debate e escopo de ensaios filosóficos sobre o italiano, como em Carducci, Manzoni e também de Pier Paolo Pasolini³⁴. A religião e o esquema de comportamento por esta delineado sempre foram assunto de pensadores italianos, bem como de pintores. A história antiga, ou a época do Império romano, sempre retomada como lembrança de um passado grandioso, responsável pela difusão de um modelo de organização política, sempre foi lembrado senão como discussão direta, também como repetição artística, se observadas a pintura e a literatura, fazendo da herança da arte clássica objeto anexo da identidade italiana. E assim, tradicionalmente, a arte retomava a história e a religião, e a literatura retomava a língua, o caráter e os costumes, pois, por conterem temas tão diversos e problemáticos se se tentava homogeneizá-los, configuraram-se capítulos complementares da identidade italiana. Com a união, os costumes e a cultura antiga ganharam relevo como objetos da formação; e com a última leva de produção acadêmica de históricos, a atuação política e a incompleta modernidade passaram a ser os assuntos alvo.

Em suma, a FD da identidade italiana será reconhecida em Fellini através da abordagem dos seguintes objetos: igreja e religiosidade, poderes institucionais, o caráter do italiano, história e cultura artística, política e pensamento, língua e costumes. Os seis títulos contemplam, a nosso ver, todo o espectro de assuntos apontados pelas fontes textuais e fílmicas apresentadas e discutidas até este momento.

Outro elemento da concepção foucaultiana de FD, o lugar do *sujeito enunciator* tem caráter particular nessa teoria: o sujeito não é subtraído pelo discurso, mas a ele também não é conferida soberania, porque:

³⁴ Fazemos referência aos artigos da obra *Empirismo eretico*.

“Renunciaremos, pois, a ver no discurso um fenômeno de expressão – a tradução verbal de uma síntese realizada em algum outro lugar; nele buscaremos antes um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade.”

(FOUCAULT, 2004, p. 61)

Não obstante, “o ethos da obra literária não pode reduzir-se à projeção de categorias sociolinguísticas. A literatura emprega essas categorias em função de sua economia própria, apoia-se nelas para excedê-las” (MAINGUENEUAU, 2006, p. 282). Fellini é, portanto, autor e indivíduo, sujeito que atua em uma posição enunciativa, mas que, ao mesmo tempo, é criador. Assim, a expressão de um artista não configura um *discurso* nos termos foucaultianos, portanto, preferiremos nomeá-la *texto* ou *escritura*. A investigação mostra que a FD da identidade italiana autoriza e dá status de enunciador a autores literários, reconhecidos pensadores, instituições políticas, personagens acadêmicos, artistas – conforme as referências presentes em todo este capítulo. São agentes ligados a lugares institucionais marcados pela história, como o livro, materialidade mais comum em que se proliferam os discursos, mas também que emergiram devido a relações institucionais que definiram relações discursivas, as quais, por consequência, abriram a possibilidade de novos lugares enunciativos. Não somente agentes de épocas diversas falam de identidade italiana, mas também de áreas, pontos de vista e modalidades documentais diferentes o fazem. Assim, o cinema é o lugar institucional em que Fellini toma a posição de *autor*, conforme defende esta tese, lugar enunciativo já reconhecido devido aos pensadores e escritores que desde o *Trecento* ocupam este espaço; e *cinasta*, lugar já estabelecido pelo Neorealismo na Itália

Ainda que tenha sido mal compreendido e criticado por ter procurado uma estrutura de como funcionam os discursos³⁵, Foucault defende que procura definir, fora de qualquer referência a uma subjetividade psicológica ou constituinte, as diferentes posições de sujeito que os enunciados podem implicar e diz não querer:

“...descobrir leis de construção ou formas que seriam aplicadas da mesma maneira por todos os sujeitos falantes, nem para fazer falar o grande discurso universal que seria comum a todos os homens de uma época [...] não quis

³⁵ Acusação da qual ele se defende em escrito posterior e anexado às edições mais recentes de *A arqueologia do saber*.

excluir o problema do sujeito; quis definir as posições e as funções que o sujeito podia ocupar na diversidade dos discursos."

(FOUCAULT, 2004, p. 224, 225)

E, assim, nos explica Rouanet, que:

"Foucault descreve o que vê quando substitui o sujeito por um somatório das posições gnoseológicas possíveis do sujeito; quando dissolve os conceitos nas regras para a formação de conceitos; e quando põe de lado as práticas humanas em sua descrição do mecanismo de apropriação temática de determinados discursos, enxergando nesse mecanismo um conjunto de normas inerentes ao próprio discurso. Foucault não inventa um mundo sem sujeitos: descreve, realisticamente, um mundo em que o sujeito já foi, ou está sendo, submergido pelo discurso."

(FOUCAULT & ROUANET, 1971, p. 12, 13)

Submergido pelo discurso como sujeito enunciativo da identidade italiana, e patrono do texto cinematográfico que contém essa formação discursiva, Fellini lhe confere continuidade e elabora seus enunciados. Em outras palavras, é refém desse discurso como sujeito; ao mesmo tempo, porque é também autor de textos, apropria-se de suas temáticas.

O terceiro elemento da teoria foucaultiana diz respeito aos *conceitos*. Conforme citação precedente, a teoria propõe que existam, subjacentemente aos conceitos, regras que definem como se chega a eles, as quais equivalem a um nível pré-conceitual do discurso (FOUCAULT, op. cit., p. 65). No âmbito desta tese, isso equivaleria a esclarecer, por exemplo, como se estabeleceu através dos tempos que o italiano é "malandro" e *expert* na "arte de se virar", ou como se estabeleceu a ideia de que a Itália fracassou com respeito à modernidade. São conceitos que vêm sendo discutidos, repetidos e também rebatidos (como em BECHELLONI, 1991) e, portanto, não equivalem a verdades absolutas, já que a ótica de análise pode ser outra. A opção de não proceder à descrição de toda a arqueologia ou de não entrar em contato com um volume considerável do arquivo, ou seja, de não descrever as formas de sucessão e as disposições das séries enunciativas, os diversos tipos de correlação entre elas, os esquemas retóricos de combinação de grupos de enunciados, obriga a nos limitarmos a pontuar alguns dos conceitos, ou observar minimamente os pressupostos e as *intervenções* – ou reelaborações – a partir dos conceitos que são instância superior, bem

como elementos que podem ser recorrentes, recompostos, estendidos ou retomados no interior de novas estruturas lógicas. Depois, em Fellini, mostraremos alguns desses elementos retomados, estendidos e recompostos pelo seu olhar pessoal e linguagem particular. Não procederemos, portanto, à análise pré-conceitual, que quer descrever as leis que permitem novas estruturas semânticas, mas tentaremos mostrar novas estruturas enunciativas de conceitos anteriormente concebidos.

Os conceitos que são subjacentes à FD da identidade italiana podem ser organizados conforme os objetos anteriormente reconhecidos. Assim, grosso modo, o italiano tem um caráter delineado pela sua origem étnica, “mediterrânea”, e também pela sua história e herança católica e política. São alegres, falantes, amantes dos prazeres proporcionados pelo sol e pelo mar, o que lhes confere uma 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 até mesmo a 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. A história da península passou por momentos de grandeza política e artística, como o Império romano e o Renascimento, e por momentos de fracasso, como a queda do Império e as guerras mundiais. As ruínas da antiguidade até hoje são simbólicas e comunicam um sentido de união ao povo italiano, justamente porque fazem referência à época de maior sucesso territorial e administrativo, além de serem evidência da riqueza artístico-arquitetônica dificilmente comparável em outras partes do mundo. A igreja, cujo símbolo maior é a presença do Vaticano na península, definiu a moral italiana, os costumes tradicionais, mas liga-se também ao insucesso político histórico, pois sempre atrapalhou a busca pela união (DELLA LOGGIA, 1998) e, conseqüentemente, contribuiu para o regionalismo e para a falta de sentimento de pertencimento a uma nação forte. Vinculada à questão do pertencimento nacional *versus* o regionalismo, está a manutenção dos dialetos, nunca abandonados por seus usuários, nem mesmo como assunto. Além dos falantes nativos, linguistas e artistas são os sujeitos que retomam a questão linguística e mantêm viva a consciência da variedade dialetal como característica do país. Foi a língua a marca inaugural da literatura considerada italiana, a partir de Dante Alighieri, o que tornou

essa arte um dos traços culturais primeiros e mais importantes para a Itália. Ao lado da literatura, a arte pictórica renascentista, sobretudo, é não somente elemento de reconhecimento mas também difusor de temáticas italianas, como batalhas de unificação e motivos religiosos.

Foram apresentadas evidências sobre a existência de uma formação discursiva da identidade italiana. Como já acenado, ao invés de estabelecer uma descrição específica da emergência dos enunciados e das regularidades próprias do discurso, foi realizado o reconhecimento de constituintes deste discurso, e não das regras de sua formação; foram reconhecidos objetos, lugares enunciativos e conceitos³⁶, mas não se precedeu a uma descrição com o intuito de fazer aparecerem as regras de formação dos conceitos, o encadeamento e a coexistência de enunciados, a formação dos objetos, os campos nos quais emergem e se especificam, ou seja, as condições de apropriação dos discursos; bem como não se coloca a questão sobre como apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar.³⁷ Não obstante, para evidenciar o porquê de a hipótese ter se tornado premissa, foram apresentados enunciados que ilustram os objetos, a rede de conceitos e lugares do sujeito mencionados ao longo desta seção. Segundo a teoria foucaultiana, os enunciados estão em relação com o *campo de objetos* e uma *rede de conceitos* da formação discursiva porque um enunciado:

“...está ligado a um 'referencial' que não è constituído de 'coisas', de 'fatos', de 'realidades', ou de 'seres', mas de leis de possibilidade, de regras de

³⁶ Um quarto elemento da FD ao qual Foucault se refere na *Arqueologia do Saber* são as *estratégias*, que equivalem às teorias que são formadas no âmbito de um discurso. A revisão feita sugere que tenha sido formada principalmente uma teoria política da identidade italiana, que tem como pressuposto maior o insucesso da Itália como nação potente, e objetivo maior a busca por compreender isso, e também a busca por maneiras de fazer com que a Itália se torne moderna. É uma teoria que impulsiona muitos dos trabalhos acessados, sobretudo os de investigação histórica. Foucault, na *História da loucura*, investigou principalmente a emergência de um conjunto de *objetos* para demarcar o discurso; no *Nascimento da clínica*, a análise se voltou mais para o status, o lugar institucional, a situação e os modos de inserção do *sujeito* falante; e em *As palavras e as coisas*, o estudo se referia às redes de *conceitos* e suas regras de formação. Assim sendo, visto que o próprio teórico afirma que não houve aprofundamento sobre as estratégias em nenhuma de suas investigações, basta, neste momento, essa menção.

³⁷ “Trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação, de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui. ... deve-se mostrar porque não poderia ser outro (discurso), como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar. ... que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte?” (FOUCAULT, 2004, p. 31).

existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas.”

(FOUCAULT, 2004, p. 103)

As muitas citações e trechos apresentados precedentemente neste capítulo ajudam a ilustrar a formação discursiva sobre a identidade italiana que foi identificada nos escritos sob este título. Mais precisamente, os objetos, conceitos e lugares do sujeito do discurso da identidade italiana foram apresentados na seção 1.2, e são organizadas como elementos de uma FD nesta seção (1.3). Em todo este caminho não nos interessou estabelecer *qual* ou *o que* é a identidade italiana, mas identificar um discurso sobre este conceito com base naquilo que foi dito, uma vez que partimos da premissa de que “cada sociedade possui o seu regime de verdades” (STRATHERN, 2003, p. 73), e que essa FD funcionou e funciona dentro de um esquema de verdades aceitas porque são cristalizadas em discurso. Os textos estudados foram selecionados dentro da História, da Política e da Sociologia, e *neles* foram identificados elementos que nos levaram a compor a premissa desta tese. Mas também *através deles* outros textos foram examinados, como as obras literárias e artísticas aqui referenciadas – as quais, por sua complexidade intrínseca, mereceriam maior dedicação. Porém, foi o bastante para reforçar a tese de que existe um discurso específico sobre a identidade italiana, baseado em um modelo que poderia ser descrito como o discurso da identidade nacional, mas talhado conforme as relações históricas e institucionais entre a Itália e o mundo. Assim, os enunciados presentes em todas estas páginas estão relacionados a um contexto específico, e a um domínio cognitivo também específico, pois:

“...não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de um série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja.”

(FOUCAULT, op. cit., p. 111, 112)

O contexto e o domínio cognitivo e de pensamento em questão são garantidos, segundo nossas premissas, pelo conhecimento difuso sobre a história da Itália, e é esse conjunto de “realidades” que fez emergir os objetos e conceitos listados

precedentemente, e que autoriza um lugar enunciativo para Federico Fellini. Mas a FD da identidade italiana precisa de uma existência material – pois somente nela é reconhecida –, e configura-se suporte para ela também a cinematografia felliniana, ao lado do arquivo das coisas ditas aqui revisto. Apesar de não ser texto escrito, o texto fílmico pode ser materialidade para um discurso, uma vez que há enunciação cada vez que um conjunto de signos é emitido. Assim, Fellini contribuiu para a recorrência de uma prática que apresenta regularidade no espaço e no tempo em questão, pois todo enunciado compreende um campo de elementos antecedentes em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e redistribuir segundo relações novas. A revisão teórica ultrapassa o período de tempo definido para a análise dos dados propositalmente, porque Fellini, como veremos, não somente retoma, mas também atualiza o discurso de maneira visionária, reelaborando-o e adicionando a ele novos enunciados.

“O discurso e a figura têm, cada um, seu modo de ser: mas eles mantêm entre si relações complexas e embaralhadas. É seu funcionamento recíproco que se trata de descrever”

(FOUCAULT, 2000, p. 80)

Ainda que não nos aprofundemos diretamente no paralelismo entre palavra e imagem, o processo de análise de discurso em filme motiva a pensar em um empreendimento futuro, dada a riqueza simbólica e conceitual subjacente ao que salta à vista nos filmes de Fellini, sobre a qual falaremos no terceiro capítulo. No âmbito deste trabalho, as “coisas vistas” sobre a identidade italiana no cinema felliniano serão apontadas em segmentos fílmicos que tratam dos objetos e conceitos definidos anteriormente, e serão descritas pelos recursos de linguagem cinematográfica aplicados pelo cineasta. Não se tratando de textos escritos, foi fundamental reconhecer tais objetos e conceitos da FD da identidade italiana, pois que são mais facilmente identificáveis no sincretismo do cinema e na estética reconhecidamente onírica de Fellini.

“...pois é no sonho que os homens, enfim reduzidos ao silêncio, comunicam com a significação das coisas, e deixam-se penetrar por essas palavras enigmáticas, insistentes, que vêm de outro lugar.”

(Id., 2001, p. 258)

Falaremos sobre a escritura felliniana no que se refere à sua apropriação do discurso da identidade italiana. Nossa leitura procura desvendar como ele se torna sujeito da formação discursiva enunciando por meio de recursos da linguagem cinematográfica. Assim, os filmes de Fellini serão observados em seus conteúdos e nas formas como são realizados cinematograficamente, e também na maneira como o cineasta comunica seus enunciados ao público. Ousar sair do âmbito das palavras e entrar no mundo das imagens nos foi permitido devido à teoria do discurso aqui apresentada, que destaca as palavras de seus referentes; aos preceitos metodológicos que apresentaremos no capítulo 2, os quais permitem que o cinema seja visto como texto enunciado; como também à poética de Fellini, única, que precisou lançar mão de uma linguagem mais complexa e nova para poder dizer tanto sem defender nada.

2. O CINEMA COMO MATERIALIDADE DISCURSIVA

“A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade.”

Christian Metz

“Bisogna guardare dentro il visibile e oltre il visibile.”³⁸”

Paolo Bertetto

“Insomma, enunciazioni enunciate, esse dovranno morire nella comunicazione, se vorranno vivere davvero.”³⁹”

Francesco Casetti

A primeira parte deste capítulo (2.1) introduz o cinema no âmbito dos estudos científicos da significação ao considerá-lo materialidade discursiva, isto é, documento do arquivo das coisas ditas sobre a identidade italiana. A segunda seção (2.2) narra a evolução da interface entre os estudos do cinema e as ciências linguísticas – da semiologia e o cinema tido como linguagem, à teoria da enunciação e o filme tomado como texto. Uma vez que filmes são concebidos como textos, é possível que seja investigada a forma de seus enunciados visuais, o que fortalece a proposta de descrever a construção de significações que manifestam uma formação discursiva em material cinematográfico. A terceira parte deste capítulo (2.3) estabelece uma metodologia de análise baseada nas diretrizes da análise fílmica, a qual é moldada e direcionada ao estudo do cinema de Federico Fellini. O modelo de análise define que o olhar em busca de enunciados sobre a identidade italiana investigará a construção da representação – seus conteúdos e modalidades enunciativas – bem como a comunicação entre filme e espectador, fundamentada em teoria cognitiva.

³⁸ É preciso olhar dentro do visível e além do visível.

³⁹ Em suma, enunciações enunciadas, terão que morrer na comunicação se quiserem realmente viver.

2.1 Arte cinematográfica como objeto da academia

No intervalo de um século, da criação da máquina capaz de captar imagens em movimento pelos irmãos Lumière, em 1896, à proliferação de gêneros fílmicos que existem atualmente, o cinematógrafo, inicialmente aparato mecânico destinado a fins documentais, tornou-se passatempo, linguagem, instrumento político e ideológico, arte. Conforme sustentam Charney e Schwartz (2004, p. 17, 18), “o cinema, tal como se desenvolveu no fim do século XIX, tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade”, e foi o resultado da “variedade de novas formas de tecnologia, representação, espetáculo, distração, consumismo, efemeridade, mobilidade e entretenimento”, que fizeram de seu surgimento algo “inevitável e redundante”. Na época de debuto deste meio, tecnologia e movimento eram as grandes características do presente e também do porvir, marcados pela lógica das sociedades industrializadas e do mundo da mercadoria. A velocidade e a movimentação geradas pela produção em série e pelas trocas comerciais levaram a uma necessidade de comunicação que precisava superar o ritmo lento da leitura e aumentar as possibilidades de informação⁴⁰, e assim o cinema foi tanto resultado destas necessidades como, em alguns casos, instrumento usado para informar mais, melhor e de maneira diversa. Além de ter aumentado a necessidade de informação com uma maior velocidade da comunicação, atuou ao mesmo tempo como veículo difusor de novos lugares e culturas, por ser dotado de um caráter documental mais expressivo do que o da fotografia. Com a nova possibilidade técnica, característica primeira da videocâmara, paisagens, modos de vida, rotinas de trabalho, e também sensações e estímulos, enfim, tradições e novidades do novo século foram captadas e divulgadas. A cidade, como novo cenário e face evidente dos novos tempos, por exemplo, foi pano de fundo das primeiras cenas cinematográficas⁴¹, e assim funcionou como uma metonímia da vida moderna e da sociedade de massa resultantes do capitalismo industrial.

No início, a novidade de observar imagens em grande escala e em movimento causava estranheza e susto aos espectadores (CARRIÈRE, 2006), ainda que fossem reproduções do mundo, de espaços conhecidos pela visão. O fato de projetar uma cópia

⁴⁰ Problema amenizado com a invenção do rádio, em 1924.

⁴¹ Nas primeiras cenas filmadas pelos irmãos Lumière.

da vida palpável em película era, naquele momento, equivalente à invenção de uma nova linguagem, que mesclava a possibilidade fotográfica ao movimento, e que também abria a possibilidade de uma nova forma de narração. Desta forma, obrigava o espectador a reajustar sua competência comunicativa e cognitiva para se acostumar ao novo modo de ver imagens e histórias.

Ir ao cinema tornou-se um dos lazeres mais apreciados no início de século XX, e dadas as características fotográfica e narrativa do novo meio, a possibilidades de trabalho com a imagem e a narração fizeram dele também matéria-prima artística. Uma vez que era preciso conviver com um novo código de comunicação, uma linguagem que no futuro seria cada vez mais sincrética, todos – espectadores em busca de entretenimento e apreciadores em busca do belo – acabaram por se habituar a sequências que cada vez mais romperiam com as ideias de narrativa e representação imagética cristalizadas. Ainda hoje, gêneros, experimentações e estéticas podem ser inacessíveis para um certo público, uma vez que autores muitas vezes optam por aplicações incomuns dos recursos cinematográficos e fílmicos⁴².

O cinema artístico, permeado pelas características da modernidade, acabou por transformar, ao lado da fotografia, a própria concepção de arte. Da contemplação, promovida secularmente pela arte pictórica, passou-se para uma forma fugaz e efêmera de observação, o que se configurou em uma diferente intimidade não só com a imagem, mas também com o espaço e o tempo. A possibilidade de reprodução e, conseqüentemente, de ampliação de expectadores, tirava da arte sua função ritual, que promovia apreciação e expurgação lentas e raras – costume cristalizado desde que as representações gráficas deixaram de ser recurso de comunicação, documentação ou mero entretenimento (para seus autores), de observação arqueológica ou histórica (para seus estudiosos), e passaram a ser consideradas arte (GOMBRICH, 1995) –, criando uma nova categoria de público. A possibilidade de reprodução excluiu da obra de arte a unicidade, a raridade, o ritual, enfim, sua aura (BENJAMIN, 1990), e estenderia o uso do cinema até mesmo como um aparato político. Uma vez que atingia massas e, depois,

⁴² Alguns analistas chamam de recursos fílmicos aqueles que não são exclusivos do cinema. Assim, imagens em movimento, efeitos de câmera e a montagem são recursos *cinematográficos*, pois são específicos do meio, e o uso da luz, de música e a *messa in scena* são exemplos de recursos *fílmicos*, uma vez que podem ser usados por outras artes, como a pintura e o teatro, por exemplo (CASSETTI & DI CHIO, 1990).

a partir da década de 1920, passou a contar com o uso linguístico oral, pôde ser uma arma ideológica poderosa.

Na Itália, o cinema foi entretenimento na época das divas (1914-1920), em um momento em que o mundo representado nas telas quase não tinha vínculos com a realidade do país, e quando trazia dos Estados Unidos os filmes que hoje são considerados grandes clássicos. E também, após algumas décadas, quando um grupo de diretores – entre os quais Mario Monicelli, Dino Risi e Luigi Comencini – aplicou sua capacidade de ironizar a própria italianidade e criou o gênero da *commedia all'italiana*. (BRUNETTA, 1991).

O cinema italiano foi informativo em caráter de *cinegiornale*, boletim do regime fascista noticiado antes da projeção dos filmes que faziam rir. E ao fazer rir foi também político, pois teve escopo indireto de dar ao povo "pane e circus" com a leveza de conteúdo dos *telefoni bianchi*. Mas foi político especialmente no pós-guerra, quando os filmes neorealistas uniram ao comprometimento de expor os problemas sociais regras de ideologia aliadas a regras de produção. O empenho tinha que ser datado e localizado, ou não se configurava denúncia; e a estética de cada diretor tinha que se misturar com exigências de cenário, atores, língua, de maneira a tentar documentar a realidade através da ficção.

A partir dos anos 1940 o cinema italiano foi crescendo como arte. Seus progenitores são a ética e a estética neorealista, mas tem também aniversário simbólico em torno de 1960, quando autores como Antonioni, Visconti, De Sica, Pasolini e Fellini romperam padrões que estavam em voga, bem como padrões próprios, inovando seu modo de narrar. O termo *cinema de autor* referia-se, então, aos diretores que apresentavam novidades com respeito à *messa in scena*, ou *mise em scène*, a formas de representação de tempo e espaço, a maneiras de organizar narrativas, ao modo de trabalhar com a câmara e com a edição – fazendo a narrativa se tornar discurso⁴³.

Ao lado das funções de entretenimento e informação do cinema, desde os escritos do cineasta Sergei Eisenstein sobre as possibilidades de significação criadas

⁴³ Fora do âmbito dos estudos foucaultianos, *discurso* equivale a um todo significativo, linguagem em uso, enunciação, texto. “Benveniste opõe narrativa e discurso: a narrativa representa o grau zero da enunciação: tudo se passa como se não houvesse nenhum falante, os acontecimentos parecem ser contados por si próprios. O discurso caracteriza-se por uma enunciação que supõe um locutor e um ouvinte, e pela vontade, no falante, de influenciar seu locutor” (DUBOIS *et al*, 2001).

pela montagem, e das ideias de Andrè Bazin sobre as relações entre o cinema e o mundo real (CASSETTI, 2004), o cinema também pode ser visto, no Brasil, na Itália e no mundo, quando tomado como objeto de estudos, qual aparato documental, arte narrativa, propaganda, sistema de linguagem, linguagem em uso. Desde as primeiras observações teóricas a seu respeito, o cinema é tido como fonte, portanto, de estudos acadêmicos que se enquadram no âmbito da comunicação, das artes e da linguagem – considerando essas como três grandes áreas – além de poder ser tido como objeto de outras óticas analíticas, como a sociológica, a histórica, a filosófica.

Federico Fellini, por sua vez, obriga seus estudiosos a integrar diversas maneiras de se tratar o cinema ou a optar, frente a tantas possibilidades, pelo aprofundamento de uma delas. Produto da evolução desse meio de comunicação que se tornou a sétima das artes, o diretor apresenta uma filmografia que transcende a busca pela documentação do real e que, ao mesmo tempo, trata da atmosfera social em que vive. Cria sua arte singular, sua estética e sua "signologia" (ROCHA, 1985), e ao mesmo tempo deixa subjacente um todo discursivo composto de mensagens que refletem sobre a realidade de seu século e de seu país. Ao invés de apresentar o real, Fellini o representa⁴⁴, e deixa aos espectadores um discurso silencioso coberto pelo véu de seus sonhos e metáforas.

Subjacentemente aos temas centrais dos filmes fellinianos, serão localizados enunciados fílmicos relacionados à formação discursiva sobre a identidade italiana. Isto quer dizer que a partir de um todo discursivo, delineado no capítulo 1, passamos para o nível de observação do significante, com a premissa de que filmes são equivalentes a textos, como veremos em seção deste capítulo. É o caminho oposto percorrido pelas análises habituais, as quais procuram descrever filmes inteiros, pois aqui o interesse abrange e prioriza um discurso e pretende ver sua retomada em linguagem cinematográfica.

A Itália tem, desde os anos 1970, uma tradição semiótica de análise de filmes, perspectiva que a partir dos anos 1980, e ainda hoje, se consolida e fortalece como *análise fílmica* – área também abordada por teóricos franceses. A análise fílmica compreende níveis de observação que acabam por contemplar diversas óticas de exame,

⁴⁴ As acepções do termo serão discutidas neste capítulo.

mas sem filiação teórica dura: parte-se do filme, e não da teoria de análise metodológica.

Contudo, escolher tomar o cinema como materialidade discursiva pressupõe relacioná-lo também aos estudos em Linguística, de onde nascem grande parte das formas de se olhar o meio, como veremos, e a concepção do mesmo como linguagem, e de filmes como textos. É essa concepção que permite colocar em um mesmo plano os textos escritos dos quais foi extraída a formação discursiva descrita no capítulo 1, e filmes, onde serão encontrados traços desta mesma formação discursiva. Textos, escritos ou fílmicos, resultantes de linguagem em uso que estabelece redes de significações, seja ela natural ou cinematográfica. O desafio é encontrar, em nuances do sincretismo dos recursos aplicados nos filmes de Fellini, elementos característicos da formação em questão, e equiparar enunciados verbais a enunciados imagéticos.

Além disso, se os dois tipos de textos são permeados pela mesma formação discursiva, é porque compartilham um solo comum de conhecimento, isto é, o solo das crenças, ou dos esquemas conceptuais que organizam verdades sociais compartilhadas que definem e são definidas pelo modo de pensar de uma comunidade. Consideramos que, dada a complexidade da escritura felliniana, seus espectadores da época apreendiam melhor suas mensagens porque compartilhavam espaços, eventos, crenças, costumes abordados por seus filmes. Este rol de conhecimentos é organizado em esquemas de verdades consolidados em discurso, e, mais do que reflexos do mundo real, definem *modelos cognitivos idealizados* (LAKOFF, 1987). A teoria, aqui apenas citada, será aprofundada na seção 2.2, quando falaremos da análise da comunicação fílmica.

Além da relação da análise fílmica com os estudos em Linguística, e do ponto de vista discursivo e cognitivo que une os textos escritos e fílmicos, faz-se necessário comentar também a fronteira com os estudos em Sociologia e História. A maioria das análises histórico-sociais examina a temática dos filmes, sem se aprofundar nos preceitos da análise fílmica ou de qualquer outro gênero de análise. Aqui, porém, seguiremos o pensamento do sociólogo Pierre Sorlin (1979, 2004), que sustenta que um filme, antes de revelar os interesses e os regulamentos de uma sociedade, revela “o horizonte de pensamento em que se move, antes de nos dizer o que esta decide

representar, nos diz o que considera representável”^{lix} (CASSETTI, 2004, p. 321). Assim, temas são evidenciados em correlação com a cultura nacional e são inscritos em esquemas de pensamento, “obsessões de uma sociedade”, esquemas sociais ou modelos cognitivos. Essa perspectiva sócio-histórica encontra-se com a concepção de discurso e de formação discursiva de Foucault, que procura entender através de quais parâmetros mentais se narra o mundo (SORLIN apud CASSETTI, *ibid.*, p. 321); bem como com a abordagem cognitiva de verdades organizadas em modelos idealizados, segundo a qual o espectador se move em um eixo de esquemas de conhecimento estabelecidos para entender um texto. O que por fim une as filosofias dos estudos discursivos de Foucault e os estudos em cognição é o fato de permitirem conceber, ainda que não manifestem verbalmente em seus escritos, filmes como textos que se ligam ao espaço social através da mente do espectador.

2.2 Do cinema-língua ao cinema-discurso

2.2.1 As ciências da linguagem e o cinema

A facilidade com que o espectador cinematográfico hoje acompanha filmes⁴⁵ é, na verdade, um hábito que não só se desenvolveu, mas também se naturalizou frente ao avanço das possibilidades do cinema. Tais possibilidades permitiram também que a maneira de se observar o cinema como linguagem, e não somente como entretenimento ou arte, se desenvolvesse. Após dez anos da invenção do cinematógrafo, quando as sequências de imagens passaram a ser cortadas, isto é, no momento em que a montagem e a edição foram criadas, constituiu-se o que seria considerado a base da “mais surpreendente das gramáticas” (CARRIÈRE, 2006, p. 18). Desde então, verifica-se a relação teórica entre as linguagens natural e a cinematográfica, bem como maneiras de estudá-las sob diferentes óticas, que desde sempre as aproximam porque as tomam, a depender da época e do paradigma conceitual, por sistemas de signos, códigos, discursos⁴⁶.

⁴⁵ Referimo-nos sobretudo a filmes narrativos clássicos, considerados mais simples quanto ao uso da linguagem cinematográfica, não usada como ferramenta de significação.

⁴⁶ No decorrer do capítulo serão discutidas as escolhas terminológicas adotadas nesta tese.

À primeira vista, a principal característica do cinema, aquela que o diferencia de outros tipos de representação imagética, distanciaria este meio das línguas naturais. O fato de a comunicação ocorrer por meio de imagens em movimento aproxima o cinema à arte pictórica e ao estudo da fotografia, bem como de tudo aquilo que contemplam, ou seja, a composição das formas em um espaço delimitado, o uso das cores e do preto e branco, a geometria, entre outros elementos. Porém, a análise da imagem passa a ser apenas um dos níveis de observação do estudioso que considera o cinema um meio sincrético. A imagem, quando posta em movimento e, sobretudo, quando é criada a montagem e são desenvolvidos os efeitos de câmera, entra em relação com a narrativa fílmica e, juntos, esses dois códigos passam a equivaler a um sistema sintagmático. É nesse sentido que Christian Metz (1971, 1977, 1989) será responsável pela aproximação definitiva entre estudos semiológicos e cinematográficos, pela relação entre a história da teoria cinematográfica e as ciências da linguagem natural. No âmbito metodológico, Metz é considerado um precursor, ainda que as origens do pareamento entre cinema e estrutura linguística tenham sido reconhecidas anteriormente – mas não sistematicamente – por outros cineastas, críticos e teóricos. Eisenstein, por exemplo, compara o processo de montagem no cinema com os princípios básicos do funcionamento da escrita japonesa, procurando captar o processo de formação de conceitos a partir de figuras e sua transformação em signos (XAVIER, 2005, p. 137). Mas Metz é precursor especialmente porque confere cientificidade ao estudo do cinema, aplicando a ele conceitos da teoria semiológica de Ferdinand de Saussure⁴⁷, ou melhor, observando-o com base em tais conceitos. Neste caminho, afirma que este meio não pode ser considerado um sistema equivalente a uma língua, uma vez que não apresenta a dupla articulação e que as imagens funcionam mais como enunciados do que como palavras; ou seja, não há relação paradigmática no cinema equivalente à das línguas naturais:

“Por um lado, o cinema realmente não possui o traço fundador das línguas naturais, que é a dupla articulação: enquanto um discurso verbal pode ser subdividido primeiramente em unidades dotadas de sentido, os monemas (esclarecendo: as palavras), e depois em unidades sem significado mas

⁴⁷ Linguista responsável pelas diretrizes da Semiologia e pela evolução dos estudos da linguagem a partir do início do século XX. Seu *Curso de Linguística Geral* é a reunião das anotações feitas por seus alunos nos três cursos que ofereceu de 1906 a 1911.

capazes de construir significantes arbitrários, os fonemas (esclarecendo novamente: os sons), o cinema não possui nem unidades de sentido fixas (cada enquadramento é sempre um caso singular), nem unidades sem significado (cada porção de enquadramento já possui um sentido.” [...] além disso... “... o cinema não possui um sistema, nem é feito de signos, nem é destinado à intercomunicação”. [...] trabalha... “mais na combinação de elementos esparsos do que na seleção entre membros de um paradigma.”⁴⁸

(CASSETTI, 2004, p. 144, 145)

No mesmo caminho, outro esclarecimento:

“...cada palavra, soberana ou não, por natureza já nos diz *primeiramente* alguma coisa, enquanto a imagem, o barulho e a música, mesmo quando ‘dizem’ muito, tem *primeiramente* que ser produzidos.”⁴⁹

(METZ, 1989, p. 84)

Porém, mesmo não sendo língua, Metz afirma que o cinema funciona como uma linguagem, uma vez que apresenta relações semelhantes com a natural: “...é uma linguagem cultural e, nessa qualidade, não se define por unidades ou elementos linguísticos, como a língua, mas por regras linguísticas, sintagmáticas e, secundariamente, paradigmáticas.” (PARENTE, 2000, p. 19, 20). No decorrer de suas publicações⁴⁸, o autor aplicará continuamente conceitos semiológicos ao cinema, os quais frequentemente se referem a aspectos da teoria geral da comunicação, estabelecendo diálogo direto com a Semiótica⁴⁹.

Considerado o cinema uma linguagem, este apresenta um nível concreto, o das mensagens fílmicas, e um nível sistemático, o dos códigos como entidades abstratas. O ponto de partida de Metz é a investigação dos códigos que estão pro trás da significação do cinema, os quais estão a serviço da inteligibilidade do filme: é a sua teoria das "grandes unidades significantes", as quais só terão conteúdo semântico se aliadas a códigos narrativos. Metz sujeita o cinema à narratividade assimilando categorias de

⁴⁸ Em *La significazione nel cinema* (1ª edição francesa em 1968), o autor concentra-se em problemas de narração fílmica. Em *Linguaggio e Cinema* (1971), muda radicalmente sua metodologia e se inspira nos conceitos de *I fondamenti della teoria del linguaggio*, de Louis Hjelmslev. (AUMONT et al. 1998, p. 132, 133).

⁴⁹ Ainda que sejam comumente confundidas, a Semiologia refere-se aos estudos estruturalistas da linguagem natural, e a Semiótica aos processos de significação das linguagens, bem como à descrição dos tipos de signos.

imagens a enunciados narrativos icônicos, o que vincula sua linha de pensamento à de Bazin, ou seja, à estética da imagem contínua e da narração que não faz uso de símbolos. Uma vez que para eles a matéria-prima do cinema é a própria realidade, isso confere à imagem um nível natural de expressividade (ANDREW, 2002, p. 178).

Ao abordar o cinema moderno e sua subversão com respeito aos padrões narrativos e de trabalho com a imagem, Metz admite que esta nova forma é uma ampliação das possibilidades narrativas e, portanto, é enriquecimento, e não destruição. Para ele, a grande diferença entre as cinematografias clássica e moderna é que "o novo discurso teria denunciado seus artifícios, revelando a sua farsa" (METZ, 1971, p. 141). Ou seja, deixar que o público perceba as ferramentas usadas pelo meio para contar histórias equivale a expor seus recursos. Contudo, isso não modifica seu status de narração, mas deixa evidente que outros modos de significado⁵⁰ também são matérias-primas do cinema.

"Com isso e outras estratégias de comunicação, o cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração, cujo trabalho começa a se confessar para a platéia."

(XAVIER, 2005, p. 141)

Assim como Metz, Pier Paolo Pasolini segue os passos da Semiologia saussureana, mas escolhe um caminho diferente. Transfere-a ao cinema, mas distancia o meio de conceitos de língua ou linguagem natural porque aplica o estruturalismo⁵¹ de forma diversa, vendo as imagens como cristalizações do real e destacadas de uma estrutura narrativa. Por um lado, distancia-se dos estudos estruturalistas (PARENTE, 2000) porque não busca sistemas duros responsáveis pela significação, mas por outro aproxima-se dos preceitos de Saussure (XAVIER, 2004), uma vez que admite que a linguagem cinematográfica possui, assim como as línguas naturais, uma dupla articulação.

⁵⁰ Neste caso e para Metz, "significado é o processo pelo qual as mensagens são transmitidas a um espectador" (ANDREW, 2002, p. 179).

⁵¹ O estruturalismo buscava sistemas estruturais subjacentes que explicassem o funcionamento da linguagem natural, e posteriormente foi aplicado ao estudo dos mitos, da narrativa, e do cinema, entre outros.

Para Pasolini, a dupla articulação é imagética, no sentido em que o plano apresenta dois pólos: a montagem determina unidades ou *monemas*, porque exprime a integração de um todo que se diferencia continuamente entre objetos ou *cinemas*, e unidades que os compõem – os objetos e atos da realidade são unidades da imagem. Para ele, a Semiótica do cinema, ou o estudo dos signos e da significação cinematográfica, é a ciência que descreve a realidade ou o mundo, e sua noção de cinema de poesia considera esta arte como “a língua escrita da realidade” (PASOLINI, 2000).

Neste caminho, Gilles Deleuze propõe a sua "Semiótica pura do cinema" (PARENTE, 2000, p. 26), em oposição ao que ele considera uma Semiótica da narrativa cinematográfica. Para o filósofo, ao invés de partir da concepção de cinema como sistema, linguagem ou enunciado, deve-se ver o cinema como um *enunciável*, como um acontecimento. Para ele, o cinema é uma massa ou matéria plástica sem significado ou sintaxe, mas que tem forma e é formada semioticamente. Antes de ser linguagem, narrativa ou significado, é um enunciável: uma matéria que – necessariamente – será apoderada pela linguagem, uma matéria que se torna substância quando a forma se projeta sobre ela⁵² (DELEUZE, 1984). Assim como o linguista Gustave Guillaume vê a língua como um sistema aberto de posições diferenciais inclusivas, Deleuze a vê como a reação a uma matéria não-linguística, a qual, por sua vez, transforma, e o cinema como um composto de fatos semióticos que representam a realidade independentemente de unidades linguísticas, no trilha de Pasolini. A sua crença é a de que não há “nenhuma razão para comparar as imagens a enunciados se não se sujeita o cinema a uma narrativa concebida como objeto linguístico que representa um estado de coisas” (PARENTE, op. cit., p. 20).

Aproxima-se, de certa forma, à visão deleuziana do material cinematográfico a ótica de Emilio Garroni (1972), segundo a qual a língua é linguagem colhida na sua dimensão de esquema ou norma, ou seja, é o modo como a linguagem vem decodificada, reportada a possibilidades fixas, a recorrências de comportamento, a regularidades estruturais. Mas, diferentemente de Deleuze, Garroni coloca as duas linguagens em paralelo ao defender que a dimensão verbal não é estranha à imagem,

⁵² Conceito do linguista Louis Hjelmslev do qual Metz e Deleuze fazem uso.

mas constitui uma das condições básicas de sua estrutura e de sua legibilidade. No que se refere ao cinema, o semioticista está preocupado com um “discurso interior” como marca da tradutibilidade imagem-palavra e, segundo Xavier (2005, p. 144), “...é nítida sua tentativa de englobar na investigação semiótica um cinema estruturado como um processo complexo e heterogêneo de produção de mensagem e não apenas como discurso narrativo-imitativo”.

No que se refere ao cinema como produtor de mensagens, ou de significações, Garroni e Umberto Eco são os maiores responsáveis pela continuidade e riqueza da pesquisa semiótica na Itália, cuja perspectiva se volta para o desmascaramento dos códigos de representação vigentes. Distanciam-se de uma concepção do cinema em profunda relação com a realidade, e atacam a noção tradicional de representação qual espelhamento linguagem-mundo, ligada a inspiração existencial-fenomenológica. Na linha de pensamentos dos teóricos está pressuposto o escopo de que é preciso “desnaturalizar” a linguagem, e a égide de uma noção de cinema como algo essencialmente produzido pela manipulação de elementos.

Eco está sintonizado com as propostas literárias, pictóricas e musicais da vanguarda, que buscaram romper com padrões que se mantinham secularmente, e neste âmbito escreve obras como *La Struttura assente* (1968) e *Opera aperta* (2000), mas com relação ao cinema reduz “o problema da significação nos filmes a uma combinação entre os códigos de reprodução de imagem e som e os códigos narrativos” (ECO, 1991b, p. 142). Vê o cinema como um sistema de três articulações ao invés de duas, pelo menos quando examina e se refere à gestualidade dos atores. Como a imagem cinematográfica pode ser paralisada, é possível desmembrar um significante gestual (que equivaleria a um monema) em partes que equivalem à capacidade humana de desmembramento (os fonemas); mas também, uma vez que se tratam de fotogramas, é possível dividir esses gestos em porções ainda menores, incompatíveis com as possibilidades do homem, instaurando a 3ª articulação (Id., 1968).

A grande contribuição de Eco é seu estudo dos códigos – na verdade, contribuição maior para a Semiótica como ciência dos signos e da significação do que para os estudos semióticos sobre o cinema. Os estudiosos de linguagem cinematográfica em geral consideram o cinema um sistema formado por códigos específicos e não-

específicos, que são usados como matéria-prima para a produção dos cineastas e identificados pelos analistas no âmbito das cinco matérias de expressão do cinema: imagens, traços escritos, vozes, barulhos, música. Há uma extensa pesquisa sobre os específicos do cinema, os quais estão em profunda relação com a possibilidade de movimentação de imagens, e algumas tentativas de classificações dos códigos não-específicos comumente aplicados a esse meio (CASSETTI & DI CHIO, 1990; AUMONT, 1996). Vale mencionar que a época de proliferação de estudos semióticos aplicados ao cinema coincide com a evolução do cinema moderno, e nesse contexto, Eco define a relação entre cada gênero e seu sistema de representação dominante: 1. o cinema realista, que usa códigos de domínio público; 2. a obra de vanguarda, que destrói os códigos de representação vigentes e propõe outras modalidades de estruturação do texto; 3. as paródias, que usam regras do sistema de representação de forma deslocada, denunciando seu caráter convencional e sua não-verdade. (ECO, 1991b, p. 142).

A crença da semiologia clássica na onipresença de códigos e na impossibilidade de uma transparência da mensagem levou à dissolução da herança existencial-fenomenológica (de Bazin e seus seguidores) e à ampliação da noção de *representação*, que antes estava intrinsecamente ligada à re-apresentação do real. O cinema é linguagem sincrética, formada por códigos que se sobrepõem, e, por isso, não totalmente comparável ao sistema das línguas naturais. Como elas, é formado por signos representativos, mas que se comportam de maneira muito diferente, dado que são menos concretos dos que palavras em relação ao mundo, pois menos arbitrários e, por outro lado, mais iconicamente motivados. O debate da representação no cinema tem raízes neste ponto, uma vez que a aproximação ao real é inevitavelmente tomada, seja por quem a considera natural ou por quem a questiona.

“Um sistema de representação instaurado num determinado momento histórico (a Renascença) não constitui a visão objetiva do mundo, mas a representação que dele elaborou um determinado grupo social, dotado de certas ‘estruturas mentais’”.

(XAVIER, 2005, p. 151)

O paralelo entre as linguagens natural e cinematográfica foi e é possível no âmbito da teorização uma vez que são sistemas signícos, e porque, antes de mais nada, denotam. Foi esta comparação a ação responsável pela inclusão do cinema na academia e nos estudos científicos (CASSETTI, 2004), bem como pela discussão do conceito de representação, uma vez que os signos imagéticos, assim como as palavras, também conotam. Hoje, fala-se de representação como um sinônimo de *messa in scena*, e o termo é aplicado a todo e qualquer tipo de cinema, dos mais realistas aos mais experimentais, pois que equivale ao trabalho de transformação e de realização que a filmagem e a montagem operam, ou seja, ao trabalho de produção de significações, sejam elas mais ou menos elaboradas e complexas.

A atualização desta noção casa-se com a abertura dos estudos linguísticos e seu interesse pela *parole*, nos termos de Saussure, ou seja, pela linguagem em uso, como veremos. Desde o início, o cinema como linguagem teve muitos de seus aspectos linguísticos examinados: pôde ser tomado como sistema sintagmático, manifestação de estrutura profunda, sistema de códigos, significação construída. Poder estudar o cinema com metodologia linguística conferiu maior seriedade, ou cientificidade, ao que se dizia sobre esse assunto. Por outro lado, essa escolha foi contestada, nos anos 1970, pela alegação de que o método ultrapassava o dado em si, pois que se conferia mais importância à metodologia como postura filosófico-analítica do que ao objeto propriamente dito. Não obstante, a contribuição da academia⁵³ ao cinema foi marcante a partir de Christian Metz, e, no correr dos anos, não só abriu a possibilidade de outros olhares serem dedicados ao cinema, como promoveu a passagem do estudo do cinema como linguagem ao estudo do filme como texto.

⁵³ A revisão teórica expõe o caminho e fundamenta a escolha pela *análise fílmica*, fruto de análise semiótico-linguística, como metodologia de análise para Fellini. Secundariamente, considera-se importante ter um conhecimento geral da evolução dos estudos na Itália, tão avançada em estudos cinematográficos e, principalmente, semióticos. E, finalmente, esta revisão serve para esclarecer as perspectivas analíticas em voga durante a segunda metade do século XX, momento mais rico da produção felliniana.

2.2.2 O filme como texto

A partir da “virada metziana”, que marcou a incursão das teorias metodológicas nos estudos sobre cinema, foram diversas as formas de abordá-lo “linguisticamente”, com respaldo científico, como vimos e veremos. É também de fundamental importância a “virada textual” (AUMONT *et al*, 1998, AUMONT & MARIE, 1996; CASETTI, 2004), uma renovação no modo de tratar o fenômeno e uma redefinição do mesmo como objeto. Prefere-se, a partir de então, observar o *processo*, a forma de organização que está subjacente a uma sequência fílmica, ao invés de definir classes de signos ou de códigos, a procurar tipologias ou sistemas. É um abandono do estruturalismo como guia teórico, da busca de arcaebouços de significados que subjazem a manifestações cinematográficas.

Em outras palavras, o interesse pela investigação do cinema como conjunto de possibilidades diminui, e passa-se a vê-lo como campo de realizações: “O texto fílmico contrapõe-se ao sistema porque tem existência concreta, uma vez que é evolução manifesta”^{lxii} (AUMONT *et al*, op. cit., p. 140). No lugar do cinema, o interesse localiza-se no *filme*: ao invés de atuarem como fonte para a investigação do funcionamento da linguagem cinematográfica e de sua constituição de significados, são os filmes agora os protagonistas, no sentido de que interessa ao analista observar as produções de significações de um filme em particular, de observar o modo como o mesmo comunica sentidos através da escolha de modos de representação, e, mais perto do século XXI, de desconstruí-lo para poder interpretá-lo. O período da virada textual localiza-se entre os anos 1966-1977, e abre as portas para o que alguns chamam de “segunda semiótica” (CASETTI, op. cit.):

“...a semiótica abandona os conceitos de *código* e *signo* para se aproximar às realizações concretas da *langue*, com os atos de *parole*, os *textos*, que não são simplesmente radiografados em sua arquitetura, mas investigados em sua dinâmica, isto é, na maneira como tomam forma os processos de ‘escritura’ ou ‘comunicação’.”^{lxiii}

(VILLA, 2006, p. 28)

Filmes passam a ser vistos como textos seguindo o novo paradigma da Linguística, que deixa de lado a língua pelo interesse pelo *discurso* (BENVENISTE 1990; PÊCHEUX, 1995, MAINGUENEAU, 2006), e isso permite uma analogia que opõe ‘cinema como linguagem’ e ‘filme como realização linguística’. Assim, o interesse volta-se para a descrição da construção significativa de filmes, e também para a relação dos mesmos e sua interface com o espectador, sem abandonar o paralelo com os estudos da linguagem apesar de se abrir para novos horizontes, como a Sociologia, a Psicanálise, a Psicologia.

No que se refere mais estritamente ao âmbito da Linguística, procurou-se, nesta época, aplicar ao cinema os modelos da Gramática Gerativa, considerando que o que se vê na tela é derivado da progressiva reescritura de estruturas elementares que se revestem de imagens e sons – pensamento herdeiro das análises inauguradas por Noan Chomsky nos anos 1960. Considera-se que essas estruturas, tais como agente/ação/paciente, poderiam ter realização linguística ou cinematográfica. Havia também quem analisasse filmes a partir de seus atos de fala, inspirando-se na teoria de John L. Austin, e visse o acontecimento da passagem do texto ao seu destinatário graças à presença de performativos presentes no primeiro que guiavam as reações do segundo. Além disso, foram inaugurados os estudos sobre a enunciação fílmica, dos quais falaremos mais a fundo nesta seção, que incluíam a princípio o exame das marcas dêiticas cinematográficas equivalentes ao *eu*, *tu*, *aqui* e *agora* das línguas naturais (CASSETTI, 2004, p. 169, 273, 280).

Os estudos acima mencionados são resultantes de influências dos estudos linguísticos e da perspectiva textual ou fílmica do cinema, mas também atestam o vai-e-vem inevitável entre discurso e linguagem, filme e cinema. Não obstante, o interesse atual restringe-se à construção de significações fílmicas.

Assim, a herança de Metz e da pesquisa semiótica italiana que nos interessa é justamente a inauguração e manutenção da perspectiva textual⁵⁴ do filme, ou seja, a escolha de ver filmes como textos tomados como todo discursivo, linguagem em uso

⁵⁴ Metz refere-se à definição hjelmsleviana – o termo *texto* serve para nomear toda *elaboração* linguística, todo “processo”, seja ele desenvolvimento linguístico, não linguístico ou misto. (AUMONT et al, 1998, p. 140).

composta de enunciados, enunciação cinematográfica que prevê um interlocutor. Em *Linguagem e cinema* (1971), o autor define que, conforme reproduz Aumont:

“Falar de ‘texto fílmico’ significa, portanto, levar em consideração o filme como discurso significante, analisar os seu (ou os seus) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes observáveis neste(s).”^{lxiv}

(METZ apud AUMONT et al, 1998, p. 140)

Ou seja, é uma perspectiva não estruturalista, no sentido que não se vê o texto como realização linguística de um sistema de signos/significação cinematográfico, seja ele narrativo (METZ, 1989; GREIMAS, 1975), gerativo, ou comunicativo (ECO, 1968, 1976; BETTETINI, 1968; GARRONI, 1972). Ao contrário, opta-se por não se vincular a uma teoria de cinema – herdeira ou não da Semiologia ou da Linguística – e aproxima-se de uma teoria do filme⁵⁵, que procura contemplar em sua análise um todo de aspectos que, conforme declaram seus analistas, partem dos textos e não de como se pensa o cinema. Trata-se de um abandono da teoria ou filosofia pela filiação à prática, de um retorno ao objeto em detrimento da metodologia, ainda que esse ponto de vista não deixe de configurar um exame metodológico.

A noção de texto e o interesse pelos processos fílmicos resultam em um cruzamento de percursos disciplinares que vai além da Linguística. Consequente e contemporaneamente, entra em jogo uma noção de representação, já esboçada anteriormente, que contempla dimensões textuais, mentais e sociais: aqui, uma concepção de representação assim constituída interessa porque permite o gerenciamento não só da figuração de um mundo na tela, mas também dos métodos que serão utilizados para tanto, e os efeitos de implicação no espectador. É o resultado de uma (outra) mudança de paradigma que coloca em jogo uma abordagem mais livre e direta, que permite a manipulação pelo analista da metodologia da qual se servirá, bem como a escolha dos traços que serão observados e das perguntas que serão feitas (CASSETTI, 2004, p. 194).

⁵⁵ Os teóricos centrais serão Casetti (1990, 2004), Bertetto (2006), Aumont (1996, 1998) e Bellour (2005), que desde os anos 1980 e ainda hoje se interessam pelo filme e pelas análises que a ele podem ser aplicadas.

Esta redefinição da ideia de texto, isto é, a presença da possibilidade de analisar o texto pela ótica das relações que constrói ao invés de vê-lo como “objeto estático, parado, santificado” (VILLA, 2006, p. 29) promove uma ainda maior abertura da Semiótica. Toda a história do pensamento sobre o cinema acaba por direcionar o olhar dos analistas, é certo, e assim os estudos em cinema se contaminam, desta vez, pelo desconstrucionismo, pela crítica marxista, pela teoria feminista, pela Psicanálise, bem como se confunde com a narratologia, a teoria da enunciação, e análises que fundem Semiótica e Sociologia. No âmbito das ciências que interessam para as análises que serão apresentadas no capítulo 3, colhemos, da relação com a Psicologia e a Linguística Cognitivas, a dedicação e interesse de analistas pelo espectador e sua compreensão cognitiva dos filmes (BETTETINI, 1968; CASSETTI, 2000; LAKOFF, 1987)⁵⁶; e, da Sociologia, a manifestação de um modo socialmente compartilhado de ver e representar (SORLIN, 1979; BOLLATI, 1983; CAVALLO & FREZZA, 2004).

Da Linguística, interessa a perspectiva enunciativa. 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 deve-se distinguir "o próprio ato, as situações de sua realização, e os instrumentos usados para realizá-lo"^{lxv}. (COMMUNICATIONS, 1983, p. 1). Ao aplicar a teoria de Benveniste ao cinema, evento marcado pela publicação da revista francesa *Communications* em 1983, foram encontradas três dificuldades da abordagem semiótica: o reconhecimento de marcas de enunciação no cinema; a identificação da instância narradora; e a inclusão do espectador na diegese, bem como a definição de suas diversas modalidades, desde seu lugar "no" texto até o regime de identificação (Ibid.).

A partir disso, ficam claras tanto a dificuldade de se aplicar uma nova teoria do uso da linguagem ao cinema, um meio de comunicação que não permite interação negociadora dialógica entre enunciador, filme e espectador, bem como a heterogeneidade das possibilidades analíticas de tal teoria quando aplicada à linguagem do cinema, visto que compreende ideias distintas. No dicionário de Greimas e Courts (2007, p. 53), a enunciação é “uma produção e uma passagem, a passagem de uma

⁵⁶ Elsaesser & Buckland (2002) indicam o trabalho de Bordwell, D. (1985) *Narration in the fiction film*.

instancia virtual (como o código) a uma instância real”^{lxvi}. Para Casetti (1986, p. 157, nota 65), trata-se da “capacidade que o filme tem de fazer-se entender além das presenças concretas que estão ali para recebê-lo”^{lxvii}, e pode ser tanto instância de mediação, que garante a passagem de uma virtualidade a uma realização, como ato linguístico, quando relacionada à comunicação.

À enunciação equivale, portanto, 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. No âmbito do cinema, pode ser tomada de duas formas. Mais próximos ao conceito “duro” ou linguístico de enunciação, analistas procuram referências ao contexto nos filmes, tomando-o como texto no qual se manifestam os papéis do enunciador e do enunciatário. Outra vertente prescinde dos interlocutores, e considera enunciação a língua em ação, neste caso, os filmes como manifestação da linguagem cinematográfica ou *texto enunciativo*, isto é, desprovido de marcas da enunciação equivalentes às das línguas naturais (GREIMAS & COURTÉS, 2007).

Metz (1995) opta por definir quais são as possíveis marcas de enunciação em filmes e propõe uma tipologia das suas principais configurações enunciativas. Contudo, defende que a enunciação fílmica é sempre enunciação *sobre* o filme, é “metadiscursiva mais do que dêitica, ela não nos informa sobre um fora-do-texto, mas sobre um texto que leva em si sua origem e sua destinação”^{lxviii} (Ibid., p. 32). E ao mesmo tempo vê, agora, de forma separada os níveis da narração e da enunciação fílmica:

“...o cinema não tem uma lista fixa de signos enunciativos, mas pode fazer uso enunciativo de qualquer signo [...] que pode ser retirado da diegese e voltar a ela em seguida. É a *construção* que, por um instante, terá tomado uma valor enunciativo.”^{lxix}

(METZ, op. cit., p. 19, 20)

Já Casetti, em *Dentro lo sguardo*, (op. cit.) define a diferença entre enunciação e comunicação. A primeira “concentra-se na conversão de uma língua em um discurso; evidencia dinâmicas e arquiteturas; foca em um campo de relações” e a segunda “concentra-se em uma interação entre indivíduos; evidencia práticas e forças; coloca em

foco premissas e efeitos”^{lxx} (CASSETTI, 1986, p. 57). O teórico escolhe a segunda possibilidade de análise e dedica-se ao espectador, mas contribui a estudos que se interessam pelo outro viés do exame enunciativo, porque concebe enunciação e enunciado como parcialmente análogos aos conceitos de linguagem cinematográfica e texto fílmico, pois que “enunciado é o que é dito, e a enunciação equivale aos meios utilizados para dizê-lo”^{lxxi}. Assim, nesses estudos – assim como nesta tese – escolhem não considerar as “marcas formais que em enunciado exibem os rastros de sua enunciação” (BENVENISTE, 1958, p. 21), e optam por analisar a enunciação *impessoal* (METZ, 1995), ligada somente ao texto.

Em *La conversazione audiovisiva* (2002, p. 3), Bettetini, a partir da distinção de Benveniste entre história e discurso⁵⁷, sustenta que “o filme está sempre no campo da escrita, nunca da oralidade” e, assim, o enunciador e o enunciatário “não trocam seus sinais, o segundo não modifica com as suas relações nem as palavras nem as intenções do primeiro”^{lxxii}. Seu ponto de vista também permite que o interesse seja somente concentrado nas dinâmicas do texto (e dos papéis que define), e não no espectador como indivíduo receptáculo de uma informação.

A análise cognitiva da comunicação entre espectador e filme que aqui propomos investiga as dinâmicas do texto e sua compreensão pelos espectadores, os quais se amparam em modelos sociais de conhecimento compartilhado.

Um exemplo prático de aplicação é o trabalho com enunciação de Roger Odin em *Communications* (1993), cuja análise permite dar conta:

- a. dos significados produzidos: a construção de uma diegese, de um enunciado, ou de outras formas de produção do sentido;
- b. do tratamento fílmico propriamente dito (nível de funcionamento do signifiante), que trabalha em benefício do primeiro e do terceiro níveis;
- c. dos efeitos de posicionamento do espectador (nível dos afetos) e da relação existente entre esses 3 níveis.

⁵⁷ Segundo Benveniste, *discurso* é o produto de um ato de enunciação, e *história* equivale ao plano de seu conteúdo. Bettetini opta por considerar o filme mais história do que discurso.

A organização de Odin equivale, de certa forma, ao que será posteriormente exposto neste capítulo como método de análise – mantidos os três níveis de análise, o método é reelaborado em relação a Fellini e a interfaces com outras áreas teóricas, como a das ciências cognitivas. Por ora, apresentamos uma tentativa de explicar e contemplar todos os aspectos da teoria de Benveniste aplicada ao cinema:

Mas o que é a enunciação cinematográfica? Este termo indica a converção de uma língua em discurso, isto é, a passagem de um conjunto de meras virtualidades a um objeto concreto e situado: objeto concreto por que é realidade perceptível; objeto situado enquanto coisa que comparece no mundo. Em outras palavras, a enunciação é o apropriar-se e apoderar-se das possibilidades expressivas oferecidas pelo cinema para dar corpo e consistência ao filme. Nota-se que este objeto (que tem algo de inaugural, apesar de não representar uma ‘origem’ em sentido completo) fixa as coordenadas do discurso fílmico adequando-as diretamente a si mesmo: a enunciação na verdade constitui a base a partir da qual pessoas, lugares e tempos do filme se articulam; oferece o ponto zero (o ‘ego-hic-nunc’, ou seja, o seu quem, onde e quando) com relação ao qual são distribuídas as diferentes partes em jogo (as pessoas, com base ao *quem* da enunciação, podem ser estruturadas em eu/tu/ele; os lugares, com base no seu *onde*, em aqui/aí/lá; os tempos, com base em seu *quando*, em agora/antes ou depois/então). Quaisquer sejam as escolhas feitas, a existência e os parâmetros de referência de um discurso fílmico dependem altamente da enunciação.^{xxiii}

(CASETTI, 1986, p. 27, 28)

A teoria da enunciação aplicada ao cinema atualiza a relação entre os estudos cinematográficos e linguísticos e, principalmente, abre a possibilidade de estudos sobre o constituir-se dos filmes, e sua atenção ao espectador. Mas também promove a inserção da enunciação no enunciado, reforçando a crítica à naturalidade presente na representação cinematográfica. É neste sentido, sobretudo, que a teoria interessa neste trabalho, pois que apresentamos traços de uma formação discursiva em enunciados que estão, em muitos casos, “mascarados” pela enunciação felliniana – consideradas as particularidades da escritura do diretor. Colocamos em jogo uma análise que faz uso dos recursos da análise fílmica, mas que é substancialmente discursiva e temática, o que permite uma inversão do caminho percorrido: parte-se do significado (a formação discursiva da identidade italiana e seus elementos constituintes) ao texto (os filmes), e disso a uma ulterior proposta de descrição mais minuciosa da escritura felliniana.

Neste trabalho, os filmes de Fellini, ou as sequências selecionadas para a análise, serão considerados textos formados por enunciados através dos quais estão historicamente representados aspectos da sociedade italiana através da tomada do discurso sobre sua identidade. Muito mais do que uma análise sígnica da *messa in scena* ou uma ótica documental como ponto de vista para a observação histórica, dar ao cinema o papel de “representar historicamente” significa entender que “uma sociedade não se apresenta na tela em quanto tal, mas sim como as formas expressivas do tempo, as escolhas do diretor, as expectativas dos espectadores, e a própria noção de cinema requerem que se apresente.”^{lxxiv} (CASSETTI, 2004, p. 140). Assim, considera-se que o que é visto, ou melhor, que o que é visível através do cinema em uma época particular se aproxima, equivale, está permeado por, enfim, se relaciona com as formações discursivas da época e esquemas conceptuais compartilhados. Segundo nossas hipóteses, assim como textos em geral conservam enunciados que são fruto e fonte de crenças, formas de pensamento e ideologias, filmes também são textos que carregam a expressão e as impressões de uma época: seus hábitos perceptivos, seus focos de atenção, seus esquemas sociais, suas configurações canônicas – em suma, os interesses de uma sociedade, “o horizonte daquilo que considera útil discutir”^{lxxv} (Ibid., p. 141). Na Itália, ainda hoje considera-se útil e necessário discutir a identidade nacional, conforme vê-se frequentemente nos jornais. Talvez tenha sido um pouco abandonada a perspectiva sócio-antropológica da discussão, e mantida somente aquela política; as duas, porém, estão vinculadas: ainda que diretamente a problemática continue em voga por motivos políticos e econômicos, principalmente, tais problemas dizem um pouco da sociedade em que emergem. Por isso, sociólogos como Sorlin (1979, 2004) colocam em jogo na análise não somente um modo de fazer, mas também um modo de ver, de entender e conhecer o mundo, em suma, de uma mentalidade e de ideologias.

Subentendido a essa escolha de Sorlin está a crença de que as imagens não reproduzem a realidade, mas sim uma maneira de tratar o real. Sua postura coincide com a apresentada no capítulo 1, pois não é intuito deste trabalho descrever o que é a identidade italiana, mas entender como ela é tratada e entendida por aqueles que a tomam como assunto, para em seguida ver sua retomada em Fellini.

“Os meios de comunicação e os produtos culturais [...] nos informam menos por meio de seu conteúdo documentário do que pelos valores e critérios de juízo que evidenciam. Antecipando as mudanças sociais, estes instrumentos permitem encontrar o momento em que uma transformação foi adotada no comportamento de uma minoria, e ver quanto tempo depois foi finalmente aceita como óbvia e lógica pela maioria. Permitem-nos, finalmente, medir a distância entre as mudanças e a percepção que as pessoas têm dela.”^{lxxvi}

(SORLIN, 2004, p. 9)

Considerado isto, o corpus fílmico será analisado em relação aos processos de significação do filme como texto, o qual tem uma ligação com o espaço social em que está inserido através da mente do espectador. O termo *representar* distancia-se absolutamente das pretensões de captar o real ou o objetivo, e se aproxima à verdade, no sentido do que é habitual para um grupo social em um tempo – neste trabalho, observado como formação discursiva –, e também no sentido de uma enunciação que, rica e única, mascara enunciados, mitificando novas e antigas verdades.

Na seção seguinte, serão esclarecidas as formas de se observar o texto fílmico no que se refere ao seu conteúdo e método representativos, e aos processos cognitivos do espectador⁵⁸ – três passos que acompanham os propostos por Odin em *Communications* (1993), mas que aqui são redesenhados. São pontos de vista frutos de quase um século de desenvolvimento do pensamento teórico sobre o cinema, parte do qual expusemos neste capítulo, e que estão reunidos, atualmente, na perspectiva analítica em voga na Itália e na França. Não está contemplada pela análise textual a abordagem cognitiva da comunicação fílmica, a qual será incluída por nós, no terceiro momento da análise, conforme acenado, porque “ao adaptar a relação do espectador à situação diegética, ao traçar nesta micro circuitos privilegiados, ao organizar a geração e a estruturação do processo de identificação”^{lxxvii} – como fazem Bergman, Antonioni, Godard, e Fellini (AUMONT *et al*, 1998, p. 198) – nos interessa também observar como o espectador entende os enunciados fellinianos através de recursos cognitivo-comunicativos de ironia, caricatura e sonho.

Foucault olha para dentro dos textos de uma determinada disciplina em busca de formações discursivas, de manifestações enunciativas que desvendam organizações de

⁵⁸ As fontes teóricas são sobretudo italianas e francesas, que dialogam. Considera-se importante aplicar metodologia usada na Itália, berço da cinematografia felliniana, para poder apresentar no Brasil um trabalho sobre a cultura italiana fundamentado em discussões empreendidas na Itália.

pensamento. Arqueologias de pensamento de uma época ou sociedade, as quais demonstram, ao mesmo tempo, que o discurso é ordenado por sistemas de marginalização (FOUCAULT, 2008), e que esses discursos têm uma sistemática. Para dar maior grau de ciência à sua descoberta, o autor propôs um sistema de discurso reconhecido *no* discurso – ainda que não se defina estruturalista. Mas ao invés de dizer que Foucault procurava manifestações de pensamento e encontrou uma estrutura de como funcionam os discursos, preferimos defender que ele encontrou modelos cognitivos, *frames* de épocas, esquemas conceituais reconhecidos pela língua em uso.

De qualquer forma, para que pudéssemos olhar para dentro de Fellini e reconhecer nele, de forma mais científica, o discurso da identidade italiana, nosso olhar é direcionado a um elemento: as formas de realização fílmica de uma formação específica. Nosso “olhar pra dentro” procurou algo, sobre a sociedade italiana, em textos escritos; e desvenda outra – e ousa descobrir outras –, através dos filmes, sobre o diretor, por mais que seus enunciados, opiniões e verdades estejam disfarçados por opções estéticas que se aproximam ao fantástico. Preferimos acreditar que:

“...não se joga fora o falso, pois ele deve ser usado para compreender elementos da psicologia coletiva: os homens assemelham-se mais ao seu tempo do que aos seus pais, e a falsa notícia é o espelho em que a consciência coletiva se contempla.”^{lxxviii}

(BLOCH, apud ALPINI, 2008, p. 17)

Para que possamos proceder à introdução do método de análise fílmica, e à apresentação das particularidades dos níveis que serão aplicados para a análise de Fellini, é útil inicialmente esclarecer o uso e a polissemia de alguns termos científicos utilizados neste trabalho.

Nos escritos consultados, percebe-se que os termos *discurso*, *enunciado* e *texto* podem assumir diversos valores e até mesmo serem considerados sinônimos, variando conforme a perspectiva analítico-filosófica pela qual se opta (ver GREIMAS e COURTÉS, 2007). O termo *discurso* é usado genericamente para (1) referir-se ao estudo de linguagem em uso em contraposição ao seu estudo como estrutura; e, mais especificamente, em alguns momentos é usado (2) quando seu sentido se aproxima ou equivale ao de *texto*, considerado como um todo de significação – ou seja, usa-se o

termo para fazer referência tanto ao processo quanto ao produto. Com este sentido, ambos os termos – discurso e texto – podem designar “processos semióticos não linguísticos (um ritual, um filme, um *cartoon*)” porque o emprego deles “postula a existência de uma organização sintagmática subjacente a este gênero de manifestação”^{lxxix} (GREIMAS e COURTÉS, 2007, p. 86). Assim, um mesmo sentido pode também ser referido pelo termo *enunciado*, quando atua como “o estado que resulta do ato de fala, ou da enunciação, independentemente de suas dimensões sintagmáticas (frase ou discurso)”^{lxxx} (Ibid., p. 107). A polissemia dos termos e a confusão de significados ficam evidentes no trecho a seguir:

“...se a enunciação é, segundo Benveniste, a ‘transformação em discurso’ da língua, então o discurso é exatamente o que é constituído pela enunciação: substituindo nesta definição de Benveniste o conceito de competência semio-narrativa pelo de língua, afirma-se que a transformação em discurso – ou discursivização – consiste em encarregar-se das estruturas semio-narrativas e em transformá-las em estruturas discursivas; o discurso é o resultado desta manipulação das formas profundas, que causa um excesso de articulações significantes. Uma análise discursiva, distinta da análise narrativa que pressupõe, torna-se então possível.”^{lxxxi}

(Ibid., p. 86, 87)

Por isso, de modo a evitar confusões, oferecemos primeiramente uma exposição dos porquês da adoção de alguns paralelos entre termos e significados, os quais estão expostos e explicados com relação ao trabalho desenvolvido nesta tese; e, em seguida, uma lista resumida dos significados prototípicos dos termos. Assim, os termos respeitarão, em geral, a proposta organizada em lista, o que não impede o emprego de outras nuances do mesmo no decorrer da tese, quando necessário.

As expressões *formação discursiva* e *discurso* podem ser sinônimas na teoria de Foucault, entretanto, neste capítulo tomamos discurso também como linguagem em uso, texto enunciado. Usamos o termo formação discursiva no sentido foucaultiano, referente ao fenômeno reconhecido através do encontro de enunciados que se repetem, são retomados e atualizados ao logo do tempo, e que normalmente estão circunscritos em uma positividade, ou disciplina, subjacentes as quais existem organizações profundas de conteúdo, formuláveis como sistemas de valores ou como espistemes, que podem se manifestar em qualquer tipo de gênero discursivo. O conceito de *enunciado* de Foucault

equivale ao da Linguística (uma proposição, crença ou afirmação), bem como ao sentido que conferem a esse termo os estudos da linguagem cinematográfica, conforme se entende pela seguinte declaração:

“... um filme tem imagens que não são, grosso modo, assimiláveis a signos, como acontece com as palavras: cada enquadramento é já um enunciado, uma frase, pois quando aparece na tela (por ex., um cão) que dizer pelo menos ‘aqui está esta coisa’ (no caso, ‘aqui está um cão’). Enfim, um filme age mais em nível de expressão do que de comunicação, isto é, em um plano em que ‘o sentido é de alguma forma imanente a uma coisa, desenvolve-se diretamente a partir desta, confunde-se com a sua própria forma’.”^{lxxxii}

(METZ apud Casetti, 2008, p. 145)

Para a teoria semiótico-enunciativa, portanto, um enunciado pode ser um filme, uma imagem, uma sequência, um enquadramento, ou seja, qualquer resultado de enunciação (Casetti, 1986), e casa-se com a definição semiótica genérica, que diz que enunciado é o estado que resulta do ato de fala, ou da enunciação, independentemente de suas dimensões sintagmáticas, conforme precedente citação.

Em alguns momentos, o termo *discurso* será aplicado para designar as características de um conjunto textual, suas particularidades de conteúdo e estéticas; no caso, quando se falará do discurso de Fellini, o referente é sua *escritura* ou poética, no que se refere aos seus conteúdos temáticos e escolhas estéticas, as quais, em se tratando de um cineasta dedicado à arte, estão intrinsecamente ligadas às significações que constrói em seus filmes. Em suma, os significados prototípicos dos termos aplicados são:

discurso: formação discursiva / linguagem em uso / escritura / gênero discursivo;

formação discursiva: axiologias, epistemes, organizações profundas de conteúdo;

texto: um todo significativo enunciado;

enunciados: significações apreensíveis, capturáveis em proposição / texto;

enunciação: emprego de recursos de linguagem;

significantes linguísticos: recursos referentes aos códigos fílmicos e cinematográficos, ao uso dos signos e dos materiais de expressão;

significado: sentido contido no signo, denotação;

sentido: efeito de uma rede de significações, conotação;

significação: sentido produzido, produção de sentidos.

2.3 A leitura fílmica

Analisar um filme como texto compreende, desde os anos 1980, na Itália e na França, aspectos não somente da técnica linguística⁵⁹ cinematográfica propriamente dita, mas também níveis de exame que contemplam aspectos outros do cinema, como a representação, a narratividade ou a comunicação, conforme se entende pela seção precedente. Ainda que, quando estava se definindo o que era a análise fílmica, alguns trabalhos tenham limitado seu interesse à descrição técnica, ultimamente verifica-se um interesse pelo vai e vem entre o exame dos sentidos construídos e o uso dos instrumentos do meio. A depender do teórico (AUMONT *et al*, 1998; BERTETTO 2006, 2007; CASETTI & DI CHIO, 1990; MOSCARIELLO, 1981), os níveis de análise são organizados de maneira diversa, o que acaba por transparecer a preferência e o grau de importância que cada um vê neles. Além disso, percebe-se que uma análise fílmica pode partir do texto que se observa ou da metodologia que se quer aplicar, ainda que essa escolha não esteja manifestada. Se se parte do método, convém escolher um dos possíveis níveis para poder observar o objeto com o olhar direcionado; se o ponto de partida é a fonte, a análise segue as evidências que o texto destaca, e o analista lança mão da metodologia para explicá-las e categorizá-las, mesclando ou selecionando observações acerca das escolhas narrativas, de técnicas linguísticas e de representação, da comunicação com o espectador (divisões de CASETTI & DI CHIO, *op. cit.*), e esclarecendo os efeitos de cada uma delas. Em geral e independentemente da escolha da análise, a atenção se concentra, em primeiro lugar, nas estruturas formais do texto, e em seguida, com o objetivo de esclarecer o funcionamento significativo do filme,

⁵⁹ A “linguisticidade” do filme pode ser colhida de três formas diferentes, ou seja, são três as abordagens analíticas: 1. Distinguir os vários significantes de que o filme se serve, visuais e sonoros: imagens e traços de escrita, vozes, rumores e música (5 materiais expressivos, 5 áreas expressivas); 2. Os signos icônicos, simbólicos, indexicais; 3. Os códigos cinematográficos e fílmicos (empréstimos que se tornam realidade cinematográfica)” (CASETTI e DI CHIO, 1990).

encaminha-se para uma leitura interpretativa, em busca de sentidos produzidos. Atualmente, até mesmo as análises desconstrutivas, muito abertas em relação às significações de um filme⁶⁰, continuam dialogando com as pesquisas semióticas:

“Nas análises derridianas, o texto vai de um sentido ao outro, parece caracterizado por uma fluidez que impede qualquer significado definitivo, único, os signos são traços sem origem, que vão além do esquema saussureano de significante e significado, e criam raízes na escrita e não na *phoné*, remetendo a mecanismos mais sofisticados de sentido.”^{lxxxiii}

(BERTETTO, 2006, p. 190)

Todas as metodologias, ainda que refutem o estruturalismo, têm sua fonte em Metz. Assim, até mesmo uma perspectiva desconstrucionista contempla, antes da interpretação, o processo linguístico particular de um filme, assumindo que, para chegar nela, passa-se pelo significante e pelo significado: é com a passagem pela análise da linguística e da semântica fílmicas que o cinema ultrapassa a noção de linguagem e sublinha suas riquezas, pluralidades e conflitos específicos. Neste trabalho, a interpretação fica pressuposta, uma vez que partimos de significações definidas *a priori* que serão procuradas em discurso fílmico. Ou seja, partimos do nível da interpretação e, dele, nos dirigimos ao nível do significado e do significante, através de análise da representação e da cognição, esta última referente à comunicação de modelos sociais compartilhados.

Em suma, o objetivo da análise fílmica ou textual⁶¹ é prestar atenção nos métodos e processos enunciativos e comunicativos colocados em ação no e pelo texto fílmico com o fim de produzir significações (DEGRADA, 2006, p. 5,6). No que se refere a processos enunciativos, imagens, traços escritos, vozes, barulhos e música são o material de expressão, visual e sonoro, com o qual os filmes contam, e que, em relação ao significado que contêm ou produzem, têm seu uso organizado em códigos. Sem que se proceda ao aprofundamento da descrição dos tipos de códigos, signos e uso dos

⁶⁰ Derrida elabora, em contraposição ao estruturalismo, a ideia de obra não como mera combinação de relações que ganham forma, mas, ao contrário, como abertura de possibilidades dinâmicas, mecanismos geradores de força, energia incansável, que se opõe ao modelo da forma imóvel. (BERTETTO, 2006, p. 189).

⁶¹ Para alguns analistas, a *análise textual* seria a descrição ou transcrição das escolhas de montagem, e a *análise fílmica* incluiria inevitavelmente a interpretação, e independe da metodologia escolhida. Para outros, e para nós, os termos são sinônimos, e incluem tanto o trabalho descritivo como o trabalho de interpretação de significações.

materiais de expressão (ver ECO 1991; BETTETINI, 1968), é suficiente mencionar que a análise dos significantes cinematográficos pressupõe uma escolha metodológica. A análise dos códigos, por exemplo, pode estar no nível do estudo dos signos, bem como se concentrar no estudo do movimento das imagens. Para nós, serão ferramentas para a análise da representação felliniana, a qual compreende essencialmente o estudo do conteúdo dos segmentos de filmes e a configuração destes em enunciados, como veremos a seguir. Já no que se refere a processos comunicativos, para nós, conteúdos informados por segmentos fílmicos relacionam-se com os espectadores através de modelos socialmente compartilhados, negociados pelas estratégias de abordagem temática do filme em relação com as expectativas culturais da plateia. Procederemos a um detalhamento sobre os processos comunicativos em seguida, após o aprofundamento sobre a forma de investigação de processos enunciativos, ou da representação fílmica⁶².

REPRESENTAÇÃO FÍLMICA

Das discussões, metodologias e manuais de análise fílmica consultados, opta-se aqui por concentrar os níveis de exame enunciativo selecionados em duas grandes áreas, acolhidas pelo olhar linguístico e reunidas no que chamaremos de *análise da representação: o conteúdo* e sua transformação em texto, que chamamos *modalidade*. E, no que se refere mais estritamente ao uso dos recursos cinematográficos e fílmicos, nos limitamos a observar aqueles que estão em relação com manifestações da formação discursiva buscada em Fellini. Isso quer dizer que a eventual menção a códigos usados, bem como à análise iconográfica e aos materiais expressivos, estará sujeita à análise da representação. Isto é, comenta-se a respeito das ferramentas enunciativas somente quando estão em relação com a *messa in scena*, a qual, por sua vez, será comentada somente quando em relação aos significados – leia-se enunciados – procurados.

Os passos da análise fílmica variam um pouco a depender do teórico, e de sua filosofia de base. Segundo Bertetto (2006), que aplica o olhar desconstrucionista em suas análises de Alfred Hitchcock e David Lynch, analisar um filme é proceder à

⁶² Uma investigação de todos os níveis da análise fílmica é impraticável, dado o sincretismo da mídia, como atestam seus teóricos (CASETTI & DI CHIO, 1990; AUMONT & MARIE, 1996; BERTETTO, 2007).

segmentação e à decomposição do texto, para em seguida colher os componentes múltiplos nele presentes e ver seu funcionamento, ou seja, observar o problema de como é produzida a significação. Para tanto, há três aspectos que devem ser apreendidos através do trabalho analítico: de quê se trata o filme; quais sentidos produz; e de que maneira se constitui em forma fílmica, diferenciando-se de outras formas artísticas e caracterizada por um trabalho específico de *messa in scena* por parte do diretor (BERTETTO, 2006, p. VII).

Já Aumont (1996, 1998), interessado não somente em analisar filmes, mas também em estabelecer as bases para uma metodologia de análise fílmica, diz que a inteligibilidade do cinema passa por três instâncias, que de certa forma se diferenciam e são mais detalhadas do que aquelas acima citadas. A primeira refere-se à analogia perceptiva, que trata dos traços pertinentes dos códigos de reconhecimento: se não existissem cavalos, mulas e asnos, as listras das zebras não seriam importantes para a distinção do animal (ECO, 1991). A segunda instância é a dos códigos de nomeação icônica (que nomeiam objetos e sons), os quais tratam da classificação social dos traços visuais em relação a traços semânticos pertinentes, e da operação que os coloca em relação. E a terceira não se refere a códigos culturais, mas a figuras significantes propriamente cinematográficas, que estruturam os dois primeiros grupos, configurando uma analogia que vai além da possibilidade fotográfica e fonográfica.

“O sentido denotado produzido pela analogia figurativa é, assim, o material de base da linguagem cinematográfica, sobre o qual o sentido justapõe os próprios concatenamentos, a própria organização.”^{lxxxiv}

(AUMONT *et al*, 1998, p. 143)

Também com o intuito de sistematizar a análise de filmes, desta vez a partir da perspectiva dos estudos em narrativa literária, Costa (1993) afirma que “ler” um filme pressupõe individualizar alguns níveis de apreensão, que vão desde o reconhecimento da trama até as significações simbólicas, as quais transcendem o significado literal da narrativa fílmica⁶³. Assim, após a compreensão da *storia* (1º nível), deve-se reconhecer os elementos constitutivos da linguagem fílmica, ou seja, seus materiais de expressão

⁶³ O autor discute as especificidades das artes narrativas fílmica e literária em *Immagine di un'immagine – cinema e letteratura*.

visuais e auditivos e, pela combinação desses, seu material de interpretação. Ou seja, neste 2º nível cabe ao analista proceder à descrição dos aspectos técnico-formais usados, como a opção por enquadramentos, planos-sequência, dissolução cruzada, subjetiva, entre outros efeitos de câmera e edição. Esse é o nível em que se observam os procedimentos através dos quais se realiza a estratégia enunciativa do filme, na qual nos aprofundaremos a seguir.

O 3º nível é responsável pela definição das relações entre os procedimentos decodificados no 2º nível e a constituição de um universo narrativo coerente e reconhecível. A Semiótica conta com grandes contribuições teóricas⁶⁴ no que se refere à análise da narrativa, as quais tratam do sistema de fábulas, de seus elementos basilares, de estruturas lógicas de ação e sentimentos que estruturam histórias. Por ser esta uma perspectiva discursiva, aqui serão apenas pincelados aspectos tradicionalmente contemplados pelas teorias que trabalham a narratividade de filmes, desde que se relacionem com a construção da representação, como os personagens.

Grande parte das produções cinematográficas são histórias organizadas em *racconto*⁶⁵ através de mecanismos próprios, e isso é o que as diferencia de produções literárias e as define como expressão artística particular (MOSCARIELLO, 1981). Enquanto a arte literária se dá pelo trabalho com as palavras, as quais recortam o mundo e, juntas, encaminham o leitor a sentidos, a arte cinematográfica é desenvolvida pelos recortes que a câmera faz do mundo visível, os quais, costurados, também constroem sentidos. A imagem apresentada torna-se imagem narrada, discurso imagético.

Em *Le récit filmique* (1993), André Gardies chama atenção para algumas especificidades da narrativa cinematográfica. Os personagens de um filme são, por exemplo, seres icônicos, ou seja, signos formados de imagem e som, como vestuário, aparência, voz, postura. Seus traços essenciais são retratados imediatamente, e tomam mais sentido ao passo que são relacionados a outros personagens, caracterizando-se por

⁶⁴ Analisar narrativas como estruturas formais foi o escopo semiótico e o mérito dos formalistas russos, uma vez que seu interesse era desenvolver uma abordagem científica da literatura e da arte. Arte e poesia eram então estudadas como sistemas autônomos, e a cultura como um conjunto unificado de sistemas, ou como um grande texto. Foram responsáveis por estender a noção de linguagem a uma diversidade de sistemas, como o mito, a religião, a literatura, o teatro, as artes, a arquitetura, a música, comportamentos, o cinema, enfim, àquilo que consideravam códigos e sistemas semióticos da cultura (Bakhtin, Jakobson, Propp, Genette, Greimas).

⁶⁵ Moscarillo (1981) usa o termo *fabula* para “trama ficcional”, sinônimos também de *storia*, e o termo *racconto* para o “conto” ou “trabalho de narratividade”.

um pacote de traços distintivos que se localizam em eixos de beleza, riqueza, sexo, idade, classe social, poder, força, entre outros (GARDIES, 1993, p. 58). Assim, a riqueza ou juventude de um personagem torna-se mais simbólica quando em contraste com a pobreza ou idade de outro. Gardies contribui teoricamente ao tentar estabelecer como se dá o trabalho com os principais elementos constitutivos de uma narrativa – personagens, tempo e espaço, além da linguagem –, concentrando-se na formulação do mundo diegético no cinema, cuja pluralidade de materiais e códigos autoriza estratégias narrativas e discursivas de extrema variedade. A concepção de um universo imaginário ocorre pelo trabalho com os mesmos elementos da literatura, mas a especificidade que o cinema lhes confere, por ser composto por linguagens em sincretismo, promove uma diversidade comunicativa que exige do espectador um trabalho cognitivo diferente do da leitura.

Costa (1993) propõe ainda um 4º nível de análise, em que se torna possível separar do *racconto* os significados e seus mecanismos de produção de sentido. São significados que se ligam ao estilo figurativo e narrativo adotados, mas que são individuáveis porque são efeitos de sentido produzidos a partir das configurações técnico-enunciativas usadas para contar a *storia*. No nosso caso, são individuáveis também porque já foram identificados, pois que definimos *antes* os assuntos que vislumbramos abordados, vale dizer, a formação discursiva da identidade italiana, e porque é escopo principal buscá-los na filmografia felliniana.

De acordo com a categorização acima exposta, nos concentraremos no último nível em relação com o segundo, os quais contemplam a análise da representação que convém ao corpus. A perspectiva é discursiva e, portanto, fica excluída a análise narrativa, apesar de aspectos da mesma estarem contemplados pela ótica da representação.

Conteúdos

O nível dos conteúdos abrangerá os elementos que dão consistência e expressão ao mundo representado na tela, como objetos, pessoas, paisagens, gestos, palavras, situações, psicologias, referências, os quais são categorizados e podem funcionar como

informantes, indícios, temas e motivos (CASSETTI & DI CHIO, 1990). Vistos como escolhas de representação e não como aspectos da narratividade, tais subsídios terão amparo nas categorias ou códigos culturais, e dialogarão entre si mais do que com a estrutura da história. Assim, os *informantes* são elementos que fornecem dados literais, como a idade, a constituição física e o caráter de um personagem, dados geográficos, de comportamentos sociais, ou seja, equivalem a uma oferta de informações basilares para a compreensão do mundo figurado. Os *indícios*, por sua vez, guiam a algo que fica implícito, como os pressupostos de uma ação ou o perfil de um caráter, e são mais dificilmente identificados. Estudar os informantes e os indícios equivale a dedicar-se ao momento de análise icônica, a qual revela um conjunto informativo que a priori está amplamente ancorado na época em que um filme se passa e nos modelos sociais de então, referenciados e conhecidos pelo espectador ou informados a ele pelo próprio texto.

Os *temas* definem as unidades de conteúdo em torno das quais o texto se organiza, ou que o filme coloca em evidência explícita. Mais do que os temas, interessam os *motivos*, unidades de conteúdo que estão emblematicamente presentes, que são repetidas, mas que não necessariamente se ligam de forma direta ao evento principal; aliás, os motivos podem dar substância, esclarecer ou reforçar a trama, agindo dialeticamente com o tema central ou não.

As categorias acima esboçadas para o estudo do conteúdo configuram apenas uma sugestão metodológica para esta fase do trabalho, e são adotadas justamente porque neste âmbito da representação estarão presentes as manifestações discursivas procuradas. Dos informantes aos motivos, estas unidades de conteúdos têm valor de arquétipos⁶⁶, pois fazem referência a grandes esquemas simbólicos que toda sociedade constrói para se reconhecer – o que fundamenta a construção do filme em relação à compreensão cognitiva do espectador. Com respeito à análise do conteúdo representado como um todo, um aprofundamento será alcançado no decorrer da análise propriamente dita, no capítulo 3. Procederemos então à descrição de mundos construídos em relação a significados produzidos, ao exame da representação discursiva felliniana no que se

⁶⁶ Segundo Casetti e di Chio, poderiam funcionar também como leitmotiv, se a perspectiva fosse o estudo do autor, ou como figuras, se a ótica fosse a da história do cinema (1990, p. 121, 122).

refere não somente aos conteúdos, mas também ao modo como os constrói sem necessário vínculo com o desenrolar da *storia*.

Modalidades

No que se refere à maneira de organizar a representação, de colocar imagens povoadas em quadro e em série, ou seja, de definir o tratamento dos conteúdos no que se refere à imagem e aos sons, a análise torna-se mais complexa, pois se entra no domínio do exame pictórico e fotográfico, da montagem, e, enfim, do uso dos recursos sonoros. Embora não seja escopo principal um estudo aprofundado da estética de Fellini, algumas referências a propósito estarão presentes, quando forem parte ativa da enunciação que contém traços da formação discursiva em exame.

Com respeito à imagem fixa, o olhar do analista deve estudar as opções de tratamento do *campo*, que equivale ao espaço circundado pelas margens da tela (o *quadro*), o qual reúne as escolhas de conteúdo dispostas em modalidade enunciativa. Isso quer dizer que entram em jogo opções de trabalho com a câmera, que, como se sabe, pode gravar uma pessoa de corpo inteiro, seu tronco, em meio a um ambiente e, portanto, desfocalizada, ou até mesmo somente um detalhe de seu rosto. Essas e outras escolhas, geralmente retomadas na cinematografia de um diretor, isto é, reconhecidas como marcas autorais quando se observa sua produção como um todo, acabam por compor sua estética particular; mas, antes mesmo de serem definidas desta forma, têm, em uma esfera menor – fílmica ao invés de cinematográfica – função discursiva. Ou seja, aspectos linguísticos podem e são aplicados em função do enunciado fílmico (e não somente com fins narrativos ou estético-autorais), uma vez que a enunciação abarca também este escopo: efeitos discursivos, bem como artísticos, são distinguíveis em uma camada de significações que, com respeito às etapas sêmica e narrativa, vêm “depois”.

“... consideremos que [...] a *significação* (construída e descontínua) explicita aquilo que anteriormente só podia ter sido vivido como um *sentido* (percebido e global).”^{lxv}

(METZ, 1989, p. 39)

Observaremos as modalidades em prática em segmentos fílmicos selecionados, quando estas fizerem parte de enunciado que diz respeito à identidade italiana – uma questão de retórica⁶⁷, não de gramática (CASSETTI & DI CHIO, 1990, p. 80). O discurso de Fellini é reconhecidamente rico no que se refere ao uso de símbolos, mas pouco estudado no âmbito da enunciação, ou seja, do todo de recursos linguísticos que sublinham suas significações fílmicas. Por isso, ao desvelar traços da identidade italiana em seus textos, evidenciaremos o papel das escolhas enunciativas do diretor, que aqui, dada a necessidade de se delimitar o campo de observação, serão equivalentes ao trabalho de representação espacial, de movimento, e de tempo.

Quando se examina o cinema, o estudo do *espaço* pode estar em vários níveis, uma vez que a própria linguagem cinematográfica é de natureza espacial. Localizando-nos no plano da representação, o espaço será observado não com respeito à sua função narrativa⁶⁸, mas no que se refere à sua especificidade de campo delimitado por um quadro, figurado fotograficamente, sobretudo no que se refere ao enquadramento, ao uso da iluminação, e ao uso das cores e do preto e branco, quando este último já não é regra. Reiteramos que tais aspectos serão observados como “enunciação sobre enunciado”, ou seja, quando a escolha de enquadre de um personagem sublinhar sua relação com a formação discursiva da identidade italiana, por exemplo.

O *movimento*, uma vez que é a grande característica do cinema, pois que é o seu código diferencial, ganha muita dedicação de alguns teóricos, que veem no trabalho com a câmera e na arte da montagem as principais armas de um cineasta que faz uso da linguagem cinematográfica como ferramenta de sentido – aplicando-a com função discursiva, estética ou narrativa. Os movimentos de câmera descobrem porções de realidade, recortam ou delineiam a imagem em correspondência com um escopo fílmico. Enquanto uma panorâmica é, em geral, dedicada a fins narrativos, pois descreve

⁶⁷ Pode-se fazer um paralelo com as noções de denotação e conotação: o significado da conotação será um estilo, um gênero, um símbolo, uma atmosfera poética; e seu significante o conjunto de material semiológico denotado.

⁶⁸ Na tentativa de tratar o espaço como elemento narrativo, cabe mencionar duas das funções que exerce em um filme. A primeira, semelhante à função representativa do espaço, atua no plano da construção diegética, pois que espaços são montados, representados, focalizados e, conseqüentemente, contextualizam a estória que será contada. Além disso, espaços podem ter uma função narrativa propriamente dita, atuando como operadores de mudança de valor para o sujeito, como quando uma casa, escritório, igreja, ou qualquer outro ambiente pode representar um caminho que será ou não seguido por uma personagem, a depender de sua opção por interagir ou não com ele (GARDIES 1993).

ambientes e contextualiza a *storia*, um *travelling* ou *carrellata* pode ter efeito enunciativo, quando acompanha o movimento de personagens que lutam, por exemplo, adotando movimentação circular ao redor dos mesmos: diferentemente de gravar a cena com a câmera fixa, a opção de aproximar o movimento da câmera ao caráter da ação que se desenrola é escolha enunciativa.

Os recursos de montagem regulam a continuidade e a descontinuidade de uma trama, dentro e entre as imagens. Quando se observa a composição dentro de uma imagem, entram em jogo também o uso dos sons, e a relação dos conteúdos sonoros e imagéticos dentro do quadro, completando a composição de campo, da qual falamos anteriormente. No que se refere à ordenação de imagens, interessam sobretudo os efeitos de analogia ou contraste entre segmentos fílmicos, que formam sintagmas originais. Isto é, do “real” colhe-se uma aproximação ou um distanciamento do arquétipo, estabelecendo, no primeiro caso, uma analogia ou metáfora, e, no segundo, um contraste de ideias. Esta possibilidade enunciativa também é útil ao examinar a identidade italiana porque permite a atualização discursiva com respeito às verdades organizadas em formação discursiva: parte-se de conhecimentos de modelo social compartilhado, e disso chega-se a um enunciado reformulado e sublinhado pela escolha expressiva, obrigando o filme a tornar-se discurso.

A justaposição e a concatenação de elementos visuais e sonoros em um filme ligam-se com a especificidade do trabalho com o *tempo* no cinema, a qual está na ordem da duração. Se a duração de uma cena excede o tempo que seria preciso para sua leitura, a qual independe da dedicação do espectador, cria-se um efeito de sentido, e o mesmo ocorre se a duração é menor do que a esperada. Isso é fundamental para o “depois” que pode ser identificado a partir da definição de um *racconto* fílmico, pois ultrapassa as significações sugeridas pelo estabelecimento de um cenário, pela distribuição dos personagens, pelo enquadramento que se dá à cena. Além disso, o tempo dedicado a elementos e temas emblematicamente fellinianos, como a crise psicológica de personagens, ou a objetos e conceitos caracteristicamente italianos, como a tradição e a história – dado que se repetem na filmografia do diretor – também são contabilizados como escolha enunciativa. O trabalho com o tempo é uma das especificidades da linguagem cinematográfica que mais permite a criação discursiva e artística do cineasta.

COMUNICAÇÃO FÍLMICA

“Lidar com a representação quer dizer analisar como o filme constitui e trata um mundo”^{lxxxvi} (CASSETTI & DI CHIO, 1990, p. 156). Na época dos primeiros escritos teóricos sobre o cinema, o conceito de representação estava muito ligado aos filmes realistas, e a noção de discurso se ligava àqueles que deixavam transparecer em seus textos fílmicos o uso dos recursos cinematográficos. O termo representação indica, aqui e desde os anos 1960, a construção de um mundo que se baseia na realidade, mas que se distancia dessa porque pressupõe, por escolher a perspectiva discursiva do termo – e uma vez que se trata de Fellini – distorções em todos os sentidos: na concepção e gênese dos conteúdos, na maneira de organizá-los e conectá-los, ou seja, de proceder à enunciação fílmica, como vimos, e também na forma de ativar redes de conhecimento responsáveis pela transmissão das mensagens ao espectador.

Observamos como, em um universo fictício, os traços da formação discursiva da identidade italiana são organizados. Para poder identificar traços da formação em questão em Fellini, é necessário pressupor que seus textos são amparados, de alguma forma, pelas verdades concebidas na época em que foram produzidos, ou em épocas acessíveis ao público. Isto é, admitimos que ele negocia com redes de conhecimento compartilhado e nelas se ancora para fazer uso de recursos como ironia, humor, metáfora e ambiguidade. Este passo da análise, que estuda a comunicação fílmica, complementa o estudo da representação porque examina o relacionamento entre a competência cognitiva do espectador frente aos modelos idealizados ativados pelo discurso felliniano.

Examinar a construção de significações pressupõe a crença em uma metodologia científica que tenha estabelecido preceitos a serem aplicados a um corpus. No nosso caso, este é composto por textos escritos e fílmicos nos quais está presente a formação discursiva sobre a identidade italiana. Esta heterogeneidade do material a ser analisado poderia levar a um confronto de metodologias, as quais podem também se unir porque se interessam pelo que está além do imediatamente visível ou legível. A análise textual quer entender como sentidos são construídos em filmes, e a arqueologia do saber deseja entender como se organizam discursos disciplinares, que organizam sentidos em

verdades. Aqui, ao procurar um discurso manifesto em um conjunto de filmes, estes olhares teóricos se aproximam, pois que sua união equivale ao que se considera legítimo quando se fala de “estudar a construção de significações”.

Para nós, sentidos são construídos através de modelos sociais de referência, como os esquemas conceituais, ou modelos cognitivos, já algumas vezes citados neste trabalho, e pela simbologia culturalmente adquirida de signos, sejam eles arbitrários ou icônico-indiciais. A partir do que é padrão, compartilhado socialmente como arquétipo, vão se formando as significações, literais e metafóricas, no decorrer da enunciação, no modo como enunciados são elaborados. Enunciados também estão organizados de forma semelhante, em esquemas ou modelos conceituais compartilhados, conforme mostra a teoria de Foucault, a qual estuda sistemas e atualizações discursivas em campos cientificamente delimitados, como as disciplinas científicas – e, ao fazê-lo, demonstra o poder do discurso, da língua em ação (FOUCAULT, 2008).

Ambas as teorias⁶⁹ abrem espaço para a análise dos sentidos comunicados ao espectador, e para o exame do papel do mesmo como agente, porque tem que negociar sentidos, e como paciente, pois que é interlocutor de uma mídia que impede negociação, mas restringindo-o a um *papel*, e não um *sujeito*. Opta-se pela análise que diz respeito ao relacionamento entre autor e espectador como leitor de sentidos do filme, ou melhor, ao relacionamento entre o último e a obra a que assiste.

Nesta esfera, a discussão gira em torno da diferenciação teórica entre comunicação e enunciação cinematográfica (CASETTI, 1986), ou seja, do exame das referências explícitas de diálogo com a plateia, como, por exemplo, o olhar do personagem em direção à câmera (*sguardo in macchina*), ou no trabalho do texto relacionado à psicologia do espectador, que pode direcionar a opinião deste em relação à história. Assim, a plateia pode vacilar entre a preferência que tem por um ou outro personagem, sem se dar conta de que, muito mais do que opinião própria, está em ação o jogo de identificação que o cineasta tem como objetivo. É uma intervenção no curso natural dos eventos narrados, mais direcionados ao efeito sobre o interlocutor do que sobre o enunciado (AUMONT *et al*, 1998, p. 198).

⁶⁹ Consideradas duas grandes áreas: a de Foucault como ciência do discurso – ainda que se trate de um filósofo – e a da Semiótica como ciência da significação.

Mas o filme como texto pode prescindir da psicologia e ser observado também com respeito à cognição do espectador, relacionando-a à narratividade e, neste caso, principalmente com a formação de sentidos inteligíveis – e negociáveis – para o interlocutor.

"Teóricos da cognição e da psicanálise focam na natureza da interface entre filme e espectador: tanto a maneira como o filme ativa desejos e fantasias inconscientes, como o conhecimento e a competência que espectadores empregam para compreender filmes."^{lxvii}

(ELSAESSER & BUCKLAND, 2002, p. 5)

Espectadores, ao irem ao cinema ou verem um filme, automaticamente empregam o esquema de narrativa para tentar conectar eventos, e conforme o filme se desenrola, eles reorganizam tais eventos (ELSAESSER & BUCKLAND, *ibid.*), pois que a narratividade é o processo central que influencia a maneira como espectadores entendem um filme. Assim, o público constrói o sentido dos filmes ativamente, através de princípios e convenções que os guiam, mas que, a nosso ver, não se restringem ao domínio da narratividade.

Interessa a segunda possibilidade de análise cognitiva mencionada precedentemente por Elsaesser & Buckland, porque, segundo as premissas deste trabalho, espectadores processam filmes usando esquemas conceptuais, os quais correspondem a “normas e princípios na mente que organizam os dados incompletos em representações mentais coerentes”^{lxviii} (BORDWELL *apud* ELSAESSER & BUCKLAND, *op. cit.*, p. 169); ou seja, esquemas são ativados por “pistas” presentes nos dados, e tal processo equivale a uma geração de inferências. Fellini nem sempre produz narrativas lineares, e abusa de projeções metafóricas ao adotar uma estética “onírica”, como a definem seus críticos. Assim, além do esquema de narrativa, o espectador felliniano ativa outros domínios conceptuais, estáveis e dinâmicos ao mesmo tempo, pois tem necessidade de utilizar sua competência cognitiva para fazer analogias, mesclar informações e criar vínculos metafóricos e metonímicos com o intuito de realmente ler os textos do diretor.

Neste sentido, a noção *modelos cognitivos idealizados* (LAKOFF, 1987) oferece uma explicação para as negociações cognitivo-comunicativas entre espectador e filme.

A arquitetura destes esquemas conceptuais nomeados apelidados de MCIs propõe que o raciocínio humano é amparado e caracterizado por estruturas de conhecimento organizadas (os MCIs), que são formadas culturalmente e através da experiência do homem no mundo. O autor parte de ganhos da Antropologia e da Psicologia cognitivas sobre categorização para demonstrar, através da descrição de estudos cognitivos (ver LAKOFF 1987, cap. 2), que categorias mentais têm limites maleáveis, exemplos prototípicos, membros menos característicos de uma dada categoria. Quando pensamos no âmbito da igreja, por exemplo, ativamos um significado do que é um “religioso” e, conforme se vê no quadro abaixo, há expectativas particulares quando se pensa em um representante padrão. Mas ainda que alguns aspectos do modelo não sejam reconhecidos em alguém que se (auto)denomina religioso, o mesmo não será excluído da categoria se, por exemplo, continuar participando ativamente dos rituais da igreja, mesmo que fora dela tenha um comportamento diferente.

RELIGIOSO
Respeita normas de comportamento
Segue rituais padronizados
Usa vestimenta ligada a regras comportamentais
Exprime pensamento ligado à ideologia religiosa

Assim, da teoria aristotélica que propunha que elementos, para serem considerados membros da mesma categoria, deveriam essencialmente compartilhar características específicas, o linguista nos guia pela teoria cognitiva e chega à conclusão, seguindo Rosch (1976) – que desenvolveu a teoria dos protótipos no campo da psicologia –, que categorias:

- podem ter graus (homens “altos”) e, portanto, níveis de participação, fronteiras maleáveis e membros centrais; ou podem ter fronteiras marcadas (peixes) e dentro delas efeitos prototípicos graduados: alguns exemplares são melhores que outros, como quando se fala de um robalo e de uma baleia.
- apresentam *efeitos prototípicos*, ou seja, extensões de significados a partir do protótipo como ponto de referência. Assim, um religioso pode cumprir os rituais da igreja mas não apresentar comportamento católico, e vice-versa.

- não têm hierarquia taxonômica: as categorias que estão no meio de uma hierarquia são as mais básicas (*nível-básico*), como *árvores*, que se localizam em oposição e entre *plantas* e *carvalho*. A maior parte do conhecimento é organizada neste nível, e essa estrutura de nível-básico depende da percepção humana, da capacidade de imaginação, entre outras capacidades motoras.

- não estão “no mundo”, mas são corporificadas: as categorias de cor, por exemplo, são determinadas pela biologia humana, pela mente humana e também pelo mundo externo e por considerações culturais (ver KAY & MCDANIEL, 1978, apud LAKOFF, 1987);

Lakoff apresenta exemplos que comprovam que também a linguagem faz parte de nosso aparato cognitivo geral, pois que também é organizada em termos de categorias. Da mesma forma, podemos afirmar que categorias são detectadas na linguagem simbólica visual, já que um signo imagético também envia a um sentido prototípico. Mas, quando colocado em relação a outros, na fase de composição de conteúdos da enunciação fílmica, bem como quando construído pelos recursos de modalidade, pode ser reformulado. Isto é, em um enunciado fílmico, signos funcionam como palavras e seu sentido prototípico, e planos equivalem a proposições, as quais são acessadas porque o espectador ativa em sua mente modelos de conhecimento acionados pelo texto.

Desta forma, adotado o conceito de categorização cognitiva e, ao mesmo tempo, negando o objetivismo lógico de que o significado está ligado às verdades existentes no mundo, MCIs são propostos como estruturas por meio das quais organizamos nosso conhecimento e que permitem que criemos categorias e que façamos relações/conexões entre elas – em outras palavras, os MCIs seriam o mecanismo que permitiria o raciocínio humano, princípio fundamental da comunicação. Os modelos cognitivos são *idealizados* porque não correspondem ao mundo “real”, mas a maneiras como o mundo é entendido e organizado por seus habitantes culturalmente diversificados⁷⁰. São

⁷⁰ A postulação do autor de que categorias linguísticas também seguem as regras de categorias conceituais fica bem amparada pelo exemplo a seguir. A língua aborígine australiana Dyirbal explicita extensões de significado a partir de uma categoria que são motivadas pelo modelo central e por princípios gerais de extensão – diferentes em cada língua. O título do livro de Lakoff, “*Women, fire and dangerous things*”, refere-se a uma categoria que inclui esses itens. A nós (falantes do português) esse título causa estranhamento justamente porque não atribuímos grau de parentesco nenhum a tais palavras, e nem mesmo vemos relação metonímica ou metafórica – a não ser que criemos, por inferência, uma relação metafórica. Mas o fato de estarem em uma mesma categoria gramatical do Dyirbal –

também idealizados porque correspondem a “regras” que se tornam de certa maneira cristalizadas, e que eventualmente não mais encontram seus preceitos sendo realizados. Da mesma forma, organizam-se os enunciados de uma formação discursiva: arranjados em uma disciplina, ativam MCIs através de seus objetos e conceitos – no caso, a dos estudos da identidade italiana –, por sua vez organizados em proposições ou crenças que se repetem, se modificam e se atualizam, sempre em relação ao modo como a sociedade interage ideologicamente com este modelo. Em outras palavras, um MCI cria um *framework* em que aspectos cognitivos e sociais ficam estocados e organizados – e possibilita, por isso, que textos fílmicos sejam tratados também no nível do que é comunicado mental e socialmente ao interlocutor.

Ao observar como o cinema clássico, preponderantemente narrativo, é organizado, Casetti (2003) define etapas de produção tais como: a *seleção* do que é proposto visivelmente; a precisa *disposição* do que é oferecido à vista; o *sublinhar* alguns elementos do quadro; a manutenção do enquadramento o tempo necessário para torná-lo decifrável. E assim sugere que seja feita a análise linguística da imagem e (talvez) a análise da representação dos filmes clássicos, observando a partir desta estrutura consideravelmente sólida a compreensão do espectador, pois que “o cinema clássico, ao regular o olhar do espectador, regula também seus *conhecimentos*”^{lxxxix} (Ibid., p. 15), isto é, organiza cognitivamente a percepção dos espectadores.

Fellini, por sua vez, distanciando-se das normas de cinema clássico com respeito a todos os níveis de produção e análise fílmica – enunciação, narração, comunicação –, e porque em sua escritura estão presentes usos de ironia, caricatura e de recursos psicanalíticos e de estética onírica, obriga o espectador a negociar significações com suas próprias fontes de conhecimento organizado. Seus filmes contêm “imagens-ideia” (*immagini eidetiche*, BERTETTO, 2006), que equivalem a imagens de grande força significante que atestam a capacidade de um filme de localizar-se ou mover-se no horizonte do pensamento (Ibid., p. 265). Portanto, o espectador tem que passar por mais etapas do que aquelas definidas por Casetti para os que assistem filmes clássicos. No capítulo a seguir, apresentaremos o artista e seu cinema, e, através do olhar

caracterizada pelo item lexical *balan*, um dos quatro que precedem o uso de substantivos – sugere que sejam motivados: existe um conceito central, *mulher*, e *fogo*, *água* e *coisas perigosas (fighting)* estão na mesma categoria motivados por princípios referentes a domínios de experiência relacionados, mitos e crenças, propriedades importantes (ver LAKOFF, 1987, p. 92-96).

metodológico delineado neste capítulo, demonstraremos que ele não somente retoma a formação discursiva da identidade italiana, mas também, devido ao uso que faz da linguagem do meio, a atualiza e enriquece, pois que “toda subversão profunda das expectativas retóricas é também o redimensionamento das expectativas ideológicas” (ECO apud XAVIER, 2005, p. 143).

A noção de esquemas conceptuais entra como a ferramenta do 3º nível de análise, já tradicionalmente reservado ao espectador e sua colaboração no processo comunicativo com o filme. Construimos, então, um interlocutor ideal, que compartilha a história da Itália e dos recortes temporais abordados por Fellini. Isto não quer dizer que um espectador de outra nacionalidade ou tempo não o compreenda; ao contrário, deste o filme vai requisitar mais processamento cognitivo – uma diferença que não nos interessa investigar aqui. Assim, esse 3º nível de análise – a análise da comunicação fílmica – enriquece porque aprofunda a análise dos conteúdos. Partindo do icônico para adentrar o subjacente, acreditamos que a manifestação da formação discursiva da identidade italiana em Fellini se torne mais evidente.

3. IDENTIDADE ITALIANA NO CINEMA DE FEDERICO FELLINI

“Io mi esprimo nel mio lavoro, porto una testimonianza con il mio lavoro. [...] sui conflitti, le contraddizioni, le rabbie, le frantumazioni. Testimoniare sull'impossibilità di testimoniare. E non si tratta di un gioco di parole.”⁷¹”

Federico Fellini

“L'immagine è una traccia di un'altra traccia di un'altra traccia che sembra aver perso il rapporto con l'origine e vive di articolazioni, di riscritture, in cui l'operazione scritturale domina tutto l'orizzonte e la funzione del referente perde rilevanza.”⁷²”

Paolo Bertetto

“Sognare e vedere non si accordano mai. Chi sogna troppo liberamente perde lo sguardo. Fellini vorrebbe lottare contro questa impossibilità di coesistenza.”⁷³”

Gaston Bachelar

A primeira parte (3.1) deste terceiro capítulo apresenta Federico Fellini em contexto histórico e discursivo bem como ecos de sua inserção em uma época de extremos, tal foi o século XX. Evidenciando sua sensibilidade ao que o cercava, introduzimos sua vocação artística, a qual já sinalizava o humor e a caricatura que viriam a fazer parte de sua poética, e pincelamos sua relação inicial com o cinema, primeiramente como roteirista e testemunha do neorealismo e, finalmente, primórdios de sua consagração como cineasta. Na segunda parte (3.2), é exposto um olhar panorâmico sobre a linguagem felliniana e seus principais elementos temáticos e estéticos, os quais são a âncora que mantém o diretor permanentemente como referência no âmbito do cinema. A terceira e última parte do capítulo (3.3) apresenta análises de segmentos do *corpus* – *Lo sceicco bianco*, *La dolce vita*, *Le tentazioni del dottore Antonio* (episódio de Boccaccio 70), *Otto e mezzo*, *Fellini-Satyricon*, *Roma e Amarcord* – organizadas a partir dos objetos da formação discursiva da identidade italiana, os quais demonstram o olhar e o enunciar fellinianos, atentos ao conteúdo e à forma do que comunica a respeito de elementos da identidade de seu país.

⁷¹ Eu me expiro no meu trabalho, carrego um testemunho com o meu trabalho [...] sobre os conflitos, as contradições, as raivas, as fragmentações. Testemunhar sobre a impossibilidade de testemunhar. E não se trata de um jogo de palavras.

⁷² A imagem é um traço de um traço de um outro traço que parece ter perdido a relação com a origem e vive de articulações, de reescritas, em que a operação escritural domina todo o horizonte e a função do referente perde relevância.

⁷³ Sonhar e ver nunca concordam. Quem sonha muito livremente perde o olhar. Fellini queria lutar contra essa impossibilidade de coexistência.

3.1 Federico Fellini: o espaço do artista na cultura italiana e o olhar da crítica

É notório que desde que inaugurou sua carreira Federico Fellini chamou a atenção da indústria e da crítica cinematográficas, e que pouco tempo depois sua importância como cineasta tornou-se consagrada e inquestionável. Sua maneira de narrar através de imagens é muito particular e de difícil comparação, e isso conferiu ao artista o status de inovador na história do cinema e, conseqüentemente, de personagem de referência no âmbito da cultura e da arte de seu país.

Nos quarenta anos em que realizou filmes, Fellini abordou diversos assuntos, explorando características e sentimentos humanos, como a psique e o amor pelo próximo, seus próprios questionamentos e angústias, temas universais, como a morte e a memória, mas também observou e falou de grupos sociais marginais, da história e dos costumes de seu país, das origens de seu povo. Ao fazê-lo, aplicou recursos de imagem e cinema que hoje são característicos da sua poética, e tornou-se, para muitos, um diretor genial, além de extremamente “italiano”. A ponte estabelecida entre o real caricatural e imaginado, além das peculiaridades escriturais das quais falaremos neste capítulo, conferiu à sua arte o adjetivo *felliniano*.

“A ensaísta inglês Germaine Greer escreveu que Fellini era o mais italiano dos cineastas, se não o mais italiano dos italianos. Somava em si todas as nossas contradições: aberto e fechado, extrovertido e introvertido, expansivo e retrátil. Ambíguo, fugidio, inacessível.”^{xc}

(COSTANTINI, 1996, p. 5)

Quando Fellini fala da Itália, torna-se, como autor, sujeito da formação discursiva da identidade italiana. Conforme será demonstrado pelas análises dos segmentos fílmicos, ele toma objetos e conceitos dessa formação e, em forma de enunciados visuais, retoma ou reconstrói tais conceitos, transfigurando-os através de ironia, humor, caricatura, entre outros recursos comunicativos e imagéticos.

Fellini insere-se no discurso da identidade italiana quando dá voz ao seu olhar social. E o faz porque, dado que em sua época eram explorados símbolos de identificação para que o povo se reconhecesse como italiano, o cineasta não podia não

ter o seu discurso mesclado a essa tendência de pensamento. Daí faz-se relevante a interrogação sobre quais imagens e representações da cultura e da sociedade foram veiculadas por Fellini em relação com a formação discursiva da identidade italiana, e sobre como isso foi feito cinematograficamente.

Natural de Rimini, na Emilia Romagna, Federico Fellini foi criado pela mãe romana e o pai emiliano, como ele. Nasceu junto ao mar em 1920, e cresceu imerso na cultura fascista que começaria a dominar, logo em seguida, seu país. Tratava-se de uma Itália unificada há sessenta anos e cujo povo ainda não se concebia italiano, mas vinha sendo educado a seguir as doutrinas e ensinamentos fundamentados na tradição, na moral e nos valores católicos, os quais foram o cimento da busca literária e política pela formação de uma nação no século anterior, principalmente.

Como o próprio cineasta afirma, naquela época a guerra era uma presença sentida, em iminência, a ponto de causar em seu povo a impressão de que era impossível a vida sem a espera do conflito (FELLINI, 2004, p. 15). A Itália era uma nação que precisava de identidade para se fortalecer perante o quadro europeu, e a política mostrou a todos que a força que lhes faltava chegaria com o sucesso de outro conflito bélico. Assim, era difícil não tomar partido pelo desejo de modernidade, riqueza e poder que o *fascio* propunha, e desta forma a nação se reconhecia unida pelo apoio comum ao *Duce*.

Em meio a este contexto, já na adolescência a consciência social e a sensibilidade artística eram reconhecíveis no jovem da província que desenhava e ia em busca da publicação de suas vinhetas. O sucesso das primeiras caricaturas, em 1936, levou à abertura da *Bottega del ritratto*, em Rimini. E algumas de suas vinhetas e desenhos foram publicadas em 1938, em jornais de sua cidade e no “420” de Florença, marcando sua veia humorística – por vezes de caráter ingênuo e outras vezes ardiloso – e pictórica, e também inserindo-o no mundo do jornalismo, o que o levaria logo em seguida à Roma.

Ainda em Rimini, o cinema Fulgor era lugar de diversão e fuga do medo da guerra que estava por vir e de encontro com as divas e o *welfare* da América do Norte – entretenimento que foi proibido depois, quando a Itália e os Estados Unidos se

oficializaram inimigos de guerra. Nos anos 1930, viam-se filmes americanos, sobretudo, e as produções italianas eram filmes de guerra ou sobre os romanos, ou seja, pouco sedutores para os nativos da península frente ao fascínio que chegava da América. O cinema americano “sempre contou que havia um outro país, uma outra dimensão da vida. Uma dimensão mais eficaz do que o sermão do padre que no domingo, na Itália, falava do Paraíso...”^{xcii} (FELLINI apud FELLINI & MARAINI, 1994, p. 36). Ancorado neste discurso, o mito americano encontrou, na fase inicial da 2ª guerra, seu máximo de potência e influência mundial, o que foi muito marcante para a infância de um “rapazinho que vivia na província, em família, com o fascismo, a igreja, o colégio, o cinema americano, e no verão as alemãs de maiô na praia...”^{xciii} (FELLINI, 2004, p. 32). O contraste proporcionado pelas lições de civilidade e democracia dos Estados Unidos e a realidade histórica e ideológica na Itália era notado por quem já percebia a condição de subordinação com a qual sua população convivera por tantos séculos.

No final da década de 1930, Fellini aproximou-se de sua saída definitiva de Rimini. O trabalho o levava a Florença, onde passou alguns meses, e ali se definiu o interesse pelo jornalismo como possibilidade de trabalho. Logo depois mudou-se com parte da família para Roma, que seria a sua cidade para o resto da vida.

Na capital, procurou rapidamente trabalho como jornalista no periódico “*Marc’Aurelio*”, que o admitiu e lhe concedeu uma coluna humorística. Conforme escrevia e definia o estilo da coluna, nasceu uma galeria de personagens cuja descrição linguística acena às imagens que seriam posteriormente vistas em seus filmes; e em outra coluna Fellini narrava episódios de caráter “despudoradamente autobiográfico” (KEZICH, 2007, p. 39). Contemporaneamente, escrevia piadas para o rádio e começava a colaborar em roteiros cinematográficos. Depois da guerra, abriria a *Funny Face Shop* para vender caricaturas aos soldados americanos.

Assim, Fellini foi inicialmente repórter, mas conseguiu encontrar no jornal um espaço para o que sabia fazer: narrar, inventar personagens baseados em sua vida e criar anedotas, sem ter que se comprometer em escrever notícias, ou opinar sobre a vida política de seu país. Embora as raízes esquerdistas da Romagna não tenham se manifestado em Fellini em caráter de ativismo social, a política é reconhecível em seu olhar atento aos eventos, ideologias e correntes de pensamento que caracterizaram a sua

época, bem como aos episódios extremos do século XX, que envolveram econômica, política, social e culturalmente todo o mundo. Seu interesse político é notável mais através da crítica a aspectos normalmente associados à direita fascista do que a tomadas de partido propriamente ditas. Fellini sempre recusou assumir o papel de crítico social e político, mas acabou por expressar suas observações a respeito disso através de seu trabalho com a imagem e o humor (MARTINS, 1994).

Devido ao seu primeiro contato com Roberto Rossellini, para quem escreveu o roteiro que viria a se tornar o filme *Roma città aperta*, Fellini viaja para filmar *Paisà*, do qual foi roteirista e assistente de direção. Daí nasce sua paixão pela profissão de diretor, ainda que não pensasse em deixar de ser roteirista, pois lhe agradava o descomprometimento da tarefa, cujo resultado final, além de ser alcançado sempre a várias mãos, era inevitavelmente alterado pela vontade do diretor. Não obstante, após alguns anos trabalhando como roteirista para diretores já de considerável importância na cena italiana da época, divide a direção de um filme com um deles, Alberto Lattuada, e em seguida é convidado a trabalhar sozinho como diretor de um argumento que se tornaria o filme *Lo sceicco bianco*.

Já no início do exercício de cineasta Fellini distancia-se da temática neorealista. Não obstante, considera Rossellini um mestre, o professor que lhe mostrou como fazer filmes com maior liberdade, sem demasiado apego ao roteiro e com a possibilidade de reinventar os meios para chegar aos fins, dando às duas etapas a mesma importância. Um filme é, conseqüentemente, o resultado de sua feitura, e não a imagem de uma ideia pré-concebida.

“É isso, acho que com Rossellini aprendi – uma lição nunca traduzida em palavras, nunca expressa, nunca manifestada em um programa – a possibilidade de caminhar com equilíbrio no meio das mais adversas condições, das mais contrastantes, e ao mesmo tempo a capacidade natural de tirar vantagem dessas adversidades e contrastes, transformá-los em um sentimento, em valores emocionais, em um ponto de vista. Rossellini fazia isto: vivia a vida de um filme como uma aventura maravilhosa de se viver e, simultaneamente, de narrar.”^{xxciii}

(FELLINI apud VERDONE, 2006, p. 10)

Para Fellini, ainda que em alguns filmes insira elementos da atmosfera neorealista, essa corrente da cinematografia italiana tão importante na história do

cinema mundial tem outro significado: é “no sentido mais puro e original... uma busca em si mesmo e nos outros. Em toda direção, em todas as direções em que a vida vai”^{xciv} (FELLINI apud VERDONE, 2006, p. 5). Fellini sofreu ao ser frequentemente criticado por não apresentar muito engajamento ou interesse no realismo, e sua resposta era reivindicar a grande importância da autonomia criativa que, segundo ele, poderia ser mais autenticamente verdadeira do que a tentativa de reprodução do real.

“O cinema-verdade? Sou mais pelo cinema-falsidade. A mentira é sempre mais interessante que a verdade. A mentira é a alma do espetáculo, e eu amo o espetáculo. A ficção pode ir em direção de uma verdade mais aguda sobre a realidade cotidiana e aparente. Não é necessário que as coisas mostradas sejam autênticas. Em geral, é melhor que não sejam. O que deve ser autêntica é a emoção que sentimos ao ver e ao exprimir.”^{xcv}

(Ibid., p. 11)

Como veremos, muitas de suas imagens “espetaculares” que, segundo alguns, “são testemunhos reais da história do costume italiano além de serem visões proféticas”^{xcvi} “(MARAINI apud FELLINI & MARAINI, 1994, p. 38), deram vozes a realidades que, apesar de terem sido enunciadas através de recursos típicos de sua estética onírica, não são fundamentadas apenas na fantasia do diretor.

Como artista, o lugar de Federico Fellini na cultura italiana pode ser comparado ao de escritores ou pintores consagrados. No âmbito das artes, a literatura é a instituição que conserva o passado através das palavras (RAIMONDI, 1998); e, assim, podemos considerar que o cinema é a instituição que conserva o passado através das imagens – e que ambas as artes conservam o passado através da manutenção de discursos. A sensibilidade natural de artista, as primeiras experiências de cinema com Rossellini, a vivência das mudanças do século XX – tudo isso gerou seu modo de fazer cinema e de olhar o mundo. Sua poética onírica, na maioria das vezes, ganha mais evidência do que seus aspectos sociológicos, e ambas as qualidades carecem de análise: não se observa cientificamente a construção de significações nos filmes de Fellini, e muito menos fala-se de sua forma de falar da sociedade, ainda que seja “um artista que vive a modernidade com naturalidade absoluta e por isso seu trabalho acompanha, e muitas vezes antecipa, as mudanças da sociedade”^{xcvii} (KEZICH, 2007, p. 86).

No cinema, Fellini extrapola o trabalho com palavras e, além de se dedicar a roteiros, começa a operar em filmagens em 1946, época em que o cinema do pós-guerra “se coloca por muito tempo o sentido da distância, não só geográfica, entre as várias partes do país, e da dificuldade de comunicação e integração entre as partes e o todo” (BRUNETTA, 1996, p. 4). No final dos anos 1940, a distância entre a Sicília a França – a primeira a fazer as pazes com a Itália depois da guerra – era menor do que entre a Sicília e Nápoles ou Roma, dado o sentido de perda de horizontes e a sensação de confusão que atravessava e unia várias gerações, causada pelo dano irreversível à memória comum e a uma ideia de território comum (Ibid., p. 62, 63). Por isso, na metade dos anos 1950, principalmente, os elementos que formavam a identidade nacional tentavam redefinir-se e assumir um caráter de estabilidade. Ou seja, é o segundo momento em que Fellini é expectador da tentativa de definição de uma identidade para o seu país.

Indo contra as correntes cinematográficas da época, tais como o melodrama, e sendo atacado pelos neorealistas, Fellini consolida-se com sua poética e seu discurso apolítico e profundamente pessoal, segundo a crítica da época. Segundo outros, porém, o cinema de Fellini é radicalmente analítico e fundamentalmente impessoal, pois examina “transformações históricas de uma cultura totalitária, com fundo agrário e provinciano, para uma sociedade marcada pelos mecanismos de mercado e essencialmente conflituosa, nos termos do processo de industrialização e urbanização implementado na Itália republicana”. (MARTINS, 1994, p. X)

O Neorealismo, promovido a estrela do pós-guerra por revistas como *Revue du cinema*, dera as boas vindas ao cinema italiano. A França teve papel fundamental ao saber abraçar novidades sem deixar o juízo ideológico interferir sobre o estético e, assim, legitimar o novo cinema. Ao lado disso, a noção de “cinema de autor”⁷⁴ dava ainda mais força para a personalidade da escritura felliniana, bem como a abertura dos investidores a filmes deste gênero. A essência do cinema passou a ser encarnada pelo diretor, e não mais por uma escola, apesar de no início a ideia de autor ainda se confrontar com a do cinema industrial. Tratava-se do resgate do papel de artesão e da afirmação da expressão pessoal do diretor, e propunha-se a leitura dos estilos autorais

⁷⁴ A expressão, criada por Truffaut, surgiu no Cahiers de Cinema, em 1955 (MARTINS, 1994).

como escrituras cinematográficas, ombreando a figura do cineasta com a do escritor. Com a *nouvelle vague* e os críticos virando cineastas (como Jean-Luc Godard e François Truffaut), chegou ao fim a dualidade “artesão” *versus* indústria, e verificou-se, portanto, a abertura de uma porta para a veiculação do cinema de autor no mercado internacional.

O fenômeno Fellini advém nesta fase, em que o papel de diretor é promovido a protagonista do processo cinematográfico, e é integrado ao núcleo de um mercado de luxo. Isso contribuiu para a definição do lugar de sujeito autorizado no cinema como materialidade discursiva, e para seu lugar como cânone no século xx.

O impacto de Fellini deu-se sobretudo na ordem de sua orientação temática. Ele destacou-se da representação do mundo da penúria, da exclusão do mercado, e também do subjetivismo intimista, explorado diferentemente por Visconti, Rossellini, Antonioni. Imprimiu uma marca autoral, talvez não alcançada por outro cineasta italiano, ao colocar nos filmes os conflitos dos homens através de si mesmo, e sem julgá-los – sua maior contribuição para a história do cinema, segundo Gianfranco Angelucci⁷⁵.

Não foi compromissado com a denúncia neorealista, mas foi também um avaliador social. Seu olhar ultrapassou o objetivo de documento e se inseriu no ser humano, na sociedade, e no seu país. Em um contexto de *qualunquismo*⁷⁶, o filme *La dolce vita*, por exemplo, “desnudava o predomínio do marketing na cultura e nos serviços, modificando os costumes e afetando com intensidade específica o cinema” (MARTINS, 1994, p. 16).

Filho da Itália do século XX, recém unificada e ainda desunida, fora leitor da literatura que promovia o sentimento de nação. Escritores e intelectuais estabeleceram o código de comportamento, de valores e de tradições que deveria permanecer e modelar o povo italiano. Cidadão da Itália do regime fascista, foi receptor das mensagens de moral familiar, de respeito às instituições e às regras do catolicismo, fundamentos da cultura italiana então fortalecidos pelo nacionalismo que se buscava. Assim, foi recipiente do discurso da identidade de uma Itália que queria ser forte e que, para sê-lo, precisava lembrar seu passado de glória imperial, de riqueza artística e literária, e

⁷⁵ Opinião concedida em entrevista.

⁷⁶ Movimento político do 1º pós-guerra; depois, termo que significa atitude antipolítica ou de indiferença frente a problemas políticos e sociais (MARTINS, 1994).

obedecer às instituições reguladoras da ordem, que seriam as responsáveis pelo sucesso futuro.

Se se considera a idade adulta de Fellini, quando em geral se começa a tomar consciência dos eventos, sentimentos e pensamentos sociais, pode-se afirmar que antes, quando garoto, tinha percepções que, depois, na fase adulta, ganharam peso crítico. A família o entediava e a escola o exasperava (KEZICH, 2007, p. 25), e isso, que na infância fora um sentimento privado, tornou-se observação de características nacionais que nos seus filmes ele dá como exemplo do caráter do italiano modelado pela sua história. O fascismo foi não só uma das ideologias que marcaram o último século; também ditou a forma de pensar de uma geração.

Após a Itália se tornar estado-nação, sua história é marcada por uma era de extremos, como foi definido o século XX pelo historiador Eric Hobsbawm, distinta pelos mais de 30 anos que se passaram entre o início da primeira e o fim da segunda guerra mundial, pelo enriquecimento global nos 25 anos seguintes, e pela decadência política da metade dos anos 1970 até os anos 1990. A Itália, neste quadro, sempre esteve em uma situação negativa: ainda que aliada dos vencedores do 1º conflito mundial, foi prejudicada na divisão territorial do tratado de paz de Versalhes; perdeu a 2ª guerra junto com a Alemanha; manteve a falta de unidade identitária com o milagre econômico, uma vez que a mudança de valores descaracterizou os costumes sociais; e finalmente foi marcada por insucesso na política desde a era de chumbo até os dias atuais.

Alem do fascismo, o catolicismo também é alvo do olhar do cineasta. Antes mesmo que uma geração fosse marcada pelo racismo, pelo nacionalismo exacerbado e pela angústia de uma guerra iminente, esta doutrina havia ditado as regras de comportamento e moral durante séculos, e, com a unificação da Itália, ligou-se à política, às artes e à educação, como vimos.

“Durante anos e anos havíamos sido educados pela Igreja e pelo fascismo com o mito da latinidade, do crucifixo, do calvário, da vida que não vale nada, em uma inflação de heroísmo, de sacrifício pela pátria, mutilados, militares desconhecidos – um delírio de negação da vida.”^{xcviii}

(FELLINI, 2004, p. 48)

Fellini, sensível a essas fortes ideologias que determinavam a educação e o comportamento de sua geração, e também às mudanças que estavam marcando a segunda metade de seu século, foi considerado visionário. Previa e mostrava em seus filmes o mal estar social, estudava a moral determinante de sua cultura ao aplicá-la, ridicularizá-la e condená-la, o que fazia também examinando o caráter do povo italiano, suas instituições, seus costumes, suas manifestações de grupo, como o sindicalismo, enfim, de tudo aquilo causado por uma educação católica e fascista, repressiva e regressiva, “que ele considerará algumas das causas do adormecimento cultural e existencial de sua geração”^{xcix} (BORIN, 2003, p. 396).

Neste âmbito, Fellini de certa forma antecipou mudanças que ganhariam discussão formal ou acadêmica anos depois, como, por exemplo, o problema da identidade como um todo, muito além do que diz respeito ao sentimento nacional. Fellini fala da identidade italiana retomando os elementos da formação discursiva em questão, como demonstraremos, mas também antecipa o início de um fenômeno que será discutido nos anos 1980 pelos intelectuais: a crise de identidade que cria novos grupos ou comunidades, como, por exemplo, o feminismo. Em *La città delle donne*, ele aborda o feminismo através da visão que um homem tem do movimento e da relação das mulheres imersas nele – e, ao fazê-lo, também examina a psique masculina e sua insegurança frente à mulher elevada ao máximo (BONDANELLA, 1994). Mas muito antes deste assunto se concretizar em filme, o cineasta aborda a crise de identidade ao falar da justaposição de valores e tradições a partir do enriquecimento do país, principalmente em *La dolce vita*. Não se trata de uma crítica moralista aos novos hábitos, mas da constatação de que a crise existencial acontece por causa, também, de futura crise identitária que viria a atingir o mundo, e produziria tantas publicações a respeito.

“*La dolce vita* manifestou o triunfo da identidade individual e da indiferença por qualquer forma de identidade coletiva. O exemplo é tão claro que nos leva a examinar o cinema para observar a relação entre as duas formas de identidade no decorrer dos Novecentos.”^c

(SORLIN, 2004, p. 10)

Foi a modernidade tardia, época localizada na segunda metade do século XX, que levou ao nascimento histórico do que chamam de *política da identidade*, ou seja, da

busca de um rosto para cada movimento (HALL, 2004). E nos anos 1980, ou na década de “desmoronamento” (HOBSBAWN, 1995), o descontentamento social dissolveu-se em um número indefinido de ressentimentos de grupos ou categorias, cada um procurando a sua própria âncora social.

O cinema atua como revelador de uma identidade coletiva e, ao mesmo tempo, individual. A crise de identidade subjetiva que Fellini muitas vezes aborda em seus filmes (*La dolce vita*, *Otto e mezzo*, *Le tentazioni del dottor Antonio*, *Giulietta degli Spiriti*, entre outros) concretiza-se esteticamente em imagens oníricas, na forma inconsciente do sonho e também na forma do pensamento individual materializado visualmente, através dos quais as contradições do homem se manifestam. Fellini estampa a crise – existencial e de identidade – em seus filmes, levando suas experiências mais pessoais a serem compartilhadas por todos os que o assistem. E não poderia fazê-lo se não falasse de si, se não colocasse em exame os próprios questionamentos que a educação, as ideologias, os discursos e a época de enriquecimento na Itália lhe causaram.

“Porque Fellini era clamorosamente anticatólico, antifascista por individualismo anárquico, idealista sem ideais, e constitucionalmente apolítico, a vida, a realidade, devia lhe parecer bastante indecifrável, suficientemente misteriosa, ainda que não lhe fosse hostil.”^{ci}

(ANGELUCCI, 1974, p. 16)

Assim, ao falar da Itália, o artista retoma o discurso do qual foi receptor durante sua formação e toda sua vida, interessado e vinculado como era ao seu país. Como autor, torna-se sujeito do discurso da identidade italiana e retoma seus *objetos* e *conceitos*, através de símbolos e esquemas de verdades sociais, os repete e reelabora. Sua linguagem e suas temáticas, ainda que desviem a atenção, não escondem o discurso sobre seu país, que é fruto e semente ao mesmo tempo, que parte de uma formação discursiva e volta a ela. Mas Fellini não ambiciona criar uma tradição, apesar de falar sobre identidade italiana. Ele mostrará a nova identidade fragmentada do homem moderno ocidental em meio à italianidade padrão.

O cineasta é, conforme revisto, testemunha de grande parte do século XX, artista reconhecido pelo seu talento ao valer-se do veículo cinema e pelas temáticas que aborda, e tornou-se referência para a cultura da Itália, sendo considerado mundialmente um dos grandes diretores da história do cinema. Até hoje, cerca de vinte livros são lançados anualmente sobre ele, os quais variam entre memórias e curiosidades contadas por colegas de trabalho e amigos, ensaios sobre seus filmes, correspondências inéditas, sua iconografia romana, sua abordagem da história da Itália, grandes edições de seus desenhos, de fotos dos sets de filmagem, e de sua obra como um todo. Muitas destas obras encontram-se nas referências desta tese.

A maior reunião de bibliografia escrita sobre Fellini são os três volumes da edição “Bibliofellini”, publicada pelo *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, com apoio da *Fondazione Federico Fellini* de Rimini. São mais de 400 páginas de referências bibliográficas organizadas pelo ano de publicação, em todo o mundo, sobre Fellini. São livros, volumes especiais, artigos de jornal e revista, dissertações, anais de congressos, documentários. Também estão incluídas as produções fellinianas, dos primeiros roteiros aos comerciais que fez nos anos 1990. Enfim, trata-se material para muitas vidas dedicadas ao estudo de seu cinema.

A crítica também é vastíssima – e tornava-se mais numerosa conforme a complexidade dos filmes que eram lançados. Há, inclusive, volumes que reúnem todos os textos e fotos que a imprensa publicou sobre um determinado filme, como *Giulietta degli Spiriti*⁷⁷. Assim, muitos críticos consagraram-se como formadores de opinião fellinianos, cujos julgamentos eram tanto positivos, como os de Oreste Del Buono, como também negativos, tais eram os de Guido Aristarco. Outros, como Gianfranco Angelucci e Tullio Kezich – falecido em 2009 – até hoje são “fellinólogos” conhecidos e reconhecidos.

As memórias publicadas também são muitas, organizadas entre aquelas que narram desde a feitura de filmes até a convivência com o diretor, tenha sido ela profissional ou pessoal. Há revelações de segredos, como em *Fellini & Rossi: Il sesto*

⁷⁷ Monetti, D. & Ricci, G. (cur.) *Giulietta degli spiriti raccontato dagli Archivi Rizzoli*. Rimini: Fondazione Federico Fellini, 2005.

vitellone (2001), de Moraldo Rossi, e até mesmo um romance baseado nos dias seguintes à morte do cineasta, como optou Angelucci⁷⁸ em *Federico F.* (2000).

A *Fondazione Federico Fellini* reúne uma gama de material importantíssima. Ali encontram-se, além de toda a bibliografia editada comercialmente, todos os desenhos de Fellini, numerosas fotos, sua biblioteca particular, DVDs e fitas VHS de documentários, entrevistas e programas de televisão, e mais de quarenta trabalhos acadêmicos escritos sobre o diretor, divididos entre monografias e dissertações. Infelizmente, a liberdade que os alunos das universidades italianas têm de não depositar o trabalho final nas bibliotecas impediu o diálogo entre pesquisas, e comprovou o que foi denunciado por Minuz (2007, p. 89):

“Raramente um autor de cinema foi ao mesmo tempo tão celebrado no plano do imaginário e tão pouco estudado pela perspectiva da análise e da interpretação.”^{cii}

Os trabalhos acadêmicos acessados são majoritariamente de conclusão de graduação, o que implica limite temporal de exploração da obra felliniana. Além disso, nenhum deles, ainda que fosse vinculado à faculdade de cinema, apresenta fundamentação teórica científica ou metodologia de análise, mantendo-se no âmbito da crítica. Como mais uma vez atesta Minuz:

“...a literatura felliniana parece mover-se na impossibilidade de sair da dimensão de um culto ao autor, a qual, paradoxalmente, arrisca relegar sua obra ao esquecimento, uma vez que a torna inacessível àquele percurso de constante reelaboração que é próprio da boa teoria.”^{ciii}

(Ibid., p. 89)

Ao lado disso, o desinteresse pelo olhar sociológico de Fellini reitera a relevância do estudo que se apresenta neste capítulo. O tema da identidade italiana, o cinema de Fellini, e o poder de ordem do discurso que chega a definir disciplinas (FOUCAULT, 1985, 2004) estão reunidos pela sua importância atual, uma vez que são assuntos constitutivos e que caracterizam o pensamento contemporâneo. A revisão

⁷⁸ Os dois autores concederam-nos entrevistas, as quais serão futuramente publicadas.

bibliográfica efetuada *in loco*⁷⁹ indica que um estudo discursivo, com metodologia de análise fílmica, que faça emergir novos dados sobre a discussão da identidade italiana em Fellini é necessário. Apresentaremos, na seção 3.3, a nossa tentativa.

3.2 O texto felliniano: temáticas e formas enunciativas

Resumir em poucas páginas o domínio de temas e a forma como Fellini faz cinema não é tarefa simples, e o montante de estudos e escritos sobre o autor, do qual falamos no final da seção precedente, comprova a dificuldade. Alguns elementos de sua poética são sempre realçados pelos que se dedicam a observar seus filmes, como o autobiografismo e o sonho, e seus estudiosos mais consagrados propõem defini-lo sinteticamente abarcando também outros elementos, como exemplificam as citações a seguir:

“E quando se fala de ‘felliniano’ pensamos imediatamente naquele modo típico como a realidade se organiza em seus filmes: algo entre o indistinto, o vago, o grotesco, o irreal, o triste, o deliquescente, o fascinante. Enfim, um sonho.”^{civ}

(ANGELUCCI, 1974, p. 13, 14)

“Fellini, um dos poucos que fizeram do cinema parte da arte moderna; o único cuja imensa obra pode ser colocada no mesmo plano da de Picasso e da de Stravinski... La strada, La dolce vita, Amarcord, Satyricon, Casanova, Prova d’orchestra, La città delle donne, E la nave va são filmes que lançam um olhar magicamente imaginativo e, ao mesmo tempo, terrivelmente lúcido sobre o mundo moderno, sobre uma sexualidade grotesca, seu embrutecimento, seu exibicionismo... Os filmes de Fellini são o ponto mais alto da arte moderna...”^{cv}

(KUNDERA, Milan *apud* VERDONE, 1995, p. 12)

“Para Fellini, o tema [ilusão, espetáculo, metacinematografia] deve ser considerado central em toda sua obra, legível em seu todo como um único grande discurso sobre a ilusão, sobre a necessidade de mito (fantasia, poesia,

⁷⁹ A pesquisa bibliográfica foi majoritariamente feita nas bibliotecas de Roma e na Fundação Federico Fellini de maio a novembro de 2008, e a escrita da tese também foi elaborada na Itália, em Roma, de abril a novembro de 2009. Esta vivência possibilitou acesso a material inédito e inexistente no Brasil, visitas a lugares e entrevistas a pessoas relacionadas pessoal e profissionalmente a Federico Fellini.

religião) que anima os seres humanos e que, aliás, coincide com a própria essência do homem.”^{cvi}

(DE VICENTI, 2003, p. 310)

“Fellini tem uma visão circular da existência, uma concepção ideal que não apóia seu percurso na dialética de Hegel, mas em uma fenomenologia que vê na magia do símbolo e no frescor do signo o propor-se indefinido da realidade como conhecimento e como amor.”^{cvi}

(ARPA, 2003, p. 199)

“Sabe observar a realidade, mas sempre através do cristal da piada ‘vitellonesca’; e sabe reinventá-la com uma fantasia que, se deriva muito das experiências e dos fragmentos de vida acumulados em sua memória, consegue transformar tudo a seu modo. A fantasia, sem jamais destacar-se completamente da racionalidade, o faz chegar ao mundo da sua infância, ao jogo, a uma pitada de loucura, ao sonho. É nesses elementos (que eu resumiria assim: circosofia, humour, fantasia, jogo, sonho) que é possível começar a distinguir a personalidade de Fellini.”^{cvi}

(VERDONE, 2006, p. 16)

“Com respeito a todos os outros, os filmes de Fellini possuem, em quantidade superior, imagens ricas, presentes, suntuosas. E o espectador as reconhece em meio a uma extraordinária riqueza imagética. Riqueza tal que suscita um gênero totalmente particular de resistência ao movimento do filme: a cada aparição de imagem, o olho se apressa a percorrer toda a superfície de um tecido de propostas múltiplas, embricadas: como se uma série de quadros tivessem sido colocados em uma máquina que causa perturbação, movimento, destruição, substituindo-os por outros. E, todavia, o que dá sentido a essas imagens, o que as legitima, está exatamente naquele movimento que as vira do avesso e apaga – por mais ricas, belas, preciosas que sejam... A partir deste momento a memória joga de modo diferente: tem que gravar, muito rapidamente, e relacionar entre elas uma série de aparições chocantes.”^{cix}

(RISSET, 1994, p. 16)

“Fellini satiriza o inconsciente reprimido da cultura pagã naufragada no fascismo. Visconti filma a representação simbólica da tragédia. Rossellini documenta as ruínas. Documentarista do sonho, Fellini o recria magicamente através da cenografia e atores, o sonho é a projeção da sua Câmera Olho.”

(ROCHA, 2006, p. 258)

Das palavras de especialistas fellinianos, pode-se concluir que se trata de um autor capaz de se movimentar em universos temáticos e linguísticos variados, e que ao mesmo tempo apresenta uma homogeneidade perceptível, mas que não se explica em poucos parágrafos. Um cinema que se expande ilimitadamente porque tem como base a liberdade de criação que permite redefinir os fins se os meios pedem, porque aborda a

melancolia através do riso, e o lado irracional e instintivo do homem, inspirado na natureza dos palhaços augustos⁸⁰. Dada a amplitude do domínio poético de Fellini, pincelamos alguns aspectos de seu cinema que, de uma forma ou outra, se relacionam com a leitura analítica que expõe seus enunciados sobre a Itália e as formas de enunciação através das quais, oscilando entre realismo e fantasia, seus filmes se comunicam com os expectadores.

3.2.1 O autobiografismo e a psicanálise

É através dos sentimentos guardados em sua memória consciente que Fellini fala “socialmente”, isto é, da e para a sociedade italiana. Não se trata de um cineasta dedicado a recontar sua história, mas que, através de sua história de vida, suas percepções, seus traumas e sensações, cria seu cinema e suas mensagens, sejam elas discursivas ou somente emotivas. O acadêmico Angelucci afirma, em entrevista, que é esta a grande contribuição de Fellini à história do cinema. Ele inovou quando colocou em imagens concretas tempo e espaço subjetivos de seus personagens, como se vê em *Otto e mezzo*, para mostrar que o inconsciente de um ser humano dialoga com o seu consciente.

Fellini admirava o trabalho de Carl Gustav Jung, que interpretava sonhos livre de amarras a sistemas simbólicos, isto é, sem que significados previamente associados a signos fossem o ponto de partida para a análise da psique humana. Foi o psicanalista junghiano Ernest Bernhard do cineasta o responsável por esta união: Jung e Fellini preferiam ver no sonho a criação pessoal de referências, índices, símbolos, ligados ao passado do sujeito que sonha ou até mesmo aos arquétipos que sobrevivem no inconsciente coletivo⁸¹.

Atraído por esta forma de pensar que tanto vai de acordo com sua maneira de manter livre a fantasia e a imaginação, Fellini concretiza sonhos, lembranças e pensamentos através da linguagem cinematográfica. Aos personagens, dá a

⁸⁰ O *clown* augusto é rebelde e instintivamente livre; o *clow* branco têm elegância, inteligência e lucidez (FELLINI, 1983).

⁸¹ Memória social de séculos que o estudioso afirma que os homens têm e somente acessam através do sonho e, quando despertos, inconscientemente.

possibilidade de abrir espaços mentais⁸² em que materializam seus desejos, e a si mesmo permite inventar sua memória, tratar suas crises, opinar sem tomar partido. O cinema é o espaço que Fellini pessoalmente se concede para tais devaneios, e nesse sentido é autobiográfico. Ao mesmo tempo, é falando de si que fala também do que é coletivo, visto que “os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais”^{cx} (BLOCH apud ALPINI, 2008, p. 17).

“A fantasmagoria de Fellini, que durante os anos se tornou cada vez mais onírica, coloca em cena o espetáculo da vida. O mais surreal diretor italiano paradoxalmente nos convida a uma reflexão sobre a Realidade. O que é a Realidade? Onde acontece? Dentro ou fora de nós? Na memória que se torna lenda, nos eventos reais que parecem sonhos, ou nos sonhos que se materializam? [...] ‘Os meus filmes não devem ser entendidos, devem ser vistos’, lembrou a quem se obstina a subestimar o significado simbólico da messa in scena estética.”^{cxii}

(FELLINI & MARAINI, 1994, xiii)

Fellini fala em primeira e em terceira pessoas. Quando se exprime na primeira do plural, não deixa de inventar para construir significações coletivas. Comunica-se com o público através de signos simbólicos e indiciais, culturais ou criados, os quais ativam conhecimentos da psicologia coletiva que, porque são compartilhados, permitem que o “falso”, o fantasiado lhes esteja sobreposto. Falar de um cinema autobiográfico e psicanalítico levaria a pensar que se trata de um discurso para si mesmo, egoísta e indecifrável. Fellini, ao contrário, usa essas ferramentas para travar um diálogo mais profundo com sua época, investigando a realidade através da criação, recuperando da memória coletiva assuntos que se materializaram em discurso, e que, através dele, também ganham representação cinematográfica. Na contramão da pequenez que normalmente se associa ao autobiografismo, o religioso Arpa, ao falar do amigo Fellini, acredita que ser autobiográfico:

“Quer dizer simplesmente estar destinado, sempre às próprias custas, a encarar a realidade que de fora nos chama e a que de dentro nos insidia. Quer dizer submeter-se a uma dialética de choque que nunca é a mesma. Quer dizer, nos dias de penúria, associar-se ao gemido de uma sensibilidade que nunca é garantida pela experiência de ontem. Quer dizer resignar-se à aridez sem poder abandonar-se ao vazio. Quer dizer encontrar-se às vezes na

⁸² Segundo a Linguística Cognitiva, termos linguísticos nos permitem abrir domínios para os quais transportamos referências e nosso ponto de vista. Um novo domínio ou *espaço mental* é aberto a partir do contexto inicial do momento de produção da fala. (FAUCONNIER, 1994)

condição de ‘não ter realmente nada a dizer’ – como Guido em 8 ½. Ser artista é belo, mas não é cômodo.”^{cxii}

(ARPA, 2003, p. 218)

3.2.2 A estética onírica

Segundo Pasolini, o léxico de Fellini é “colorido, raro, bizarro, superescrito, com pastiches expressivos provenientes dos mais diferentes gostos, tomados dos mais diferentes mundos”^{cxiii} (PASOLINI apud ANGELUCCI, 1974, p. 15). A *messa in scena* felliniana merece estudos pictóricos aprofundados, devido ao uso que o cineasta faz da luz, das cores, da disposição de personagens e objetos em campo. As imagens de *Satyricon*, as cores e sombras de *Giulietta degli Spiriti*, as luzes e composições de *Otto e mezzo*, a estrutura em blocos de *Roma*, a música em todo Fellini. O onirismo felliniano vai do estudo do uso evidente do sonho em cena, seja ele fruto do desejo, como os sonhos dos adolescentes em *Amarcord*, ou do inconsciente, como o do protagonista em *Otto e mezzo*; é reconhecido no estudo da composição pictórica e da própria estrutura sintática fragmentária de muitos de seus filmes; e algumas vezes é transformado em pesadelo, como em *Le tentazioni del dottore Antonio*. O circo foi o “sonho” mais tangível que Fellini experimentou em vida, conforme se conclui a partir de suas palavras (FELLINI, 1995, 1996, 2007a), e por isso ele reaparece em tantos momentos de sua cinematografia.

Fellini optou por criar em estúdio todos os cenários de seus filmes justamente porque pretendia destacar-se do realismo e recriar ambientes para poder usar com mais critério a luz, e porque não tinha intenção de esconder a linguagem da qual fazia uso. Os mares de plástico de *Amarcord*, *Il Casanova* e *E La nave va*, o barulho do vento em todos os filmes, os rostos e corpos caricaturados com recursos de maquiagem e figurino também compõem a impressão de sonho que ele consegue transmitir. Os próprios atores são escolhidos a dedo não por sua competência, mas sim por seu aspecto físico, que depois será sublinhado também pela luz, e, depois de *La dolce vita*, pela cor.

“Se o cinema é imagem, a luz é evidentemente o fator essencial. No cinema a luz é ideia, sentimento, cor, profundidade, atmosfera, estilo, narração, expressão poética. A luz é o poder mágico que adiciona, apaga, atenua,

esfumaça, exalta, alude, sublinha, torna crível e aceitável o fantástico ou, ao contrário, cria transparências e por isso a realidade mas cinza e cotidiana torna-se onírica, fabulesca... Um vulto opaco... parece inteligente, misterioso, fascinante; um rostão bondoso e pacífico torna-se sinistro, ameaçador, dá medo.”^{cxiv}

(VERDONE, 2006, p. 8)

“ ‘Não tinha música’ para mim quer dizer ‘não tinha sentimento’ ”^{cxv}

(FELLINI, 1994, p. 22)

“...é preciso lembrar que, como nos sonhos, a vestimenta é comunicação simbólica. Os sonhos nos ensinam que existe uma linguagem para cada coisa, para cada cor usada, para cada detalhe da roupa. Trata-se de chegar a uma objetivização estética que ajude a narrar o personagem da melhor maneira.”^{cxvi}

(Ibid., p. 12, 13)

O banho de Sylvia na Fontana di Trevi torna-se o encontro dos sonhos de Marcello, o protagonista do filme, e de qualquer romântico. A mulher também é caricaturada, mas Fellini, nesta cena, a poupa do grotesco e realça sua beleza. Em outros momentos, também a bizarrice está presente no sonho: a Saraghina, em *Otto e mezzo*, é ao mesmo tempo símbolo da boa lembrança dos primeiros sinais de desejo sexual, e, paradoxalmente, sua aparência brutal pode remeter ao pecado que a igreja associava ao sexo. A mulher feia pode ser símbolo construído a partir de símbolo social oposto, já que é às belas o sexo geralmente está relacionado. Em Fellini, a feiúra é ligada ao lado “maldoso” do sexo, como ilustra a Saraghina. Trata-se de uma sobreposição de contrastes que cria um símbolo ao lhe conferir dualidade, um exemplo em que a imagem perde a relação com seu sentido primeiro ou social (BERTETTO, 2007).

A estética onírica revela o modo felliniano de ver e olhar a vida (ANGELUCCI, 1974), e acaba por ser traduzida em linguagem cinematográfica. Em meio a imagens construídas com tamanha cura pictórica, a atmosferas criadas com luz e cores, música e rumores, e a personagens tão expressivos que carregam significado no próprio aspecto, o discurso sobre a Itália fica subjacente, isto é, menos percebido à primeira vista.

“...em todo quadro vemos representada apenas uma cena (ou duas), e a partir do momento que é possível perceber uma infinidade de cenas, mas somente

uma é percebida, isto significa que devemos considerar algo mais que o próprio estímulo, ou seja: a natureza do observador, o qual, entre todas as possibilidades, responde à imagem somente de uma forma.”^{cxvii}

(GOMBRICH & HOCHBERG, 1978, p. 60)

A análise cognitiva da comunicação filmica tem a função de visionar, através do onirismo felliniano, a forma como chegam até o espectador enunciados sobre a formação discursiva da identidade italiana. Ainda que os mares de Fellini sejam de plástico, é possível encontrar, por meio de símbolos e esquemas sociais, dizeres visivos que estejam disfarçados pelo sonho, pelo grotesco, e pela sátira. Segundo Bachelard, “sonhar e ver nunca concordam. Quem sonha muito livremente perde o olhar. Fellini queria lutar contra essa impossibilidade de coexistência.” (apud RISSET, 1994, p. 68).

3.2.3 A comicidade e a ironia

Considerado o *corpus* de análise desta tese, a comicidade de Fellini fica evidente em *Lo sceicco bianco*, *Le tentazioni del dottore Antonio*, *Roma*, e *Amarcord*. É a vocação adolescente à caricatura a ferramenta mais usada para ironizar o desespero de Ivan em *Lo sceicco bianco*, que, transtornado, confunde uma cliente do hotel com um membro da família, fala sem pensar, perde a fala, sua e arregala os olhos. Wanda, sua recém-esposa também arregala os olhos, mas o que a motiva é o sonho de encontrar o xeique branco que está se concretizando – e não o transtorno da dúvida de ter ou não sido abandonado na lua-de-mel, agonia de seu marido. Análoga riqueza de significado caricatural é vista no aspecto do Dr. Antonio, em *Le tentazioni del dottore Antonio*, que transparece sua rigidez, sua consternação e, por fim, sua loucura, com o mesmo sucesso expressivo.

Em *Roma*, a sátira decai principalmente no comportamento e na língua dos romanos. A informalidade é levada ao exagero, e a população de Roma torna-se essencialmente mal-educada, apesar de altamente carismática. Igualmente carismático é o rol de personagens de *Amarcord*. Os professores e alunos parecem saídos de uma prancha de desenhos, e não encontrados na vida real. A inutilidade de ir à escola

também é caricaturada, e o humor pode fazer passar despercebida a crítica a esta instituição civil. Também a igreja é tratada, em *Amarcord*, com doses de comicidade através de um padre que não escuta o que dizem nas confissões, ensina sem se preocupar com a recepção de suas mensagens, e comparece na corrida da fanfarra em homenagem a Mussolini.

O elemento caricatural “torna-se o instrumento expressivo para dilatar o imaginário subjetivo através do qual contar os fatos e descrever o caráter dos personagens”^{cxviii} (PILITTERI, 1990, p. 27). Mas quando os tipos ironizados são menos personagens do que parte de um universo alegórico, como no caso do religioso e do fascista Patacca, por exemplo, a sátira e a caricatura não se referem à trama de *Amarcord*. Itens de um todo, são personagens simbólicos de um esquema de conhecimentos socialmente compartilhado, no caso, sobre a igreja e o fascismo, respectivamente. A aplicação de recursos de comicidade, geralmente através da caricatura e do escárnio são, assim como o emprego da estética onírica, maneiras de enunciar de modo menos direto e mais subjacente. O exagero, o grotesco, o onírico, e os recursos que fazem rir fazem também evadir, e o expectador mais uma vez precisará atentar a uma camada de significação que se localiza além do mais sedutor para captar o discurso sobre a identidade italiana.

“Ma a verdadeira chave de seu fascínio era a inteligência [...] Além disso, não tinha nenhuma vaidade particular por sua capacidade de compreender signos e linguagens que os outros não percebiam, convencido de que todos eram capazes de percebê-los e decifrá-los – bastava um pouco de atenção e curiosidade...”^{cxix}

(RISSET, 1994, p. 8)

“Um dos méritos mais significativos e modernos que vejo na obra de Fellini é o de nos educar para a brincadeira e para a recuperação do livre imaginar em uma época que está organizando até mesmo nosso pensamento.”^{cxx}

(ARPA, 2003, p. 227)

A expectativa de Fellini, acreditamos, era a de que seu público entendesse o caráter muitas vezes “tragicômico” de seus enunciados, inevitavelmente vinculado às ambiguidades dos objetos que o artista abordava, já que é:

“a única escolha possível para quem, no seu compromisso com os outros, não tem nenhuma verdade para revelada, mas somente histórias para contar, algumas emoções para comunicar e, nos dias de graça, tantas coisas vistas para além do pensamento e da natureza.”^{cxvi}

(ARPA, 2003, p. 221)

3.2.4 A antilinearidade narrativa

É notório que Fellini marca a mudança de sua forma de narrar a partir de *La dolce vita*, quando opta pela construção em episódios em detrimento de seguir a linearidade objetiva de uma história. Neste filme, o personagem principal vaga pelos eventos e torna-se o fio que os interliga e transforma em um conjunto. Mais do que a história de Marcello, o filme será a reprodução em imagens de um mal-estar que o protagonista personifica. A mensagem central é, portanto, comunicada de duas formas: através do sentimento de náusea que o filme provoca no espectador, e por meio da composição do personagem, que vive a náusea dentro do filme.

A partir de *Satyricon* e, depois, mais evidentemente em *Roma*, o personagem perde importância, e torna-se protagonista uma cidade, uma civilização, ou uma ideia. É um passo que Fellini dá no âmbito da história do cinema, desligando-se das amarras da tradição narrativa e colocando-se em paridade com a evolução literária da época moderna. Uma das marcas distintivas do cinema moderno é justamente a superação da sintaxe tradicional e a valorização de marcas enunciativas de direção, como a falta de vínculos entre eventos, ou usos atípico da câmera (BERTETTO, 2006).

La dolce vita também contribui com a riqueza de diálogos – o que se fortalece com *Otto e mezzo* – e assim define outra novidade, dentro da esfera da cinematografia do diretor. Os diálogos muitas vezes funcionam como ligação entre eventos, como a explicação de ocorrências distantes na montagem final da película. O tempo e o espaço subjetivos, que se intercalam ao tempo e espaço dos eventos representados, é a novidade de *Otto e mezzo*. E *Satyricon* também oferece uma segunda contribuição, desta vez no que diz respeito às imagens: em muitos momentos, uma imagem ou cena consegue compor uma história, criando uma narrativa que não segue uma lógica de combinação com outras, mas somente a da sua própria presença – como nas grandes obras de arte

pictórica. A terceira contribuição de *Satyricon* que vale menção é o excesso de “olhares para a câmera (*sguardi in macchina*) e as passagens em travelling que expõem o povo romano, repetidos depois em *Roma* – estabelecendo através dos dois filmes uma linha vertical que une profundamente o presente ao passado.

A estrutura episódica ou fragmentada, a redefinição do papel do personagem principal, o enriquecimento dos diálogos e das imagens – também devido ao uso da cor, que se torna meio expressivo –, e usos particulares da câmera tiram dos filmes o caráter de narrativa e, ao mesmo tempo, sublinham seu caráter de discurso. O cinema de autor sempre contempla mensagens, sentimentos, pontos de vista, recursos fílmicos inovadores, mesmo quando se mantém fiel à linearidade narrativa. Ao abandonar esse padrão, o caráter pictórico e discursivo são aqueles que prevalecem. A maior liberdade com respeito à trama permite que se fale de realidades através da ficção, já que os eventos e personagens que passeiam pelo filme estão ancorados em algo que não é a diegese narrativa. Sua ancoragem está nos símbolos, sociais e criados, amparados nos esquemas sociais e nos discursos compartilhados.

“Se tem início e fim? Acho que é imoral contar uma história que tenha um início e uma conclusão. Um filme deve ser, de alguma forma, como a vida: deve conter imprevistos, eventos inesperados, erros. Ao mesmo tempo um filme, especialmente aquele que me disponho a fazer, exige um controle absoluto...”^{cxvii}

(FELLINI, 1996, p. 74)

3.2.5 As obsessões signológicas

Glauber Rocha lança o termo e o conceito de signologia felliniana. O cineasta pensador refere-se a um elenco que vai das presenças mais evidentes, como o mar e as mulheres de grandes proporções, a outras, notadas quando se toma o cinema de Fellini como objeto de estudo: o barulho do vento, as sobrancelhas femininas, o Oriente representado por mulheres e espetáculos. Ma há ainda outras presenças, um pouco mais sutis, como as grandes cabeças, os alemães, e os cavalos.

O problema de notar estes signos recorrentes na cinematografia do autor é procurar um significado para os tais. Tentando fugir do vício do estruturalismo, conclui-

se que em cada filme esses signos obedecem a uma rede de construção de significações diferente e, portanto, ganham novos sentidos. Mas o passo seguinte é abrir mão do vício de dar significação a tais aparições – ou pelos menos a algumas delas – e aceitar que um signo, ainda que repetido dentro de um conjunto enunciativo, possa ter função na rede que faz dialogar os diversos itens que compõem uma cena ou um enquadramento, mas que não é símbolo ou indício de nada.

Dos elementos da natureza, o mar de Fellini já foi presenteado com o significado de transcendência, já que muitos de seus filmes terminam nele, e o barulho de vento indica mistério, medo, ou até mesmo sonho, a depender do segmento fílmico em que é inserido. As sobancelhas femininas, quando exageradamente levantadas, indicam sexualidade aguçada, enquanto as retas e curtas são parte do figurino das mulheres mais pudicas, ou de momentos mais pudicos de uma mulher. A dimensão feminina, segundo a literatura sobre Fellini, dialoga com sua predileção pela beleza exuberante das mulheres, e pela superioridade que atesta ver nelas. Já a dimensão das várias cabeças – em *Amarcord*, *Il Casanova*, *Satyricon* – não recebeu interpretação dos estudiosos investigados, e não arriscamos fazer aqui uma interpretação sem observação curada. Além destes, outros signos cujo sentido nos foge é a presença de alemães – não se sabe se o diretor tem uma simpatia ou antipatia especial e pessoal por eles, e por quê –, e de cavalos. Esta última presença constante foi informada pelo entrevistado Moraldo Rossi, e só depois foi comprovada empiricamente a predileção felliniana por este animal.

O desafio talvez seja aceitar que imagens muitas vezes não contêm mensagens ou simbolizam nada, mas contentam-se em serem oferecidas aos olhos do espectador e em comporem um retrato de poética. Desta forma, colocamo-nos em harmonia com o artista:

“Talvez eu seja um espectador particular, pois sinto prazer quando estou frente a algo que é absolutamente verdadeiro não porque é semelhante à vida, mas porque como imagem é verdadeira por si só, como signo. E é, portanto, vital. É a vitalidade que me agrada e faz sentir que a operação foi bem sucedida.”^{cxxiii}

(FELLINI, 1994, p. 11)

3.3 Enunciados fellinianos da identidade italiana

“Fellini conseguiu instaurar uma relação fascinante, alucinatório e multicolor entre o inconsciente onírico e a realidade”^{cxxiv} (ARPA, 2003, p. 208). Para o padre Angelo Arpa, poesia e realidade no cinema de Fellini são o fogo e sua luz. Propor-se a estudar aspectos da realidade em uma obra de arte obriga inevitavelmente o observador a tomar uma postura semelhante a esta, se não se quer excluir da análise o material que foge da apresentação documental ou realística do mundo. “A identidade de um povo forma-se por uma memória comum, que deve ser crítica para pode olhar ludicamente ao passado”^{cxxv} (RAIMONDI, 1998, p. IX), ou, adaptando a perspectiva ainda mais ao cinema de Fellini, a abordagem da memória comum deve ser lúdica para poder olhar criticamente ao passado. Se isso não é regra, pode passar a ser pelos que assumem o olhar de um cineasta como o que aqui sofre investigação.

Na cinematografia felliniana, a realidade é um espaço mental “onde transitam diversas figuras imaginárias, e onde os elementos concretos da vida podem adquirir, por força poética, um tal poder de abstração que se tornam símbolos de condição humana interior”^{cxxvi} (ARPA apud CASAVECCHIA, 2003, p. 49). É o que Fellini faz quando aborda temas universais, como o amor ao próximo, a morte, as relações humanas, dos quais fala transbordando as fronteiras de sua cultura, como sujeito-testemunha de experiências não somente em suas características contemporâneas, mas que permanecem no inconsciente coletivo e, portanto, serão assuntos e questionamentos eternos. Quando aborda temas italianos, Fellini também falará da realidade em sua pura condição de espaço mental, isto é, tomando o cinema como espaço de criação em que se pode empregar discursos de qualquer ordem, mas que são inevitavelmente mais restritos à sua cultura. Quando fala da Itália, coloca-se como sujeito da formação discursiva da identidade italiana e, através de recursos cinematográficos e da menção a símbolos e esquemas de verdades cristalizados culturalmente, elabora seus enunciados e redefine o que está subjacente a tais símbolos e verdades, reiterando ou readaptando conceitos da formação em questão.

Segundo as premissas desta tese, somente o lançar mão a ferramentas da análise fílmica permite que se saia da vagueza teórica que é característica da literatura sobre o

diretor, denunciada por Minuz (2007). Ainda que Fellini seja considerado um cineasta extremamente italiano, conforme já mencionado, fica em aberto quais são os aspectos da cultura de seu país que ele toma para si, repete e reelabora, bem como uma descrição da maneira como faz isso. Por isso, aqui a opção foi examinar aspectos sociais e históricos consolidados em discurso *através* das ferramentas da análise fílmica, já que “o primeiro discurso de uma obra é aquele que ela faz através do modo como é feita”^{cxvii} (ECO, 2000, p. 6).

Assim, em poucas palavras, os filmes de Fellini são concebidos como materialidade em que se manifestam aspectos da formação discursiva da identidade italiana, da qual é sujeito-autor, e tais aspectos são reconhecidos em enunciados visuais relacionados de forma direta ou subjacente aos temas principais de seus filmes. Aqui, objetos da FD da identidade italiana são reconhecidos por signos que os denotam, e símbolos sociais que os trazem à tona; e os conceitos desta formação são definidos pela ativação de esquemas cognitivo-sociais. Uma vez distintos tais objetos e conceitos, descreve-se o sentido que ganham por meio da forma como são enunciados e comunicados cinematograficamente por Fellini.

Observar aspectos sociais e históricos sob o viés do discurso da identidade compeliu a definir quais são esses aspectos, e mostrou que geralmente se manifestam pela ambivalência, dada a época de extremos em que este estudo se localiza e pela dualidade da própria *identidade*: a nostalgia do passado conjugada à total concordância com a “modernidade líquida” (BAUMAN, 2005).

Uma produção fílmica que vai de 1950 a 1990 tem seu auge marcado pelo ano 1960, exatamente por um filme que prevê a crise de identidades. Na época, lugares em que o sentimento de pertencimento era tradicionalmente investido, como trabalho, família e a comunidades locais, como a vizinhança, tornam-se indisponíveis ou indignos de confiança:

“As duas coisas caminham em par – a debilidade do conjunto de crenças, símbolos e normas que une todos os membros da sociedade politicamente organizada, e a riqueza, densidade e diversidade dos símbolos identitários alternativos (étnicos, históricos, religiosos, sexuais, linguísticos, etc).”

(Ibid., p. 87)

“Poderíamos, no entanto, esperar que o fato se observe mais frequentemente quando uma rápida transformação da sociedade enfraquece ou destrói os modelos sociais aos quais estavam ligadas as ‘velhas’ tradições, quando as carreiras institucionais e seus promotores não mais se mostram bastante adaptáveis e flexíveis, ou são, de qualquer forma, eliminados.”^{cxviii}

(HOBSBAWM & RANGER, 2002 p. 7)

As citações acima referem-se aos anos 1980, em que novos grupos identitários ganharam força e causaram uma avalanche de estudos sobre o tema. Na Itália essa conjuntura durou todo o século, iniciada com a unificação, e perdura até hoje. Ainda que a manifestação da crise de identidades seja diferente, se comparados os níveis mundial e em particular aquele italiano, os elementos nos quais se apoiam são os mesmos, conforme acenado no capítulo 1. No caso do cinema de Fellini, tais elementos são examinados em seus aspectos muitas vezes duais, quando são escancaradas as ambivalências contemporâneas ao lado das tradições italianas.

Mas não somente o choque entre modernidade e tradição é examinado na cinematografia italiana. Na maioria das vezes, o abordar objetos da realidade italiana restringe-se ao interesse por uma análise do próprio país, ainda que, muito frequentemente, o olhar atento e a sensibilidade aguçada de Fellini carreguem seu olhar para além do que é italiano, tangenciando ou aprofundando-se em assuntos universais. Os conceitos sobre a educação católica, por exemplo, que, segundo a formação discursiva e o artista, é responsável pela mentalidade do povo italiano – na segunda metade do século ainda extremamente paternal e tradicionalista – tornam-se universais se forem deslocados da realidade da península. Em outras palavras, a autoridade institucional exacerbada – tradução do que a igreja católica representa para os pensadores italianos – é capaz de limitar o avanço no pensamento de um povo, seja ele qual for, o que dá ao evento caráter universal mais do que local, se observado a partir de uma perspectiva macro. De qualquer forma, limitamo-nos, neste trabalho, a observar a interação entre discurso e arte cinematográfica de um diretor em particular pelo viés do estudo da identidade da Itália, dado que é assunto ainda atual e historicamente importante para o país.

Para estabelecer quais imagens e representações da cultura e da sociedade foram construídas e veiculadas por Fellini em relação com a formação discursiva da identidade italiana através da análise fílmica, propomos tabelas de análise que contemplam

aspectos da *representação* e da *comunicação* dos segmentos filmicos selecionados, os quais estão descritos e organizados conforme as categorias das seções 3.3.1 a 3.3.6., que equivalem aos objetos reconhecidos nos escritos sobre a identidade italiana estudados no capítulo 1: igreja, poderes institucionais, caráter, história e cultura, política, e língua e costumes. Com o intuito de facilitar a leitura e compreensão das análises e retomar a metodologia apresentada no capítulo 2, estão organizados e descritos, a seguir, os passos do examinador e cada um dos itens das tabelas.

Passos da PRÉ-ANÁLISE:

1. A pré-compreensão do texto inclui a definição de uma hipótese: já amplamente discutida e revista no corpo dos capítulos desta tese, é aqui lapidada pela delimitação do campo de exame:

a. delimitação do campo – o olhar, guiado pelos objetos da formação discursiva da identidade italiana, busca enunciados filmicos que retomem ou reformulem seus conceitos.

b. amplitude – segmentos de filmes de Federico Fellini que falem sobre a Itália, direta ou subjacentemente ao tema mais evidente. Os filmes selecionados são *Lo sceicco bianco*, *La dolce vita*, *Le tentazioni del dottor Antonio* (episódio de Boccaccio '70), *Otto e mezzo*, *Fellini-Satyricon*, *Roma* e *Amarcord*.

c. construção de significações – os procedimentos de significação em Fellini são complexos, e aqui a hipótese é a de que ele, para falar sobre a Itália, lança mão de símbolos e verdades socialmente compartilhadas para depois transgredi-los ou reiterá-los através de várias *ferramentas comunicativas*: contraste, humor, ambiguidade, ironia, recriação de símbolos, ou seja, desvios a conceitos de modelos cognitivo-sociais. Os recursos de linguagem cinematográfica que usa para ativar tais símbolos e verdades e para construir seus enunciados são as *ferramentas enunciativas*.

d. extensão – enquadramentos, sintagmas descritivos, cenas, sequências, episódios.

2. Escolha do método – conforme descrito no capítulo 2, optou-se pela análise fílmica derivada da Semiótica para a análise da representação, e por noções da teoria sócio-cognitiva para a análise da comunicação.

3. Definição dos aspectos – os modos de representação organizados entre conteúdo e modalidades, e a análise da comunicação.

Passos da ANÁLISE:

O cerne do percurso analítico no que se refere à decomposição dos trechos selecionados prevê, após a definição do tipo de segmento do qual se falará (cena, sequência, enquadramento, sintagma descritivo, episódio), a individuação de componentes internos, o jogo sincrônico e sincrético de elementos como o espaço, o tempo, a ação, os personagens, recursos de câmera e edição, símbolos e esquemas sociais. Em seguida, sua relação interna, com a unidade de conteúdo – o próprio segmento ou outros trechos do filme –, e externa, com a formação discursiva da identidade italiana e com modelos cognitivos sociais.

A fase da decomposição é feita conforme tabela apresentada na página 135, organizada pela análise da REPRESENTAÇÃO, momento em que se observa a seleção do que é proposto à vista, ou seja, do *conteúdo*; e a disposição, o sublinhar e a manutenção de elementos no quadro, ou as *modalidades*. A análise da REPRESENTAÇÃO é organizada, portanto, conforme ilustram as linhas de *conteúdo* e *modalidades*, cujos itens estão descritos abaixo.

Primeiramente, um trecho fílmico é identificado conforme padrões de classificação, e assim o segmento a ser analisado pode ser um:

- a. *enquadramento* – quadro fixo
- b. *sintagma descritivo* – uma série cronológica de enquadramentos que não têm papel na ação, caracterizando-se como não-ação.
- c. *sintagma narrativo* – uma série não alternante e cronológica de enquadramentos: quando a série não apresenta elipse, é uma *cena*; quando há elipse, trata-se de uma *sequência*.

Itens de conteúdo:

Paisagem: informantes e indícios – descrição iconográfica do espaço representado pelo segmento.

Personagens: informantes e indícios – descrição iconográfica dos personagens e, se relevante, dos figurantes representados pelo segmento.

Ação – descrição do evento que se desenvolve no segmento.

Temas – descrição do que o evento indica como tema principal.

Motivos – descrição do que o evento indica como indícios relacionados ao tema principal.

Itens de modalidade:

Espaço: posicionamento, luz, cores – comentários sobre a construção pictórica do segmento.

Movimento: uso da câmera – comentários sobre as escolhas de enquadre ou movimentação em diálogo com os elementos de conteúdo.

Movimento: ordenação de imagens – comentários sobre as escolhas de montagem em diálogo com os elementos de conteúdo.

Tempo: duração do segmento – pode ser dilatado ou reduzido, ou seja, comentários sobre a indicação de duração maior ou menor do que a esperada com relação ao evento.

Sons e música – comentários sobre a sobreposição de efeitos sonoros que compõem a enunciação.

Consta também na tabela modelo exposta na página seguinte a linha de análise da COMUNICAÇÃO, que ilustra o momento em que o analista procede à recomposição, ou à compreensão da forma como se estabelece a interação entre espectador e filme, fundamentado na crença de que:

“Os traços fundamentais da representação pictórica derivam provavelmente da relação com o próprio mundo (ou seja, são derivados, e não inatos), não

dependem da convenção arbitrária segundo a qual o artista é livre para idealizar a seu gosto.”^{cxix}

(GOMBRICH & HOCHBERG, 1978, p. 110)

Conforme exposto no capítulo 2, espectadores entendem filmes porque ativam conhecimentos estocados em esquemas conceptuais. A partir disto, seu raciocínio pode negociar com o filme, que, por sua vez, constrói significações também amparado em conhecimentos estocados. O que se diz e se entende a partir desse jogo de interação e negociação de significações relaciona-se com os conceitos da formação discursiva e, por fim, resulta em novos enunciados sobre a mesma.

Itens de COMUNICAÇÃO:

Função do segmento – definição de sua função comunicativa: trata-se de um segmento de ação, descrição ou imagem-ideia.

Símbolos sociais ativados – descrição de signos que contêm significado social e compartilhado.

Esquemas mentais sociais ativados – descrição da ativação de modelos cognitivos ativados que contêm verdades proposicionais compartilhadas.

Relação com a FD da identidade italiana – relação entre o que é enunciado por Fellini com respeito aos objetos relacionados nas seções 3.3.1 a 3.3.6 e conceitos sobre eles.

OBJETO da formação discursiva da identidade italiana

FILME – localização da sequência 1 // localização da sequência 2...					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
M O D A L I D A	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA	COMENTÁRIOS EXTRAS

* Quando mais de um segmento fílmico é descrito na tabela, as indicações de tempo encontram-se na primeira linha, separadas por barras duplas, ao lado do nome do filme; e a linha que divide os espaços referentes aos elementos de análise (de conteúdo, modalidade ou comunicação) indica a separação da descrição dos dois (ou mais) segmentos.

* Nos casos em que espaços da tabela aparecem sem preenchimento, o elemento de conteúdo, modalidade ou comunicação ao qual o espaço se refere não participa da construção do enunciado e, portanto, não precisa ser descrito.

Os dois grandes passos da análise permitem descobrir não um sentido escondido, mas a “rede simbólica subjacente, o mecanismo subtextual que constitui o nível essencial de funcionamento do texto”^{cxxx} (BELLOUR, 2005, p. 8), ou seja, mistérios enunciativos e comunicativos que constituem as significações fellinianas. Concluir-se-á que Fellini retoma os objetos do discurso da identidade italiana para produzir significações a respeito dessas, para compor personagens e para, através deles, comunicar mensagens, e assim sublinha suas significações através de recursos de cinema, da retomada de temas, e também através da quebra de esquemas de verdade, ao romper com a expectativa do espectador e ao usar recursos de comicidade. É desta forma que Fellini, conforme suas próprias palavras, faz seu milagre, que “consiste em fazer transparecer a autenticidade na ficção”^{cxxxi} (FELLINI, 1996, p. 75), e fala da Itália de forma simbólica e subjacente.

O *corpus* de análise compõe-se de sete filmes, os quais foram selecionados porque, a nosso ver, falam diretamente da Itália ou contêm em sua concepção muitos dos objetos da formação discursiva da identidade italiana, como veremos. Outros ou todos os filmes de Fellini poderiam ter sido considerados para esta análise, mas não estão incluídos como parte do *corpus* devido à necessidade de homogeneização e recorte que uma tese de doutorado impõe. Contudo, alguns outros filmes fellinianos são citados em alguns momentos, apesar de não terem sido devidamente analisados.

As figuras abaixo são retiradas de *Lo sceicco bianco* e *Amarcord*. A primeira é do protagonista do primeiro filme, e capta o momento final da leitura de uma lista de compromissos que ele e sua esposa têm em Roma, em ocasião de sua lua-de-mel:

“... dalle 10,00 alle 11,00, conoscenza e affiatamento familiare, ore 11 visita dal Papa, poi pranzo con gli zii, e dalle 13,00 fino a mezzanotte tutto fino a meraviglia, non abbiamo un minuto libero! Sempre con gli zii: Pantheon, Colosseo, Palatino, Foro Romano. Qui, appuntamento con i cugini De Pisis e poi tutti insieme: Appia Antica, Catacombe, Cecília Matella, ritorno a Roma. E verso sera, tutto illuminato... Altare della Patria⁸³”.

⁸³ “...das 10:00 às 11:00 apresentação e ajustamento familiar, às 11:00, visita ao Papa, em seguida, almoço com os tios, e, a partir das 13:00 até meia-noite, uma beleza, não temos um minuto livre!”



Fotograma 1

O enquadramento ilustrado mostra o fim da cena, logo após a menção da última tarefa, e demonstra a êxtase e a devoção do personagem ao governo e à pátria.

A figura abaixo é parte de um enquadramento descritivo que compõe o cenário da sequência que se desenvolve na escola, em *Amarcord*. Aparecem na parede as fotos de Vittorio Emanuele, rei da Itália na época do filme, que se passa nos anos 1930; de Benito Mussolini; e do Papa Pio XI, aludindo às três instituições que conduziam a vida dos italianos.



Fotograma 2

Novamente com os tios: Pantheon, Coliseu, Palatino, Foro Romano. Encontramos os primos De Pisis aqui e seguimos todos juntos: Appia Antiga, Catacumbas, Cecília Matella, retorno a Roma. E no início da noite, todo iluminado... o Altar da Pátria.”

Estes são exemplos introdutórios do discurso felliniano que retoma símbolos importantes de sua nação e os usa como objetos de seus enunciados sobre a identidade italiana. Partimos do objeto da formação discursiva que nomeamos “igreja e religiosidade” apresentando o tratamento do mesmo por Fellini, ou seja, a forma como o cineasta aplica, reescreve e comunica a respeito deste objeto. Sequencialmente, os outros cinco objetos da FD em questão serão estudados de forma análoga.

3.3.1 Igreja e religiosidade

Em *Lo sceicco bianco*, o personagem Ivan Cavalli (fotograma n. 1) 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. Na tabela 1, o estudo dos informantes, da ação e da comunicação detalham as conclusões deste parágrafo.

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 da 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 xeique branco; o marido a perdoa, mas mente – parece que até para ele mesmo – ao afirmar que também continuava 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, tais como as proposições descritas no quadro de esquemas mentais da tabela 1. 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 “religiosidade quase sempre formal, ritualista, que não se responsabiliza, no fundo, vazia”⁸⁴ (DELLA LOGGIA, 1998, p. 54).

O conceito acima também é reconhecido em uma sequência de *Amarcord*, da qual dois trechos constam na tabela. 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). 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* são recursos cinematográficos que a definem como uma imagem-ideia – ou uma cena-ideia, adaptado o conceito de Bertetto (2007). 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.

⁸⁴ O leitor não será remetido ao original da citação quando a mesma já tiver sido usada anteriormente.



Fotograma 3

O episódio sobre o falso milagre em *La dolce vita*, 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* – como se vê nos temas e motivos da tabela 3. 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!”⁸⁵. Trata-se de um golpe planejado por pessoas que compram 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?

⁸⁵ Quem vê a Nossa Senhora não tira proveito disso!

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!⁸⁶

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, 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 o esquema mental da religiosidade, 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, conforme descrito em tabela. 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.

⁸⁶ 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!

“Um dia Fellini, interrogado sobre o que eram para ele a religião, a fé, Deus, escapou da pergunta virando o jogo, criando uma metáfora encantadora: ‘Alguém a quem entregar as malas quando os braços não aguentam mais’.”^{xxxxii}

(ANGELUCCI, 2003, p. 290)

No curta-metragem *Le tentazioni del dottore Antonio*, a igreja não apenas é objeto de enunciado, mas também tem papel na constituição do personagem, assim como em *Lo sceicco bianco*. 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, conforme fica indicado pela iconografia descrita e pelos segmentos na tabela 4. 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 transgride, 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. Mais uma vez, um conceito da FD da identidade italiana é repetido através de ferramentas enunciativas – sobreposições do enquadre (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.



Fotograma 4

Em *Otto e mezzo*, 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, conforme fica evidente pelas ações descritas na tabela 5, e contemporaneamente a responsabiliza pela repressão sexual que sofreu na infância. A tabela indica duas sequências em que o protagonista conversa com uma autoridade da igreja católica, identificado apenas como Sua Eminência ou Cardeal. Na primeira delas, 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 vita⁸⁷”.

⁸⁷ “Chore, diga que se arrependeu! Ter a benevolência deles significa conseguir tudo o que se quer da

“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”⁸⁸.



Fotograma 5

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 da FD 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:

vida.”

⁸⁸ “Porque deve ser feliz? Não é esta a sua tarefa” e “Não há salvação fora da igreja”.

“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.”^{cxxxiii}

(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 nos outros trechos analisados da filmografia felliniana.

Finalmente, em *Roma*, vê-se a crítica mais feroz e evidente – e famosa – de Fellini à igreja católica⁸⁹. O episódio do desfile de moda eclesiástica, que dura quase 10 minutos, escancara a modernização superficial da religiosidade na Itália e traduz “a progressiva e irreversível queda da Igreja na palude de seu próprio poder excessivo em uma maravilhosa síntese figurativa”^{cxxxiv} (BISPURI, 1981, p. 118). A riqueza das roupas, o neon⁹⁰ 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 da FD da identidade italiana.

⁸⁹ Excepcionalmente, esta sequência não será descrita em tabela. Sua iconografia é muito rica e variada, mas trata-se de apenas um enunciado cuja enunciação ocorre em tempo dilatado. Consideramos que a descrição em texto, considerada também a fama da sequência, é suficiente.

⁹⁰ Fellini usa muito o neon ao falar da igreja católica. Em *La dolce vita*, a palavra *argon*, que se refere ao elemento químico usado nas lâmpadas incandescentes, fica iluminada durante grande parte do episódio do falso milagre.



Fotograma 6

A sobreposição de signos da modernidade, como a vestimenta luxuosa e o brilho são uma 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 *I vitelloni*, *La Strada*, *Le notti di Cabiria*, 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 *Giulietta degli Spiriti*, principalmente⁹¹.

Os exemplos de trechos analisados nesta seção demonstram que Fellini, no que se refere ao objeto igreja católica, compartilha os conceitos da formação discursiva da identidade italiana. É acordo que “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”, mas discordamos que “se trata naturalmente de impressões pessoais do diretor”^{cxv} (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.

⁹¹ Os quatro filmes citados mereceriam o estudo enunciativo-comunicativo que aqui oferecemos como metodologia de análise, mas não fazem parte do *corpus* e, portanto, serão investigados em outro momento.

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, como veremos também nas próximas análises.

IGREJA e RELIGIOSIDADE

TABELA 1

LO SCEICCO BIANCO – 1,21,00 a 1,22,40					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
	Praça São Pedro, Vaticano – espaço da moral. Dia – máscaras.	Ivan e Wanda. Atrás deles, os familiares de Ivan.	Wanda explica a Ivan que seu desaparecimento foi um acidente, e que ela continua pura. Ivan a perdoa.	Reconciliação do casal.	Alívio do casal por não terem perdido seus lugares como esposa correta, no caso de Wanda, e marido honrado, no caso de Ivan.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
	Praça São Pedro, dia. Família atrás do casal serve de cenário.	Plano médio do casal. Closes de Wanda e Ivan.	18 closes de Ivan e Wanda alternados.	Tempo real da conversa. (1, 20 min)	Toques de sinos. Tema musical tenso no início, depois romântico e pacificador.
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA	COMENTÁRIOS EXTRAS
	Sintagma narrativo / sequência.	Vaticano – símbolo maior do catolicismo e de sua doutrina.	Comportamento lua-de-mel: intimidade, romantismo, desejo. Código moral católico: devoção religiosa e familiar, moral exemplar.	Comportamento católico inautêntico.	

TABELA 2

AMARCORD – 0,35,15 a 0,36,31 // 0,39,30 a 0,39,41					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
	Interno igreja. ----- Interno igreja.	Padre, um ajudante Titta. ----- Titta, Padre, um colega da escola.	Titta confessa-se, o padre o escuta. Interrupções do padre para orientar o ajudante a colocar flores nos vasos. ----- Titta recebe punição e sai. Colega entre, agacha-se, recebe punição e sai.	Ritual da confissão. ----- Caráter ritualístico da confissão.	Desatenção do padre ao ritual. Descrença de Titta nas palavras do padre: “Sì, piange... piangi pure!” ----- Católicos são obrigados a passar pela confissão, mas padres não ouvem e jovens não creem no ritual.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
	-----	Câmera acompanha movimento de saída de Titta e de entrada dos outros colegas. Colega olha para a câmera ao entrar e sair.	A sequência de duas confissões atua como um enunciado e seu reforço.	Tempo reduzido. Aparição, confissão e saída de rapaz dura 8 segundos.	-----
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA	COMENTÁRIOS EXTRAS
	Sintagma narrativo / sequência. ----- Sintagma descritivo / cena-ideia.	Confissão – símbolo de crença e confiança nos rituais da igreja.	Ritual da confissão – sinceridade, penalidade de acordo com o pecado, sentimento de perdão divino.	Religiosidade vazia até nos rituais da própria igreja.	

TABELA 3

LA DOLCE VITA – 0,56,30 a 1,11,25 (1,10,48 a 1,11,25 do enterro e fim do episódio)					
	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
C O N T E Ú D O	<p>Descampado, lugar do suposto milagre. Muitos refletores e câmeras de TV, muitos operadores e jornalistas. Ônibus ao redor, indicando a chegada de mais e mais fiéis.</p> <p>Simplicidade do povo, caracterizado como “rural”, contrasta com os habitantes da cidade pelas atividades e vestimentas.</p>	<p>Muitas pessoas. A maioria com vestimenta “dominical”, alguns doentes deitados. As crianças que dizem ter visto a Madonna. Marcello e Emma como observadores.</p>	<p>Crianças chegam, posicionam-se no lugar onde viram a Madonna pela primeira vez. Fiéis em torno a elas. Começa a chover forte. As crianças cochicham, olham para trás e dizem estar tendo outra visão. Correm em direção à Madonna, e os fiéis as seguem enlouquecidos. Um jornalista descreve pelo microfone o que está acontecendo. O tio das crianças as recolhe, e a menina anuncia que a Madonna voltará somente se lhe for construída uma igreja. Uma senhora pega um ramo da árvore do milagre, e a multidão a segue. Marcello e Emma escutam o choro de uma senhora que anuncia a morte de alguém. Na manhã seguinte, participam do enterro.</p>	<p>Fanatismo religioso. Exploração midiática do fato. Exploração da fé alheia para fins pessoais pela família das crianças, e por aqueles que a compraram.</p>	<p>Fé cega, que não questiona a veracidade do milagre. Aproveitamento deste sentimento católico, tão forte e difuso na Itália, e fácil presa para embustes. Poder da mídia televisiva, que fez do fato local um grande evento transmitido e vendido.</p>
M O D A L I D A D E	<p>ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES</p> <p>Escuridão noturna, com refletores de TV. Depois, luzes apagam-se. Escuridão e chuva. Uma multidão enquadrada.</p>	<p>MOVIMENTO: USO DA CÂMERA</p> <p>Câmera segue os fiéis, muitas panorâmicas em ângulo alto, evidenciando a multidão, alternando-se a planos médios que enquadram um dos personagens ou algumas pessoas.</p>	<p>MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS</p> <p>Depois da confusão e do anúncio da morte, cena de um funeral. A panorâmica final mostra o local já vazio, indicando a presença de poucas pessoas.</p>	<p>TEMPO: DURAÇÃO</p> <p>Mais de 15 minutos o episódio todo.</p>	<p>SONS E MÚSICA</p> <p>Gritos, chuva, transmissão televisiva.</p>

C O M U N I C A Ç Ã O	FUNÇÃO DO SEGMENTO Dado que o filme não apresenta linha narrativa, trata-se de um episódio da vida de Marcello. É ação com caráter de discurso, de enunciado. Sintagma narrativo / sequência e episódio-ideia.	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS Milagre feito pela Nossa Senhora – prodígio católico.	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS Sentimento e comportamento religioso: amor ao próximo, honestidade espiritual. Caráter midiático televisivo: transmitir imparcialmente notícias de eventos legítimos.	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA Religiosidade ritualística de muitos convive com sentimento autêntico vivido por poucos.	COMENTÁRIOS EXTRAS
--	--	---	--	--	---------------------------

TABELA 4

LE TENTAZIONI DEL DOTTORE ANTONIO – 0,43,40 a 0,43,55 // 0,43,55 a 0,44,02 // 0,49,28 a 0,50,17					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
	Uma varanda que dá vista para o bairro EUR. ----- Rua, externo igreja, frente. ----- Interno igreja. Arquitetura limpa, minimalista, típica do bairro EUR.	Freiras em vestes modernas, crianças saltitantes, padres em fila. ----- Fileira de padres em branco. Modelos, fotógrafo. ----- Mazzuolo e colega da igreja caracterizados como carolas.	Padres entram em campo andando em fila, fazem o mesmo gesto de saudação com a cabeça e saem de campo. ----- Padres saem em fila da igreja. Modelos posam para fotógrafo. ----- Mazzuolo e colega recolhem doações, Mazzuolo observa comportamento dos fiéis.	Sobreposição de símbolos: catolicismo e fascismo. ----- Sobreposição de símbolos: igreja e publicidade. ----- Protagonista é homem de igreja atuante.	Composição do caráter do personagem e introdução da temática que será discutida. ----- Uma das oposições que moverá a trama. À primeira vista, embate entre moral católica e abuso publicitário da sensualidade. -----
M O D A L	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
	Luz do dia. Cor vermelha nas				

I D A D E	vestes dos padres. Posicionamento muito bem composto das pessoas, indica uma coreografia ensaiada, movimentação não natural.	Panorâmica. Padres entram e saem de campo como se passassem por um palco.	A ordem dos sintagmas descritivos e a inclusão do ensaio fotográfico na tomada da igreja parecem inaugurar o tema da trama: a moral católico-fascista sendo invadida pela publicidade.	Tempo breve, dado que as duas primeiras sequências não contêm ação diretamente relacionada à trama.	Tema musical alegre.
	Luz do dia, padres em fila no canto esquerdo do quadro. Modelos em pose. Cores fortes.	Tomada frontal da igreja, câmera desce e abarca as modelos, afastamento da câmera e vista geral do ensaio fotográfico com a igreja como fundo.			Tema musical mais lento, risada e voz infantil: “Quanto mi piace Roma!”.
	Interno igreja. Luz branca. Decoração minimalista.	Câmera segue Mazzuolo em plano próximo.			Música de igreja tocada m órgão.
C O M U N I C A Ç Ã O	FUNÇÃO DO SEGMENTO	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA	COMENTÁRIOS EXTRAS
	Enquadramento descritivo.	Freiras e padres – catolicismo.	Comportamento padrão religioso.	Código moral católico como ritual e aparência.	
	Cena-ideia.	EUR – fascismo.			
Sequência descritiva.	Modelos e câmera fotográfica – signos indiciais de publicidade.				

TABELA 5

OTTO E MEZZO – 0,57,00 a 0,58,25 // 1,09,04 a 1,10,29					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
Jardim do SPA.		O Cardeal e outros religiosos, médico.	Guido, aconselhado pelo produtor, procura perguntar algo, mas é interrompido pelas perguntas “Lei è sposato?” e “Ha figli?”. O Cardeal comenta o canto dos pássaros.	Consultoria ao religioso sobre o filme que pretende realizar. Desatenção deste às inquietudes do personagem.	Guido, que quer tratar da consciência católica na Itália em seu filme, depara-se com a dificuldade de real contato com o representante católico, o que fomenta a ambição de

	----- Recinto privado das termas em que se encontra o Cardeal.	----- O Cardeal, religiosos que o auxiliam, funcionário das termas.	----- Guido procura conforto por parte do religioso ao dizer “Io non sono felice”. O Cardeal repete a informação de que só se é feliz no âmbito da igreja.	----- Ritual da confissão, busca de ajuda existencial na religião.	denúncia que tem. ----- Em sua imaginação, Guido consegue travar um diálogo com o religioso. Tal diálogo tem caráter protocolar, e coloca como equivalente a não adequação a suas diretrizes e a opção pelo mal.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES Dia, pessoas posicionadas em um espaço que parece um palco. ----- Espaço mental da imaginação, indicado pelo trabalho com a luz, a quantidade de fumaça, a janela entrada do recinto no lugar de uma porta.	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA Planos próximos de Guido e do Cardeal. Plano de conjunto de Guido e do Cardela. Plano geral de todos os informantes. ----- O trabalho com a câmera define tomadas de campo incomuns. Um tórax, um pedaço da parede, dividem espaço com o protagonista da sequência.	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS -----	TEMPO: DURAÇÃO Ambas as sequências duram 1,25 minutos, o que reforça o vínculo discursivo entre elas.	SONS E MÚSICA Cantar dos pássaros. ----- Barulho forte do vapor das termas também é indicio de espaço mental de imaginação.
C O M U N I C A Ç Ã O	FUNÇÃO DO SEGMENTO Sequência narrativa. ----- Sequência descritiva: entra em contraste com a sequência descrita anteriormente.	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS Cardeal – autoridade católica. ----- Cardeal – autoridade católica.	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS Representação católica: espera-se que representantes de uma religião tenham respostas sobre seu sistema de ideias e sobre questões que concernem a religiosidade do homem.	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA Distância entre representantes e devotos da igreja católica. Vazio religioso. Manutenção do discurso religioso através dos tempos.	COMENTÁRIOS EXTRAS

3.3.2 Poderes institucionais

A sociedade italiana é marcada por outras instituições que a caracterizam e moldam os costumes e o caráter de seu povo, além de a igreja católica, que também se configuram como objetos da FD da identidade italiana, conforme estudo do capítulo 1. Nos filmes *Lo sceicco bianco* e *Le tentazioni del dottore Antonio*, Fellini constrói os personagens principais pelos vínculos que esses têm com tais instituições, dentre as quais figura a igreja, como já demonstrado, bem como o estado e a autoridade militar – representada principalmente pelo regime fascista –, também titulares de um código moral que dita regras de comportamento. A essas instituições estão ligados outros núcleos de organização social, como a polícia, a escola e a família, lugares onde normas de obediência à nação e a costumes padronizados são promovidas e cobradas. Ainda que tenha renunciado ao projeto de fazer um longa-metragem sobre a polícia, conforme citação abaixo, Fellini aborda esta matéria em alguns de seus filmes.

“Achei que fosse difícil demais conseguir evitar ultrapassar os limites de uma série de setores da vida pública. Não podia não abordar as instituições, tudo o que é vida social, organizada, de um país. E, portanto, frente ao ponto de vista de uma infinidade de conselhos, de sugestões, de convites à prudência, de convites à oportunidade de dizer ou não dizer, e frente à incapacidade de poder prosseguir na primeira fila da trincheira, dentro deste labirinto, neste mapa desintrincável, me descobri uma almazinha assustada.”⁹²

(FELLINI & RISSET, 1994, p. 107)

Em *Lo sceicco bianco*, o cineasta toca a questão da autoridade militar e de polícia na Itália em dois momentos. O primeiro é a sequência em que Ivan Cavalli, transtornado pelo desaparecimento da esposa e pela leitura da carta que ela recebera do xeique, é atropelado pela banda dos Bersaglieri⁹² e seus seguidores, que passam celebrando o feriado nacional pela unificação de Itália. Ivan, desperto do transe em que se encontrava – enunciado pelo trabalho com a câmera, que sugere o princípio de um desmaio –, aplaude e segue seu caminho. É uma cena cômica que sublinha a devoção de

⁹² A banda dos Bersaglieri é uma unidade de infantaria que, em lugar da marcha militar convencional, apresenta-se em corrida e tocando instrumentos nos desfiles de celebração nacional.

Ivan à pátria, ou seja, que relembra um traço da formação de sua personalidade, anteriormente já ilustrado pela sequência comentada nas páginas 136-137.

O segundo momento é a ida de Ivan à delegacia de polícia, quando decide denunciar o desaparecimento da esposa. Seu medo e vergonha são informados pela posição da câmera – além da magistral atuação de Leopoldo Trieste – que, no momento em que deve informar o nome da família, está posicionada em ângulo alto, do ponto de vista do delegado. Outros recursos usados são a máquina de escrever, cujo som altíssimo das teclas que registram o nome dos Cavalli faz o protagonista estremecer, atuando como recurso que remete à relação entre as instituições de ordem, a polícia e a família, que têm como dever a manutenção dos bons costumes: “Paternità!”, grita o delegado. A maneira como este e o escrevente se entreolham e olham para Ivan, e a forma como o ridicularizam, comunicam a descrença em suas palavras, e a decisão de ligar para um hospital sinaliza que o tomaram como louco.

Fellini, nesta segunda cena, enuncia a subjugação do homem à autoridade responsável pela ordem e, sobretudo, ao “familismo” na Itália, que também pode ser considerado um derivado de poder institucional. O abandono da esposa não somente rompe com as expectativas sociais relacionadas à lua-de-mel, ofende o orgulho do homem e o padrão de comportamento católico, mas também coloca em xeque a honra de toda a hierarquia familiar. Fellini introduz com muita sutileza o tema da busca da unidade familiar sob a proteção do pai ligado à autoridade, nivelando as duas instituições – família e polícia – como clãs de proteção ao código moral e ao comportamento padrão. Ivan, que naquele momento se encontra fora da linha de compostura que se espera de um italiano da época, é tido como louco, ainda que sua versão corresponda aos fatos.

A autoridade familiar é apontada em *Lo sceicco bianco* também pela cena em que Ivan deve dar explicações a seus parentes sobre a ausência de Wanda. A sequência de um plano médio que enquadra toda a família Cavalli, seguido de quatro *closes* dos parentes que se fecha com o *close* de Ivan, indica imagneticamente a pressão familiar de cujas expectativas de ordem não se pode fugir.



Fotograma 7

Em *Le tentazioni del dottor Antonio*, a presença da banda dos Bersaglieri e da delegacia de polícia também são traços da constituição do caráter do protagonista, mas a enunciação, nos trechos selecionados, é diferente, pois que se relaciona mais intimamente com a *storia*, e não somente com o personagem.

A aparição da banda dos Bersaglieri compõe o afresco da festa de tipo dominical organizada em torno do outdoor. A banda, símbolo social da autoridade militar italiana, passa pelo local e toca um trecho do *single* da propaganda de leite “Bevete più latte, il latte fa bene”, rompendo, através de recurso de ironia, com o esquema social da disciplina que se espera vinculada a autoridades do gênero. Todos são, no fundo, seduzidos pela propaganda e pelo apelo sexual das formas de Anita Ekberg. Da mesma forma, na delegacia de polícia, o comissário satiriza a denúncia de Antonio Mazzuolo ao perguntar sobre o tipo de sedução provocada pela atriz no outdoor: trata-se de uma “invitante appetitosa, all’americana”, de uma “invitante alla francese, di una desolazione sconfortante” ou é o caso da “invitante alla turca, in una tipica situazione orientale?”⁹³.

Alguns recursos fílmicos atuam somente como constituintes do caráter do personagem: as sequências em que ele premia um grupo de escoteiros e lhes conta sobre um trauma sexual que sofrera na adolescência – que, mais tarde, saberemos que é a origem da rigidez de sua personalidade; e o cenário do episódio da alucinação com a modelo que ganhou vida – e do filme todo, se se presta atenção à decoração dos

⁹³ Trata-se de um “convite apetitoso, à americana”, de um “convite à francesa, de uma desolação deprimente” ou é o caso do “convite à turca, em uma típica situação oriental?”

ambientes. O EUR é o bairro planejado e construído por Mussolini, e pode atuar, portanto, como mais uma indicação não somente do caráter de Antonio, mas da repressão promovida pelo regime fascista.

Fellini delinea o caráter do personagem contextualizando-o como católico e fascista e ativando esquemas cognitivo-mentais que definem a rede de arquétipos comportamentais relacionados a este perfil, consequentemente simbolizado pela igreja e pela autoridade militar. Depois, ridiculariza seja o personagem, através do desvio de comportamento esperado daqueles que são tradicionalmente exemplos de ordem e também dos bons costumes na Itália, seja das instituições, que perderam a rigidez que delas se esperaria e se modernizaram com respeito à sexualidade.

Se a igreja, a família e a polícia são os líderes dos quais partem os preceitos de um código moral a ser posto em prática, é na escola que suas diretrizes são aplicadas. Em *Amarcord* figuram as três instituições representantes da Itália, como visto na página 147. Mussolini, o rei Vittorio Emanuele III, e o Papa Pio XI aparecem também na parede da escola em *Roma*. Porém, a autoridade de todo esse conjunto de representantes da ordem, incluídos os professores, parece não travar diálogo com os alunos, que não se interessam por nenhum dos assuntos ensinados, vendo mais interesse em tirar sarro um do outro, em deixar-se distrair e adormecer, em observar a voluptuosidade ou o transe intelectual dos professores. Enfim, na escola não se ensina nada, mas pode-se divertir. Em *Roma*, a autoridade fica mais evidente pela agressividade conferida ao professor que manuseia um chicote em sala de aula.

“Os problemas sócio-políticos e, a rigor, também os religiosos, interessam a Fellini somente porque podem ou ser obstáculos ou favorecer o desenvolvimento livre e indefinitivo da pessoa humana.”^{cxxxvii}

(ARPA, 2003, p. 202)



Fotograma 8

Mais uma vez, a quebra das expectativas de um esquema social ativado pelo ambiente da escola é a fonte da mensagem que Fellini comunica: uma escola dirigida pelos três poderes reguladores que produz alunos e professores do gênero denuncia a inabilidade ou fragilidade do topo da hierarquia, ou seja, da igreja católica, do regime fascista, e também da monarquia, ou do estado como um todo.

A importância da família na Itália fica exemplificada pela passagem analisada em *Lo sceicco bianco*, apesar de ser representada em muitos filmes de Fellini, principalmente no que se refere a esta instituição como núcleo de pertencimento, auxílio e comodidade. O enunciado que Fellini constrói quando aborda o tema da família em *La dolce vita* é, porém, diferente. Marcello encontra o pai, após muito tempo sem contato, e o leva para o frenesi da noite romana. O fascínio da diversão a fácil alcance o atrai, inevitavelmente, e os encantos de uma mulher o fazem sentir vivo. Mas ele, que é pai, vive na província, e está saudosos do filho, não consegue permanecer ali, no mundo da doce vida, por muito tempo. A lacuna entre pai e filho fica evidente, e o contexto espacial é símbolo de uma diferença de estilo de vida que os separa. Fellini habilmente retoma um recurso poético da estética neorealista, o qual vincula um tipo de comportamento considerado apropriado à vida em província, onde teoricamente os valores tradicionais do país se mantêm. A mesma distância entre pai e filho, símbolos de duas realidades naquele momento incompatíveis, fica expressa em *Otto e mezzo*, na sequência em que Guido dialoga com o pai e a mãe mortos. Neste segmento, porém, a conversa ocorre em espaço mental de sonho, e comunica a falta de diálogo e respostas, às quais Guido tanto anseia e esperava obter do pai.



Fotograma 9



Fotograma 10

Enquanto as famílias italianas de Fellini geralmente são representadas na hora da refeição, indicando proximidade e apego, em *La dolce e vita* e *8 ½* a distância entre pais e filhos é marcada também por trabalho de composição de espaço e de iconografia, como pode-se ver nos fotogramas 9 e 10, respectivamente. No primeiro, toda a conversa ocorre sem que os dois se olhem, e, no segundo, a interação se dá em um cemitério e Guido está vestido de padre. A distância entre valores tradicionais e o estilo de vida adotado por Marcello e Guido é uma das formas de mostrar a mudança de costumes que se verifica dos anos 1950 aos anos 1960 na Itália, como veremos em outras sequências.

“No fim da guerra os partidos da resistência sonhavam com uma identidade feita de adesão aos valores de solidariedade, de justiça e de democracia. A esta identidade ‘republicana’ ou moral, muitos opõem a identidade *midática* construída pelos meios de comunicação de massa [...] que levou os indivíduos a tomar distância de suas tradições, de seus hábitos, das

autoridades constituídas e também da família, dando lugar a um processo de saída do isolamento e de abertura para o mundo.^{**cxxxviii}

(SORLIN in CAVALLO 2004, p. 13)

Os novos estilos de vida promovidos pela era pós-guerra – como expõem também os estudos sociológicos citados no capítulo 1 – são abordados em sua forma de comportamento coletivo, como veremos na seção 3.3.6, e pela marca que imprimem na forma de pensar de novos indivíduos modernos, definindo um novo perfil de caráter para o italiano.

PODERES INSTITUICIONAIS

TABELA 6

LO SCEICCO BIANCO – 0,18,08 a 0,20,09 // Episódio : 0,46,29 A 0,52,50 - Sequência : 0,49,50 a 0,50,45 // 0,23, 15 a 0,23,21					
	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
C O N T E Ú D O	Rua, trabalhador escavando, placa ATENÇÃO, caminhão da trupe da fotonovela que passa atrás, com Wanda. Transeuntes, entre eles muitos religiosos. Rua, banda dos Bersaglieri chega correndo.	Ivan transtornado: suor no rosto, olhar para a câmera, câmera subjetiva mirando a carta desfocada e girando. Ivan em meio aos transeuntes, ainda transtornado.	Ivan em busca de informações sobre onde Wanda possa estar. Ivan é atropelado pela banda dos Bersaglieri. Todos os transeuntes batendo palmas. Após a banda ter passado, recupera seu chapéu e bate palmas.	Desespero pelo desaparecimento e pela possibilidade de traição e abandono. Constatação do motivo da fuga de Wanda.	Carta do xeique com equivocada correção da palavra « appassionata » indica falta de instrução do ator. Tomada de consciência da não adequação de seu casamento ao que era esperado segundo os padrões de comportamento social.
	Na delegacia de polícia. Funcionários carregando pilhas de papelada, outras pilhas espalhadas pela delegacia. Longos corredores e escadarias.	Ivã, o delegado, o escrivão, e mais um funcionário que assiste à denúncia.	Ivan denuncia, com muita dificuldade, repetindo frases e gaguejando, o sumiço de Wanda. Declaração dos nomes de Ivan, de seu pai, e de Wanda. O delegado decide chamar um médico.	Tratamento da instituição dado ao cidadão: delegado o ridiculariza e toma por louco. Medo de a notícia virar pública, e vergonha de homem traído. Papel da paternidade na Itália.	Importância do valor da família, expresso seja pelo medo de Ivan como pelo grito do delegado: “Paternità!”
	Frente do hotel Tre Fiori	Ivan e família.	Ivan inventa desculpa sobre ausência de Wanda.	Necessidade de esconder da família o desaparecimento da noiva.	Vergonha pelo abandono e traição.
M O D A L	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
	Dia. Backgrounds funcionam como signos, como a placa ATENÇÃO e a presença de religiosos pela rua.	Ivan transtornado: olhar para a câmera, subjetiva mirando a carta desfocada e girando. Olhar para a câmera novamente. Plano geral.	<i>Closes e sguardo in macchina</i> seguidos de plano geral indicam saída da introspecção e volta à consciência.	Mais de 30 segundos dedicados à informação imagética do sentimento do protagonista.	Barulho de marretadas no chão. Música da banda dos Bersaglieri. Música que expressa tensão.

I D A D E	<p>Interno delegacia, corredores e sala do delegado.</p> <p>-----</p> <p>Ivan encostado na parede, família ao seu redor.</p>	<p>Planos próximos de Ivan do delegado, do escrevente e do outro funcionário.</p> <p>-----</p> <p>Plano médio de todos no campo. 5 closes da família, último de Ivan.</p>	<p>Alternação indica turnos do diálogo e das sensações que gera.</p> <p>-----</p> <p>O plano de conjunto concentrando toda a família de Ivan que o “encosta na parede”, seguido dos closes de todos os familiares indica pressão, obrigação.</p>	<p>-----</p> <p>A demora de 13 segundos entre pergunta e resposta reafirma o impasse de Ivan.</p>	<p>Máquina de escrever digitando os nomes de Ivan Cavalli, de seu pai, e de Wanda, “in Cavalli”.</p> <p>-----</p> <p>Musica que expressa tensão.</p>
C O M U N I C A Ç Ã O	<p>FUNÇÃO DO SEGMENTO</p> <p>Sequência narrativa com trechos de descrição.</p> <p>-----</p> <p>Episódio narrativo. Sequência descritiva.</p> <p>-----</p> <p>Sequência narrativa.</p>	<p>SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS</p> <p>Banda dos Bersaglieri – símbolo de patriotismo.</p> <p>-----</p> <p>“Paternità!” – símbolo da força do paternalismo familiar.</p> <p>Papelada da delegacia – símbolo de burocracia e incompetência.</p> <p>-----</p> <p>Família – necessidade de respeito e satisfação.</p>	<p>ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS</p> <p>Código moral vigiado e assegurado pela igreja, autoridade militar, policial, e familiar: conduta correta, respeito e devoção às instituições e à manutenção de suas diretrizes.</p>	<p>RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA</p> <p>Reitera informação discursiva da importância da adequação aos bons costumes para a família italiana.</p>	<p>COMENTÁRIOS EXTRAS</p>

TABELA 7

<i>LE TENTAZIONI DEL DOTTORE ANTONIO – 1,10,20 a 1,11,00</i>					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS Descampado. Outdoor propaganda de leite com Anita Ekberg. Barracas que indicam um ambiente de parque de diversões.	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS Muitos figurantes, Dr. Antonio Mazzuolo,	AÇÃO Todos jogam, namoram, sorriem, divertem-se.	TEMAS A presença do outdoor que vira motivo para fazer do descampado uma festa dominical. Descontração de todos, exceto de Mazzuolo.	MOTIVOS Outdoor do tamanho de uma tela de cinema, com a figura de uma atriz torna-se entretenimento, assim como o cinematógrafo.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES Dia, muitas cores.	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA Planos gerais e planos americanos mostrando a festa. Zoom em alguns elementos da festa, como a barraca de marionetes que mostra a luta entre um anjo e um diabo.	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS Alternância entre planos e o uso de zoom contribuem para indicar a dinâmica da festa.	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA Single da propaganda de leite, música da banda dos Bersaglieri.
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO Sequência narrativa e sequência-ideia. Mostra o carisma da imagem que entra em contraste com a repulsa do Dr. Antonio.	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS Banda dos Bersaglieri – símbolo de patriotismo. Anita Ekberg – símbolo de sensualidade. Leite – símbolo da maternidade.	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS Festa, parque de diversões: descontração, prazer, alegria. Rigidez dos símbolos de autoridade: a banda dos Bersaglieri não deveria render- se ao apelo do outdoor.	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA Brincadeira dos Bersaglieri: poderes institucionais não seguem as próprias regras de conduta que exige de suas comunidades. Ao satirizar esta situação, Fellini expõe o vazio em que se amparam as doutrinas comportamentais de Mazzuolo.	COMENTÁRIOS EXTRAS

TABELA 8

AMARCORD – 0,14,20 a 0,20,54					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS Sala de aula. Na parede, retratos de Mussolini, Papa Pio XI e rei Vittorio Emanuele III.	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS Alunos, professor de física.	AÇÃO Ao assistirem a aula, alunos respondem com escárnio à pergunta do professor sobre o pêndulo: “É uma palla di elefante!” Em seguida imitam o movimento do objeto de suas vozes dizendo “tic-tac”.	TEMAS Incomunicabilidade entre professores e alunos.	MOTIVOS Falta de autoridade do professor, que contrasta com os retratos na parede. Falta de interesse e educação dos alunos.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES Em todo o episódio, o aspecto dos professores é extremamente caricatural, bem como o dos alunos.	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA Plano de detalhe da parede da sala de aula. Planos próximos do professor, planos gerais e de conjunto da sala de aula.	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS O episódio é constituído pela sequência de várias aulas, cuja repetição da mensagem acaba por definir um enunciado sublinhado.	TEMPO: DURAÇÃO Episódio da escola dura 6,5 minutos. A sequência descrita dura 30 segundos (0,14,20 a 0,14,50).	SONS E MÚSICA Em diversos momentos durante o episódio, vozes sussurradas dos alunos.
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO Um episódio cômico que constitui uma das faces da cidadezinha. Sequência narrativo-descritiva, podendo ser considerado um episódio- ideia.	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS Mussolini – fascismo Papa Pio XI – catolicismo Rei Vittorio Emanuele III - patriotismo Escola – instituição civil de educação.	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS Escola: lugar de desenvolvimento da educação e do conhecimento, espera-se que os professores estejam atentos aos métodos de ensino, e os alunos, ainda que apresentem desinteresse, aprendam.	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA A FD da identidade italiana informa que a escola é lugar de ensino da língua nacional, manutenção dos costumes e de difusão de doutrinas de comportamento. Fellini ironiza as premissas de educação associadas à esta instituição.	COMENTÁRIOS EXTRAS

TABELA 9

<i>OTTO E MEZZO – 0,19,13 a 0,22,04</i>					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
	Ruínas de um cemitério antigo. Porta de vidro.	Guido, pai, mãe, o produtor de seu filme, sua esposa.	Guido sonha com os pais, e tenta dialogar com o pai. Este diz que ainda não tem respostas, e a mãe disse que faz tudo o que pode. O produtor indica, em resposta ao pai de Guido, que ele “non va bene”.	Guido busca nos pais respostas para sua confusão pessoal e profissional, mas não tem respostas. A conversa que se trava é trivial.	A banalidade da conversa entre pai e filho informa a distancia entre realidades. Guido é um cineasta, profissão recente na época, mas que abria portas para o convivo com aspectos da modernidade.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
	Espaço mental do sonho, aberto pela presença da mãe no quarto em que Guido dorme com a amante. Os diálogos ocorrem no cemitério.	Closes em Guido, no pai, na mãe, em Luisa. Planos gerais do cemitério.	Alternação entre planos mais fechados e abertos.		Tema calmo e funéreo durante toda a sequência-sonho.
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA	COMENTÁRIOS EXTRAS
	Sequência-sonho descritiva.	Pai e mãe – arcabouço familiar.	Relação entre pais e filhos: de confiança, intimidade, reconforto. Não obstante a idade, pais ensinam filhos.	Família como autoridade que governa a manutenção das tradições: casamento, trabalho, comportamento são os assuntos que o pai de Guido discute com ele.	

3.3.3 O caráter do italiano

A observação da abordagem deste objeto da formação discursiva da identidade italiana conduz inevitavelmente o olhar do analista para a composição de personagens. Nos casos estudados até agora, em que Fellini toma a Itália como tema direta ou subjacentemente, o caráter dos personagens mostrou-se moldado conforme as regras do código comportamental vigente até cerca de metade do século XX, como nos casos de Ivan Cavalli e Antonio Mazzuolo. Em outros casos, como em *La dolce vita* e *Otto e mezzo*, a construção do personagem principal define uma representação mais universal de indivíduo, que não se adéqua ao “italiano” reconhecido na formação discursiva em questão. Não obstante, alguns personagens masculinos secundários representam um protótipo do italiano – o malandro (*furbo*) e especialista na arte de se virar (*arte di arrangiarsi*) – construído discursivamente desde Boccaccio, conforme o estudo apresentado no primeiro capítulo.

Ferrucci (1993) ressalta o permanente estado de representação teatral do italiano – que a teoria literária investiga através do estudo das máscaras⁹⁴ –, traço que se vê mais evidentemente na atuação do Dr. Antonio, cujo moralismo exacerbado esconde uma obsessão. Mas o recalque sexual de “casanovas” que veem o sexo – e a mulher – mais como o resultado de conquista ao invés de vivê-lo com autenticidade, é o atributo que mais unifica os personagens masculinos fellinianos. São, portanto, dois tipos de representação: algumas vezes escondem-se atrás da máscara da rigidez católico-fascista, e outras vezes encaixam-se no arquétipo do italiano “malandro”, discursivamente construído pela literatura produzida através dos séculos. A camuflagem de uma relação mal resolvida com a sexualidade, tema abordado e aprofundado por Fellini, ganha como símbolos o excesso de adequação aos bons costumes ditados pela igreja, bem como seu oposto, isto é, a veste de malandro ou de perito na arte de se virar.

⁹⁴ Neste conceito seguem-se dois pólos, um positivo e outro negativo. O primeiro aponta para a máscara teatral, e o segundo tem por finalidade específica esconder o rosto daquele que a está usando, impedindo o reconhecimento do sujeito. Nessa distinção reside a dupla função da máscara, como incógnito e como segundo rosto. A análise de Bondanella (1994), um dos mais respeitados estudiosos do cinema de Fellini, ampara-se basicamente no estudo das máscaras, no que se refere aos personagens.

O xeique branco atua como oposto absoluto de Ivan Cavalli. Sua galanteria é exposta desde o início de sua interação com Wanda, quando esta se apresenta como a Boneca Apaixonada (*Bambola Appassionata*) das correspondências, e concluir-se-á com a tentativa frustrada de seduzi-la em um barco no meio do mar. Mas, além do gosto pela sedução, o xeique também será exemplo da *furbizia* ou “malandragem” de um tipo que podemos nomear, dadas as considerações leopardianas, “italiano mediterrâneo”, o qual seria o oposto do “italiano católico”, dadas as nossas considerações. O xeique faz toda a equipe de atores esperar, e depois rouba o barco para a premeditada investida em Wanda, atrasando mais uma vez o trabalho dos colegas. É um representante da “mediterraneidade” porque é claramente alegre, falante, amante dos prazeres do ócio e da sedução, encaixando-se no perfil leopardiano do italiano “expansivo, coloquial, mas sem a verdadeira conversação” (LEOPARDI, 1993, p. 138), cuja superficialidade e desinteresse no que se refere a assuntos que requerem seriedade e compromisso, como o trabalho, são evidentes. A ferramenta comunicativa é o humor, que deixa subjacente a crítica ao “casanova” italiano.

O xeique, “assim como todos os pequenos burgueses romanos dos anos 1950” (RISSET, 1994, p. 53), também sonha com a América, desejo representado pelas suas tentativas de usar a língua inglesa. Em contrapartida, Fellini acentua o paradoxo do personagem definindo-o como uma pessoa pouco estudada, que erra a ortografia e confunde a semântica das palavras: “Anteriore o posteriore?”, pergunta-se ao falar de seu prazer em estar no mar, segundo ele “Una felicità che proviene dal ricordo di una vita posteriore”⁹⁵. E o choque entre excesso de esperteza e falta de preparo delinea mais um traço do Don Giovanni simplório, surpreendido quando sua esposa entra em cena e o obriga a mostrar sua covardia e sujeição perante todos. Ao contornar a situação, dá mais um exemplo de sua astúcia na arte de se virar, que é a natureza de quem acumula sucessos deste tipo.

Outro personagem construído com base em arquétipo literário-discursivo do italiano é o tio Patacca de Titta, em *Amarcord*. Com os amigos, diverte-se e ri dos outros, e, no Grande Hotel, galanteia e conquista as estrangeiras para em seguida poder relatar seu sucesso aos companheiros, encaixando-se em perfil discursivo da

⁹⁵ “Uma felicidade que provem da lembrança de uma vida anterior.”.

italianidade: “O mais sábio recurso é o de rir indistintamente e habitualmente de qualquer coisa e de qualquer pessoa, começando de si mesmo” (LEOPARDI, 1993, p. 143). Em família, é ausente e indiferente, e chega a denunciar, sem demonstrações de culpa, o protesto comunista do genro que o sustenta. Por sua vez militante fascista, o tio Patacca enuncia um discurso sobre o *Duce* cuja vulgaridade atesta sua inadequação ao que se refere à *società stretta* leopardiana.

- Voglio solo dire che Mussolini ha due coglioni così!⁹⁶



Fotograma 11

Fellini reproduz um modelo de caráter organizado já social, conceptual e discursivamente: usa o humor e a ironia como recursos comunicativos para sublinhar um MCI conhecido pela sociedade italiana.

Em *Roma*, a quantidade de tipos reconhecidos como o estereótipo definido pela concepção discursiva do “italiano mediterrâneo” é grande, e vem ilustrada pelo comportamento prosaico dos que frequentam o *Teatro di Varietà* e pela conversa das famílias no episódio da *Trattoria*, por exemplo, descrito em tabela. Frases como as seguintes sublinham o trabalho de composição da imagem, que destaca a informalidade pelo modo como alguns se vestem, comem, e se comportam.

O elogio a um bebê: “Quant’è caruccia, c’ha una faccetta che mi pare un culetto...”.

⁹⁶ “Só quero dizer que Mussolini tem dois culhões deste tamanho!”

Do vozerio, escuta-se o dito popular: “Acqua e insalata, è tutta una pisciata”.

Do namorado à namorada aborrecida: “Guarda che ti gonfio!”

Sobre comer ou não escargots na Trattoria: “A Roma sa come dicono? Come magni, cachi.”, “Si, ma come cachi male!”⁹⁷.

Nesta sequência, a movimentação da câmera, a qual se concentra consecutivamente em um figurante diverso, sublinha o dinamismo da euforia romana.



Fotograma 12

O apego familiar, ancorado sempre em uma figura feminina – como a esposa, no caso do xeique, ou a irmã, no caso do tio Patacca –, é representado em *Roma* pela ligação do “típico” italiano com a mãe, através do personagem-aparição morador do prédio que está de cama devido a uma insolação. Ele aparece caricaturado como uma criança tanto nas vestes como no comportamento, e pede colo à mãe porque está queimado de sol e não quer comer. A postura das pessoas em lugares públicos e coletivos, a irresponsabilidade ligada ao ócio e à diversão, o cinismo do Patacca e do xeique, a indiferença do primeiro com respeito a assuntos que fogem do seu ego, e o comportamento do tipo mediterrâneo de italiano encaixam-se na construção discursiva

⁹⁷ O elogio a um bebê: “Que lindinha, tem um rostinho que parece uma bundinha...”.

Do vozerio, escuta-se o dito popular: “Água e salada, mais parece uma mijada”.

Do namorado à namorada aborrecida: “Presta atenção que te arrebento!”

Sobre comer ou não escargots na Trattoria: “Em Roma sabe o que dizem? Se caga como se come.”, “Tá bom, mas como se caga mal!”.

que, conforme indica o estudo desenvolvido no primeiro capítulo, se iniciou em Boccaccio, se consolidou em Leopardi, e é retomada por Ferrucci.



Fotograma 13

Considerado o corpus de filmes analisados, um novo tipo de indivíduo é delineado pela caracterização dos protagonistas de *La dolce vita* e *Otto e mezzo*. Marcello e Guido são mais universais do que italianos, pois fogem dos dois modelos culturais reconhecidos através dos personagens até agora estudados, isto é, o católico e o mediterrâneo. Confrontados a esses, os novos protagonistas definem-se globais por seus questionamentos sociais e crises existencialistas.

Fellini não os define como “tipos italianos”, mas, ao mesmo tempo, constrói dois personagens que têm senso crítico, que percebem o enfraquecimento de instituições ou as mudanças da época, e que são italianos. Em *La dolce vita*, Marcello é testemunha de eventos que imprimem uma grande carga de angústia e convive com pessoas que, como os fotógrafos hoje chamados *paparazzi*, mais do que individualistas, são indiferentes às desgraças alheias. Apesar disto, Marcello não ignora a gravidade de tais eventos, e nem o sentimento que lhe causam, e segue pela doce vida, de certa forma, consternado. É testemunha de episódios que traduzem sua época, cujo vazio lhe comunica um mal-estar que ele, também vítima da brusca mudança de costumes, igualmente promove. O sentido de vivacidade e de espetáculo, também típico dos italianos, como anteriormente acenado, é o que sustenta Marcello a seguir adiante, mesmo sendo testemunha de relacionamentos fracassados – assim como o seu com Emma –, da exploração da

religiosidade do povo, dos infortúnios alheios, da morte de inocentes. Como afirma Fellini (2004), “a doce vida” é um título afetuoso, emprestado ao retrato de um momento histórico de reorganização de padrões de costumes, valores e crenças, que inaugura ambiguidades e questões.

Em *Otto e mezzo*, Guido é o exemplo de uma nova forma de representar o homem, destacando-o do contexto em que vive e inserindo-o em seus fantasmas passados e presentes, em seus sonhos, medos e desejos. Quer ver enforcado o conselheiro francês que provoca nele um “complexo de inferioridade com relação ao intelectual estrangeiro e agressivamente individualistas”, traço do italiano segundo Ferrarotti (1997, p. 115). Em seus fantasmas-lembranças aparecem a família, a igreja, seus desejos de Casanova, e também aí se mostra a italianidade de Guido. Marcello e ele são filhos da educação católico-fascista geridas pela escola e pela família, e estão imersos em um contexto de mudanças econômicas, sociais, de abertura cultural, de maior contato com novidades. Marcello é testemunha das mudanças sociais, Guido é vítima do pensamento existencialista – tratado por Fellini por um viés psicanalítico –, e a profundidade do caráter de Marcello e Guido faz de ambos representantes de um novo contexto sócio-econômico-cultural, o que elege o italiano, ainda que individualista, membro da rede de pensamentos e de questões modernas.

A forma como Fellini constrói seus personagens pode ser descrita e organizada em dois blocos. Quando o italiano é menos global, Fellini abusa de referências a símbolos sociais e uso o humor e a ironia como ferramentas comunicativas prioritárias. Quando seu italiano é global, universal, o diretor prefere fazer uso de ferramentas enunciativas. O mal-estar – testemunho de Marcelo dá as mãos com a estrutura fragmentada em episódios de *La dolce vita*. Não há começo, meio e fim definidos, o que casa com a indefinidade dos padrões sociais da época, a nosso ver. A crise existencial de Guido é construída pelo diálogo entre os eventos que vive e seus pensamentos. O paralelo de espaços do real e do subconsciente é recurso cinematográfico que caminha junto com a composição do personagem.

Ambas as formas de abordar o italiano quebram expectativas, ou melhor, analisam o MCI do italiano, seja ele do tipo mediterrâneo ou católico, pois seus comportamentos e crenças – sua relação com a igreja ou a malandragem, por exemplo – são pensadas pelos personagens. Estes não são mais depósitos de modelos social-

cognitivos discursivamente difundidos, não mais são fonte de sarcasmo e riso, mas, como personagens, são questionadores destes modelos, e compõem de forma mais ativa os enunciados visuais sobre o caráter do italiano.

O CARÁTER DO ITALIANO

TABELA 10

<i>ROMA – 0,22,43 a 0,29,44</i>					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
	Alguns restaurantes, pessoas nas janelas, crianças brincando na rua, mesas na rua.	Muitos clientes nos restaurantes. O protagonista.	Famílias e amigos comem na Trattoria Da Gigetto. O protagonista é convidado a comer em companhia dos amigos da dona da trattoria.	Comportamento informal dos romanos no momento da refeição.	Mesmo sendo um ambiente coletivo, pessoas comportam-se muito à vontade. Homens sem camisa, briga de casal pública, frases vulgares.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
	Noite iluminada por luz elétrica. Mesas na rua, próximas à linha do tram, indicando pouca informalidade.	De 0,23,00 a 0,23,26, a câmera segue persegue uma pessoa ou objeto, como o garçom ou um prato de macarrão, como centro da imagem. Imprime dinamismo e intimidade.	Qualquer seja a mesa ou o grupo que a câmera registra, servem como palavras que formam um enunciado sobre a trivialidade do povo romano.	Episódio dura 7 minutos.	Música de acordeom, típica dos músicos que tocam por dinheiro em Roma. Vozerio. Canções romanas.
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA	COMENTÁRIOS EXTRAS
	Episódio narrativo, episódio-ideia.	Restaurante – refeição em ambiente coletivo.	Lugares públicos requerem comportamento diferenciado, premissa para a existência de regras de etiqueta à mesa.	A quebra de expectativa quanto ao comportamento que se espera em ambiente coletivo vai de encontro com o caráter expansivo do italiano que às vezes se torna vulgar.	

3.3.4 História e cultura artística

O mito da *romanità*, ou latinidade, é uma das mais sólidas partes da narrativa da identidade italiana, a qual permanece simbolizada principalmente através da herança arquitetônica, presença física em toda a Itália, e através da retomada do espírito e das tradições desta época pela literatura e pelas artes. As ruínas romanas são símbolo de um passado que imprime respeito pela sua grandiosidade, e que ajuda a compor a narrativa do discurso que serve de fundamento para o caráter do italiano. O Dr. Antonio, em *Le tentazioni del dottore Antonio*, reclama esse respeito ao reprovar o comportamento dos casais que namoram em seus carros, aos quais ensina: “Sposatevi prima di fare certe cose!”, “Siamo a Roma, faro di civiltà! L’epoca della Suburra⁹⁸ è finita!”⁹⁹. Em *Lo sceicco bianco*, Ivan Cavalli inclui em seu roteiro, correto e preciso, a visita a ruínas e catacumbas, e vai à ópera com a família.

Além das menções discursivas à cultura romana, a cena da casa de Antonio, em que ele apresenta um de seus dons artísticos – acompanhado de representantes das instituições responsáveis pela formação do seu caráter, tais como o delegado, as irmãs e uma colega carola –, demonstra a importância deste objeto da formação discursiva da identidade italiana, dada a composição do personagem “italiano católico” anteriormente discutida. Ou seja, ao lado da religião e da ordem impressas pela igreja e pelos poderes, está também a valorização da cultura e da arte. Antonio toca piano, Ivan assiste a ópera *Don Giovanni*, e ambos reverenciam as ruínas e o passado romano.

“Esta sedimentação secular de uma comunidade de cultura traduz-se em particular no poderoso papel que tem na Itália a memória do mundo clássico, que é base da nossa cultura moderna, seja no uso literário prolongado por muito tempo pelo latim, seja na construção da própria cultura italiana.”

(CERRONI, 2000, p. 11)

Também em *Amarcord* vemos o discurso de um respeitável advogado sobre as origens de sua cidade. Ele reclama para ela um status que é amparado pela história e

⁹⁸ Bairro de má-fama da Roma antiga, situado entre os montes Célio e Esquilino.

⁹⁹ “Casem-se antes de fazer certas coisas!”, “Estamos em Roma, farol da civilização! A época da Suburra acabou!”.

pelas riquezas que o lugar mantém, mas é interrompido pela brincadeira de uma voz em *off*: indiferente às palavras do advogado, a chacota do indivíduo o tira do sério e a narração não é terminada:

0,11,25

Avvocato - “La nascita di questo paese si perde dalla notte dei tempi. Nel museo comunale, sulla Piazza Grande, ci sono degli utensili di pietra che appartengono alla preistoria. Io stesso poi ho scoperto alcuni graffiti antichissimi nelle grotte dei Conti di Lavignano. Comunque, la prima data certa è il 268 AC quando divenne colonia romana e punto di partenza della via Emilia...”

Voz em off – “Avvocato! (barulho flatulência)”

Avvocato - “Anche questo fa parte del carattere beffardo di tale popolazione, la quale ha nelle vene sangue romano e celtico. È un carattere esuberante, generoso, leale e tenace. Dal divino poeta Dante, a Pascoli e D’Annunzio, numerosi sono gli altri geni che hanno cantato questa terra, e i suoi innumerevoli figli che hanno onorato coi segni d’eternità, l’arte, la scienza, la religione, la politica...”

Voz em off – “(barulho flatulência)”¹⁰⁰

0,13,00

Mas Fellini aborda a herança histórica e a cultura latina especialmente em *Fellini-Satyricon* – uma ficção científica sobre o passado, como ele o define (FELLINI, 2004) –, que trata de uma época, o início da era cristã na Roma de Nero, em que a população da península era ainda pagã, e seu caráter e costumes eram regidos por outras éticas ou crenças. A Roma imperial de *Satyricon* aparece como um mundo bárbaro e decadente que os italianos talvez tenham guardado em sua memória bruta, e que Fellini

¹⁰⁰ Advogado – “O nascimento desta cidade está perdido na madrugada dos tempos. No museu municipal, na Piazza Grande, há utensílios de pedra que pertencem à pré-história. Eu mesmo descobri alguns grafites antiquíssimos nas grutas dos Condes de Lavignano. De qualquer forma, a primeira data certa é 268 ac, quando se tornou colônia romana e ponto de partida da Via Emilia...”

Voz em off – “Advogado! (barulho flatulência)”

Advogado - “Isso também faz parte do caráter mordaz desta população, que tem em suas veias sangue romano e céltico. É um caráter exuberante, generoso, leal e tenaz. Do divino poeta Dante a Pascoli e D’Annunzio, são numerosos os outros gênios que cantaram esta terra, e seus inúmeros filhos que honraram com a marca da eternidade a arte, a ciência, a religião, a política.

Voz em off – “(barulho flatulência)”.

filma partindo do princípio de que existe o rastro de um inconsciente coletivo, que ele encena e satiriza. Tudo é invenção em *Satyricon*, mas alguns dos objetos da formação discursiva da identidade italiana estão presentes, tais como a religiosidade da população, o caráter do italiano, o costume das festas e espetáculos, como veremos, e a valorização da cultura artística e literária.

Em *Satyricon*, essa cultura é cantada pelo poeta Eumolpo, na cena que se passa na Pinacoteca. Ele é o intelectual que reclama o valor não somente das artes e da poesia, mas também das ciências antigas, como a dialética, a astronomia e a filosofia, conforme tabela – entrando, como personagem, em paralelo com o advogado de *Amarcord*. Apesar de acusar a gana por dinheiro como responsável pela inexistência de verdadeiros artistas já naquela época, no final do filme sucumbirá ao fascínio da riqueza.



Fotograma 14

O discurso do poeta, que se dirige ao espectador apesar de ter um interlocutor no filme, é emoldurado pelos objetos da Pinacoteca e, em certo momento, pela passagem de um carro com pessoas maltrapilhas. Fellini aprecia o uso de sobreposição de signos como recurso enunciativo. Também este grupo de personagens interage com o espectador, ainda que sem palavras, e faz da cena uma cena-ideia. Do discurso intelectual, Fellini passa para o discurso social através desta escolha enunciativa.

Em *La dolce vita*, a reunião de intelectuais agrupa a cultura contemporânea da Itália e da Europa. Steiner é o intelectual admirado por Marcello, tão lúcido e profundo

que o intimida, conforme vemos em cena em que o primeiro toca no piano Tocata e fuga em ré menor, de Bach, dentro de uma igreja – música que comunica extrema gravidade realizada em ambiente de salvação: são o cenário e a música os principais elementos do enunciado. Durante o *salotto* que reúne jornalistas e poetas na casa de Steiner, o anfitrião, ao contrário de Leopoldo de *I vitelloni*, é o intelectual não provinciano, que se mostra amedrontado pela consciência que tem do porvir. Leopoldo é aquele que não enxerga a própria inabilidade para tornar-se um verdadeiro artista, dada sua falta de coragem e apego à terra, conforme a referência a Dante no capítulo 1. O desapego de Steiner, indivíduo moderno – ou até mesmo pós-moderno –, traduz-se em audácia para isentar-se e levar consigo os filhos; uma audácia paradoxal ao medo do que previa com respeito ao futuro, evidenciando uma crise existencialista que atacava os novos italianos, testemunhas de novas formas de pensamento e do rompimento de valores tão fundamentais e tradicionais de um povo. Uma crise de identidade total, talvez; a qual, porque não era somente individual, mas também motivada por desilusão social, conforme indicam suas palavras, levou com ele os filhos. Naquele ambiente Marcello encontrou o bem-estar que procurava, a esperança de uma vida diferente, ligada à arte e à inteligência. E dali, do convívio intenso com a poesia inglesa, a beleza do Oriente, a arte de Morandi e também da natureza, enfim, do núcleo espacial de uma alma que vive e enxerga a cultura, emerge o maior paradoxo do filme. Através de Steiner, Fellini ensaia uma investigação da psique humana que vai em busca de seus estratos mais profundos, bem como sua relação com a atualidade da época, mas deixa em aberto as motivações de um indivíduo preparado que opta por uma fuga tão cruel. Seria a morte a única companheira da total lucidez? Ou seria esse um exemplo de um dos males da modernidade, tal como a depressão? Mais uma vez, Fellini passa do discurso intelectual para uma análise social.

A permanência do mito de cultura eterna e a valorização do passado são retomadas por Fellini também em *Roma*. A beleza da cena em que escavações para o metrô descobrem uma antiga casa romana repleta de afrescos é marcante, bem como a destruição destes pelo ar poluído que fatalmente invade o lugar. A contradição da modernidade que descobre e assola a herança artística pode ser lida como crítica à inevitável invasão dos recursos modernos em âmbitos de preciosidade inclassificável,

sobreposta ao respeito e apego à herança romana que Fellini, como o mais italiano dos cineastas, não podia deixar de apresentar ao seu público. Nos anos 1970 a Itália era, enfim, uma nação moderna, equipada, aberta ao novo, mas o italiano, sempre contraditório, sempre inerte, conforme criticam aqueles que o observam, fica camuflado pela voz de alguém que, talvez porque viera de fora, tenha mais consciência, ou menos experiência: é uma alemã que se desespera ao ver tal tesouro ruir.



Fotograma 15

A modernidade muda os costumes e modifica as instâncias nas quais os italianos se reconhecem como tais. Assim mostra a invasão do metrô no passado escondido no subsolo de Roma, em *Roma*, a mídia exploradora da religiosidade do povo italiano, em *La dolce vita*, a moda e o luxo sobrepondo-se ao que era símbolo do sacro, novamente em *Roma*. O desfile de moda eclesiástica é precedido pelo lamento da princesa anfitriã, fechada em sua mansão com seus quadros e as lembranças do passado, pelo fim da relação entre aristocracia e igreja. A família papal está imortalizada em quadros, porque também é função da arte manter vivas as instituições civis e a história, como fazem os suicidas de *Satyricon* ao preservar em esculturas os rostos de seus antepassados.

Em seus filmes, Fellini frequentemente coloca o italiano em meio à cultura, seja ela popular, como o *Teatro di varietà* e o cinema, ou intelectual, como a arte literária, musical e pictórica. A pintura é a marca mais forte de italianidade no que se refere à cultura intelectual do passado, e também a arquitetura, como mostra *Roma* na sequência final do passeio das motocicletas. Ao lado dela está a literatura, responsável pela

definição da língua nacional e pelo valor artístico que recebeu durante os séculos. Mas o erudito Giacomo Casanova, que é, em *Il Casanova*, completo refém da arte literária latina e europeia, não deixa de apresentar características mediterrâneas da italianidade, e de estar imerso em contexto decadente, escolhido por Fellini e conhecido pelos históricos:

“A Itália era uma intersecção de cultura até todo o século 18, a herdeira direta e reconhecida do patrimônio clássico grego e romano; depois, quando surgiram os Estados nacionais, a Itália, sem uma forte personalidade unitária do ponto de vista político, encontrou-se de repente indefesa, fraca também do ponto de vista cultural; com respeito à circulação internacional das ideias, descobriu-se impotente, deixada de fora.”

(FERRAROTTI, 1998, p. 115)

Por motivos como o exposto acima, o aspecto artístico-cultural reverenciado e representado foi sempre a arte antiga, mesmo quando a vanguarda futurista tentou sua empreitada. Como um todo, a Itália não renovou sua arte, ou melhor, não inaugurou inovações. Fellini tem papel neste sentido, tendo sido inovador na arte cinematográfica que, ainda que muito barroca – e, conseqüentemente, “italiana” –, como afirma a crítica, é particular pictórica, caricatural e estruturalmente. A beleza sempre foi buscada pelos italianos, e culminou, nos tempos modernos, na primazia da moda e do design, além da continuação de uma arte pictórica clássica. Fellini, por sua vez, caricaturou a beleza. Sua arte é pictórica e extremamente discursiva, o que foi um *spartiacqua*, um divisor de águas para o cinema da época, conforme discutido na seção 3.2 deste capítulo.

“Na representação dos eventos, o cinema, melhor do que a linguagem verbal, pode se permitir conjugar um olhar local (os personagens, por exemplo) e um olhar aural (a câmera) e, portanto, dois pontos de vista, duas ou mais histórias, com todas as implicações narrativas, estilísticas e ideológicas contidas nesta possibilidade.”^{CXXXIX}

(BUSSI & LEECH, 2003, p. 23)

Fellini é cineasta exatamente porque o cinema é a linguagem que lhe permite sobrepor mais de um ponto de vista sobre os assuntos que aborda. A amplitude significativa das imagens é enriquecida pelo sincretismo dos recursos sobrepostos a ela,

o que casa com a complexidade do caráter visionário de Fellini e sua expressão multiarticulada. Por isso, mesmo quando fala da modernidade na Itália e de sua herança histórica negativa, não se desvincula da consciência de que trata de “uma sociedade antiquíssima, trinta vezes secular, que garante ao italiano uma identidade sócio-antropológica-cultural fortíssima” (FERRAROTTI, 1997, p. 111). Uma história que, por mais que o tempo avance e os recursos de modernidade se tornem extraordinários, fica registrada na memória, no discurso e nas imagens, como simbolizam os afrescos finais de *Satyricon*. Uma escolha enunciativa que comunica a união da ficção, da história e da imagem como materialidade discursiva e elemento do arquivo das coisas ditas.

HISTÓRIA e CULTURA ARTÍSTICA

TABELA 11

LA DOLCE VITA – 1,11,27 a 1,25 15					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
	Uma casa elegante, quadro Morandi na parede, indicando proprietário bem sucedido.	Steiner e a esposa, poetisa inglesa, artistas plásticas, jornalista-escritor, Marcello e Emma, outros convidados figurantes. Única personagem não intelectualizada, Emma destaca-se do ambiente.	Uma reunião de intelectuais e suas percepções sobre a vida, sobre si mesmos, suas opiniões aguçadas. Diálogo (monólogo) final de Steiner com Marcello sobre seus medos.	Frustração profissional e pessoal de Marcello, atraído pelo ambiente intelectual em que se encontra. Agonia de Steiner pelo que está escondido por trás das aparências e pela incapacidade humana de ser indiferente, o que lhe causa receio do amanhã.	Exposição de mal-estar com respeito aos graves vícios da vida por parte dos que têm maior preparo intelectual
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
	Escuridão e reflexo no espelho durante o momento final do episódio, em que Steiner declara sua angústia, indicam a confissão e seu sentimento real interior.	Quando Fellini trabalha com diálogos, dedica-se menos ao trabalho com a modalidade.		Episódio extenso: quase 14 minutos.	Melodia oriental. Barulhos da natureza.
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA	COMENTÁRIOS EXTRAS
	Episódio narrativo.	Discurso filosófico (do jornalista-escritor), poesia e quadro de Morandi – ambiente intelectualizado, apreço à arte e cultura.	Maior preparo intelectual significa maior sensibilidade espiritual e às coisas da vida, o que leva a senso crítico aguçado.	Coloca o italiano como pensador, contrastando-o com representantes do estereótipo seja do italiano católico como do italiano mediterrâneo.	

TABELA 12

SATYRICON – 0,20,07 a 0,22,08					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS Uma pinacoteca, muitas obras de arte gregas e romanas. Um restaurador e seu ajudante.	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS Encolpio e o poeta Eumolpo. Figurantes em trajes miseráveis, visitantes da Pinacoteca.	AÇÃO Encolpio observa as obras e internamente lamenta-se pelo abandono do amante. Eumolpo se apresenta, e faz um discurso sobre a inexistência de artistas bons e dedicados como antes, e diz que a culpa é do desejo por dinheiro.	TEMAS Valorização da arte antiga e da evolução das ciências, como a dialética, a astronomia e a filosofia.	MOTIVOS A decadência do império romana mostra-se também no âmbito das artes. Desinteresse pela cultura por apego ao enriquecimento.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES Luz, obras de arte em todo o pano de fundo, às vezes em primeiro plano com respeito aos personagens. Cores suaves nas obras. Em seguida à fala de Eumolpo sobre a “brama del denaro!”, passagem de um andaime cheio de pessoas humildes amontoadas, em background. Depois, 3 dessas pessoas aparecem em campo como se fossem parte do cenário. Seus rostos estão pouco visíveis devido ao uso da luz.	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA <i>Sguardo in macchina</i> de Eumolpo em alguns momentos de seu discurso. Plano de conjunto do espaço e planos próximos dos personagens.	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS Discurso sobre o fim das artes e a busca pelo enriquecimento é seguido pelo episódio do banquete de Trimalcione, símbolo de riqueza e de ignorância poética.	TEMPO: DURAÇÃO Passagem do andaime com pessoas miseráveis dura 6 segundos. Aparição dos 3 dura 7 segundos. Cenas-ideia.	SONS E MÚSICA Barulho das rodas do andaime.
C O M U N I C A	FUNÇÃO DO SEGMENTO Sequência narrativa. Cenas-ideia.	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS Quadros e poeta – arte e cultura romanas. Miseráveis – pobreza. Funcionam como contraste ao discurso do poeta em	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS Arte e cultura devem ser preservadas e valorizadas.	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA Valorização da arte e da cultura clássica sempre em voga quando se fala da Itália.	COMENTÁRIOS EXTRAS

Ç Ã O		prol da arte e contra o dinheiro.			
----------------------	--	-----------------------------------	--	--	--

TABELA 13

ROMA – 1,10,09 a 1,15,08					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS Subsolo, obras do metrô de Roma. Muito maquinário.	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS Responsável pela obra, trabalhadores, trupe televisiva, 2 alemães.	AÇÃO A escavadeira trabalha até encontrar a vazão que um aparelho havia previsto. Descobre-se uma casa romana de 2000 anos cujos afrescos são destruídos pelo contato com a atmosfera. Vê-se também na casa mosaicos e estátuas, além das pinturas.	TEMAS As dificuldades arqueológicas enfrentadas pelas obras do metro em Roma.	MOTIVOS A modernidade possibilita benefícios sociais, mas ainda se está despreparado para as surpresas artísticas que o passado de Roma esconde no subsolo.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES Pouca luz e poucas cores, jogos de luzes nos rostos das pessoas. Muitas cores nas obras de arte da casa romana.	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA Acompanha a escavadeira como se fosse um personagem. Planos de conjunto do ambiente. Planos de detalhes dos afrescos em destruição.	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO A filmagem da escavadeira em ação dura mais de 1 minuto e 12 segundos. Tempo dilatado dedicado a um símbolo de modernidade tecnológica.	SONS E MÚSICA Escavadeira. Quando a casa é descoberta, barulho de vento.
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO Episódio narrativo.	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS Maquinário da obra – modernidade tecnológica Casa romana – arte antiga, história da Itália Alemães – estrangeiro interessado na herança romana	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS Avanços tecnológicos trazem benefícios à sociedade. Herança histórica deve ser preservada. As proposições entram em choque no enunciado fílmico do episódio.	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA Convivência totalmente benéfica entre história, arte e modernidade não é possível. Na época, mais valor é dado a questões trazidas pela modernidade do que pela manutenção e interesse pela cultura .	COMENTÁRIOS EXTRAS

3.3.5 Política e pensamento

Grande parte da produção intelectual sobre a identidade italiana encontra-se organizada em escritos políticos, os quais discutem a permanência da Itália em uma situação de busca pela modernidade ainda não alcançada neste setor, conforme expusemos no capítulo 1. São textos que analisam o malogro italiano contemporâneo, mas que baseiam suas interpretações e teses na história social, econômica e política do país, que desde a unificação viveu e deixou de ser uma monarquia, adaptou-se ao fascismo, tornou-se República, e consolidou uma briga entre ideologias opostas, entre capitalismo e socialismo, que culminou com o insucesso da tentativa de se estabelecer uma linha de governo que não fosse de extrema direita ou esquerda. Segundo grande parte desses textos, em toda a fase pós-guerra até o final dos anos 1980, as iniciativas de luta e transformação não obtiveram um êxito político adequado (GINSBORG, 1989), e por isso, nos anos 1990, explodem os escritos políticos sobre a identidade italiana em busca de uma explicação para o seu “*mancato successo*”, seu sucesso não alcançado neste terreno.

Ainda que Fellini tenha vivido e assistido a toda esta efervescência política e de pensamento, recusava-se a se envolver e se rotular como politicamente empenhado, e ainda mais enfaticamente a atribuir a seus filmes mensagens com este teor. Não obstante, abordou algumas vezes temas desta ordem, principalmente no que diz respeito ao fascismo, como em *Roma* e *Amarcord*. No entanto, mesmo ao colocar o assunto em filme, não tomou partido, ainda que sua aversão ao fascismo fosse conhecida por todos. A personalidade de Fellini e seu método de trabalho chocavam-se com a ideologia difundida pelo regime, a qual doutrinava e impedia a liberdade de pensamento e a capacidade de avaliação e opinião.

As interferências políticas aparecem, em *Roma*, em momentos de entretenimento. O *cinogiornale* informa, no final da sessão de cinema, as notícias do dia. Mussolini presenteou Roma com o cinema ao inaugurar os estúdios de Cinecittà, mas também fez bom usufruto do meio – na época maior veículo de comunicação depois do rádio – para se aproximar da população, ganhando desta a força de seu apoio. Na tela do cinema em *Roma*, o filme que mostra rituais gladiadores da Roma antiga e se

fecha com o triunfo do amor é seguido por notícias de guerra. Fellini localiza o segmento histórico-político entre histórias de província: a cena do noticiário está disposta entre o testemunho da luta e do estupor dos espectadores que conseguiram um lugar na sala, e a história da mulher do farmacêutico, a “Messalina” da cidadezinha. A cena precedente chama atenção pelo humor, e a seguinte por que é uma narrativa altamente romanceada, e também cômica. Ao colocar o noticiário do *cinogiornale* entre cenas que, no ato de comunicação com o espectador, ativam emoções como o riso e a curiosidade voyeurística, Fellini coloca “entre parênteses” a documentação de um fato da época. Por isso, pode-se afirmar que o cineasta muitas vezes fala “subjacentemente” da Itália: o horror da perspectiva de uma guerra iminente era abafado – na época e no filme – pela sedução do cinema e pelas aventuras provincianas do povo italiano. Através da montagem fílmica, o cineasta comunica o sentimento de fuga provavelmente compartilhado por todos os italianos que viveram o fascismo.

No que se refere a ferramentas comunicativas, o diretor rompe com expectativas ativadas com a abordagem de eventos de guerra. A tensão é o sentimento reinante quando se trata deste assunto, e a presença de cenas humorísticas e românticas desvia o espectador do modelo narrativo bem como da ativação dos conhecimentos ligados ao MCI de guerra.



Fotograma 16

Ainda em *Roma*, novas notícias são dadas pela leitura do boletim de guerra no *Teatro di varietà*, interrompendo a apresentação da família de cantoras e o deleite do

público que as assistia. O espetáculo segue, mas o alarme que prevê bombardeamentos é a segunda interrupção da noite, desta vez menos distante. No abrigo, o silêncio e a discussão dos cidadãos demonstram o sofrimento que une todos que vivem uma guerra, mas também a discrepância entre a convicção dos seguidores do regime e o lamento cansado de quem tem mais idade e, talvez, mais discernimento para avaliar a conduta do *Duce*.

Após uma noite em claro longe de suas casas, os romanos, ao saírem do abrigo, são figurantes de uma cena que aborda o terror das bombas através do som e da imagem, conforme descrição na tabela 14. O alarme incutira medo e, no momento em que o medo acaba, as bombas ratificam a realidade do perigo. A enunciação comunica através da imagem e do som o sentimento de pavor e a brutalidade que a guerra obrigava todos, sem exceção, a compartilhar.



Fotograma 17

No âmbito da abordagem felliniana do fascismo, a cena da chegada do Duce em *Amarcord* comunica outro sentimento em relação a essa política, que traduz o pensamento de uma população que apoiava o regime: “99% da população está inscrita no partido”, conforme mostra o episódio da presença fascista na província, evento que reúne o delírio da Gradisca, a presença do advogado culto, da dona da tabacaria, dos professores, do tio Patacca, e dos alunos. Todos estão ali em apoio ao Duce, e demonstram admiração e confiança através de suas declarações:

“Il 99% della popolazione è iscritta al partito. Abbiamo 1200 tra Barilla e Avanguardisti, 3000 Giovane italiane e 4000 Figli della Lupa¹⁰¹!”

“È meraviglioso l’entusiasmo che ci rende giovani e antichissimi allo stesso tempo!”

“Voglioso dire che Mussolini ha due coglioni così!”¹⁰²



Fotograma 18

Faz exceção somente o pai de Titta, que opera como símbolo dos poucos que, naquele momento, eram contra os preceitos fascistas. Impedido pela esposa de comparecer ao encontro portando uma gravata socialista, mais tarde ele consegue organizar um protesto sem palavras, colocando no alto de um campanário uma vitrola que toca o hino de sua ideologia. Será, depois, denunciado e castigado pela atitude, recebendo uma reprimenda humilhante dos irônicos soldados *camicia nera*.

Fellini mostra o apoio incondicional da população italiana comunicando o pensamento e a atmosfera cultural, psicológica e emotiva em voga na época entre - guerras. Poderia ser uma tomada de partido contra a extrema direita, mas o cineasta que não quer falar de política aborda também a contradição do representante socialista no filme. Em uma cena que remete à luta trabalhista então recém-inaugurada na Itália, que

¹⁰¹ Organizações paramilitares da juventude fascista que reuniam crianças e adolescentes entre sete e dezessete anos de idade.

¹⁰² “99% da população está inscrita no partido. Temos 1200 entre Barilla e Avanguardisti, 3000 Giovane italiane e 4000 Figli della Lupa!

“É maravilhoso o entusiasmo que nos faz sentir jovens e antiquíssimos ao mesmo tempo!”

“Só quero dizer que Mussolini tem dois culhões deste tamanho!”

no futuro viria a ser organizada em partidos e, depois, no sindicalismo. Fellini dá ao chefe da família de Titta o papel de socialista convicto capaz de atos de rebeldia, de pai rigoroso e marido estressado, e também o de empregador. Não obstante sua opção política, a sequência claramente o coloca como explorador de mão-de-obra barata, ironicamente comunicada através da poesia de um de seus empregados:

“I mattoni”

Mio nonno fava i mattoni,

Mio babbo fava i mattoni,

Faccio i mattoni anche mè,

Ma la casa mia, dov'è?¹⁰³

Este segmento, colocado no filme anteriormente e distante 20 minutos à ação socialista em presença de soldados *camicia nera* na cidade, entra em confronto com a mensagem dada depois, mas configura-se como enunciado subjacente, sutilmente comunicado, dada a própria distância entre segmentos. É, portanto, menos uma crítica do que o atestar da existência de ambiguidades ideológicas em seu país. Mais uma vez poderia parecer uma censura, desta vez contra a extrema esquerda, mas a distância de um e outro enunciado indica que se trata apenas de um depoimento sobre as possíveis contradições humanas através de uma realidade italiana que Fellini testemunhou.

Roma, lançado em 1972, aborda não somente a mesma época de *Amarcord*, mas também a atualidade de então. A cena da praça repleta de jovens que cantam sentados na fonte remete a uma liberdade que ficou mais evidente e temida após a revolução estudantil de 1968. Nesta época, ter como ideologia o alcance da liberdade em todos os campos e praticar um comportamento livre eram sinônimos de anarquia, a qual foi reprimida e pode ter gerado, depois de alguns anos, os excessos da extrema esquerda organizada pelos jovens italianos. Não é certo, mas a atitude policial pode referir-se ao

¹⁰³ “Os tijolos”

Meu vô fazia tijolo,

Meu pai fazia tijolo,

Faço tijolo eu também,

Mas casa pra mim não tem?

perigo que tinha se inaugurado com a revolução de pensamento promovida pelos acontecimentos de 1968, que defendia o “anticapitalismo, o coletivismo e o igualitarismo” e “combatia a autoridade e o consumismo excessivo”^{cxl}, entrando em conflito direto com o percurso da modernização italiana, que exaltava valores exatamente contrários (GINSBORG, 1989, p. 64).

Na cena que retrata a popular *Festa di Noantri*, policiais repreendem e expulsam com violência os jovens da praça, enquanto é sobreposto ao ato violento o discurso de um senhor que o justifica. A agitação e a trivialidade do romano já haviam sido comunicadas antes, pela câmera que segue os *trasteverinos* em festa. Mas o grupo de jovens reunidos e organizadamente soando a mesma nota musical, ainda que totalmente inconscientes de que podiam representar um perigo real, destoam da confusão ignara da população comum. O discurso de um defensor dos jovens entra em choque com o precedente, e mostra outra vez a dualidade das linhas de pensamento político na Itália de então. O filme dialoga consigo mesmo e com a história abordando os eventos e pensamentos que na época eram linha de frente.

A repressão que pode ter levado esquerdistas a uma conduta terrorista na Itália¹⁰⁴, um país não tradicionalmente extremista, é outra face de uma confusão ideológica que permeou o século XX. Fellini aborda em *Prova d'Orchestra* ao mesmo tempo “o mito de uma liberdade absoluta, destrutiva e tentadora” (BISPURI, 1981, p. 156) e o “perigo que o artista corre em uma época dominada pelo dinheiro e pela organização, além de uma denúncia do esvaziamento progressivo da espiritualidade do artista em um tecido social no qual sua própria fantasia está comprometida”^{cxli} (Ibid., p. 155).

Prova d'orchestra é uma grande metáfora visual e discursiva de uma situação como sempre paradoxal aos olhos de Fellini, a qual se mostra negativa não porque se encaixava em um ou outro partido, em uma ou outra ideologia; mas porque impedia a lucidez e a visão que vai além do imediato. A identidade do movimento trabalhista, ainda que justamente tenha levado ao sindicalismo, não é questionada ou depreciada, nem tampouco exaltada, mas é enunciado que a necessidade de se organizar em grupos,

¹⁰⁴ O grupo conhecido como *Brigate Rosse* reunia jovens militantes de extrema esquerda oriundos do movimento estudantil do final da década de 1960. A organização pregava a via revolucionária para combater o capitalismo e, nos anos 1970-80, promoveu ações terroristas.

como as mulheres e o feminismo, os esquerdistas e as *Brigate Rosse*, ou os trabalhadores e o sindicalismo, não levam a um autêntico desenvolvimento, seja ele coletivo ou individual. Aos olhos de Fellini, a “loucura gerada pela queda no irracional” parece revelar que “sob a queda de suas estruturas organizadas, no apagamento de todos os seus valores e pontos de referência”^{cxlii} (FELLINI, 2004, p. 168), a única esperança é a de olhar para dentro de si e se dedicar à arte.

Fellini não aborda direta nem amplamente a política italiana, mas dos anos mais dramáticos da República – isto é, da falência da *centro-sinistra*, ao nascimento do movimento estudantil, às lutas políticas e sindicais dos anos 1970, sobre as quais se somará a crise econômica e o terrorismo – tenta entender e expressar os sentimentos e pensamentos que uma opção política promove e, ao mesmo tempo, a involução que essas opções imprimem nos indivíduos.

POLÍTICA E PENSAMENTO

TABELA 14

ROMA – 1,00,09 a 1,03,15 // 1,47,25 a 1,48,36					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
	Refúgio antiaéreo. Rua.	Pessoas que se protegem da possibilidade de ataque. O protagonista.	Todos esperam o momento de o perigo passar e serem liberados. Senhores de opiniões diversas discutem. O protagonista distrai-se travando diálogo com uma estrangeira. Logo após as pessoas serem liberadas, começa um bombardeamento.	As dificuldades pelas quais passaram os italianos durante a 2ª guerra mundial. Da necessidade de proteção e de esconder a própria opinião contrária ao regime, ao bombardeamento.	
	Noite, Praça Santa Maria in Trastevere. Festa de Noantri.	Jovens sentados na fonte. Clientes comendo em restaurante.	Durante a festa popular, jovens sentados na fonte cantam em inglês. Policiais mandam evacuar, e começam a bater neles. Cliente do restaurante entoia discurso de defesa da “azione di contenimento delle nostre forse di polizia”; em seguida, um defensor dos jovens tenta ajudá-los e vai preso.	Intolerância policial com jovens da época. Opinião popular sobre o comportamento da juventude de então.	
M O D A L I	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
	Espaço muito escuro, com teias de aranha, que indica	Câmera fixa, dois enquadramentos: plano geral e			Barulho do alarme de liberação, de manhã. Em

<p>D A D E</p>	<p>umidade. Todos sentados em bancos em vestes de dormir. A cena do bombardeamento é feita com jogo de luzes e sombras, em luz natural do amanhecer.</p> <hr/> <p>Luz noturna. No momento da evacuação, a confusão serve de cenário para o discurso de defesa da ação policial.</p>	<p>de conjunto do campo em que se encontram a mulher que pede ajuda e o homem que corre para ajudar.</p> <hr/> <p>A câmera acompanha por 2 vezes o movimento do garçom. Câmera colocada no ângulo de visão dos clientes do restaurante, que se tornam espectadores.</p>	<hr/> <p>O discurso de defesa é intercalado por um defensor dos jovens, e depois continua.</p>		<p>seguida, gritos de ajuda e barulho de bombas. Sirene de polícia ou ambulância.</p> <hr/> <p>Canção tocada no violão e cantada pelos jovens. Barulho de confusão e gritos.</p>
<p>C O M U N I C A Ç Ã O</p>	<p>FUNÇÃO DO SEGMENTO</p> <p>Sequência narrativa.</p> <hr/> <p>Sequência narrativa.</p>	<p>SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS</p> <p>Alarme – símbolo do perigo de bombas Bombas – indício de ataque inimigo Gritos – bombas atingiram algo Sirene – há feridos</p> <hr/> <p>Jovens – símbolo de revolução de pensamento político na época</p>	<p>ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS</p> <p>O sofrimento causado pela guerra.</p> <hr/> <p>A reviravolta de 1968 e o movimento de liberação sexual foram transgressores para as culturas mais tradicionalistas e, portanto, punidos e abafados por suas autoridades.</p>	<p>RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA</p> <hr/> <p>Atuação repressiva da polícia contra os jovens pode ter papel no insucesso político italiano.</p>	<p>COMENTÁRIOS EXTRAS</p>

TABELA 15

AMARCORD – 0,42,45 a 0,44,10					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS Rua, dia.	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS Professores, soldados, o Patacca correndo com a fanfarra.	AÇÃO Correndo, a professora de matemática, o Patacca e o advogado, entre outros, vão enunciando sua reverência ao regime e à Roma imperial.	TEMAS Apoio fascista da maior parte da população italiana.	MOTIVOS Discurso fascista, em que a Roma antiga e até o sol da Itália são usados como elementos de identificação. Motivação popular denunciada por Fellini.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES Enquadre de grupos de pessoas em plano médio.	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA Câmera funciona como uma espécie de entrevistador, para o qual as pessoas vão declarando informações e sentimentos relacionados ao regime.	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS As sequências do episódio mostram o otimismo popular, as bases da propaganda (DIO, PATRIA, FAMIGLIA) e, em seguida, a crueldade da punição ao protesto.	TEMPO: DURAÇÃO O episódio sobre o fascismo dura quase 13 minutos (de 0,42,45 até 0,55,36).	SONS E MÚSICA A marcha dos bersaglieri toca durante toda a sequência.
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO Sequência narrativa.	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS Saudação, bandeiras, uniformes, fanfarra – fascismo.	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS O poder do império romano é sonhado por todos os italianos. O desejo de maior importância no quadro europeu fez toda a Itália apoiar a empreitada fascista.	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA A manutenção do pensamento repressor baseado na igreja, na família e na pátria tem ancoragem na época fascista.	COMENTÁRIOS EXTRAS

3.6 Costumes e língua

Na metade do século XX, a Itália estava novamente em busca de uma identidade, conforme já mencionado. O pós-guerra deixara o país destruído e os italianos, em consequência, completamente amparados pela esperança de uma reconstrução. Reiterar os valores da tradição e divulgar as diferenças regionais, como as dialetais e econômicas, foram motivações do cinema neorealista, uma espécie de reação artística de busca pela identidade cultural como resposta ao caos instituído e às perspectivas que a guerra havia aniquilado. Mas o *boom* econômico, promovido pela riqueza americana emprestada à Itália, deu novos contornos aos hábitos dos italianos, que tinham então maior poder aquisitivo e estavam imersos em uma cultura mais híbrida. Assim, com o passar dos anos novos aspectos do costume nacional começaram a ficar mais evidentes, e a entrar em paradoxo com aqueles nos quais o italiano secularmente se reconheceu. O cinema acompanhou esta transformação social, e muitos diretores a discutiam atentando a faces que lhes interessavam da realidade da nação (ALPINI, 2008).

Fellini cria *La dolce vita* para apresentar aos seus contemporâneos um mal-estar existencial personificado pelo frustrado jornalista Marcello, o qual é testemunha de valores em degeneração e do encanto de uma vida que gira em torno do espetáculo, da notícia e daqueles que os geram. Em seus passeios pelos eventos organizados em episódios, Marcello assiste à presença da mídia televisiva, ao rock & roll na boca de Celentano, à presença de estrangeiros e suas línguas em Roma, à solidão feminina. Mas também reencontra o pai que vive na província, observa a religiosidade dos que vão ao encontro dos meninos que viram a Nossa Senhora, e compartilha do gosto pela cultura com amigos de um amigo. Fellini celebra a festa do mundo do espetáculo, mas vasculha embaixo dos panos dos eventos que presencia e nos mostra uma sociedade com valores indefinidos: da união de Marcello e Emma, que parece ao mesmo tempo tão corriqueira e tão incompatível, à dedicação a uma profissão que não traz recompensa pessoal, mas que evidencia a indiferença com relação ao próximo e que parece ter se tornado um artefato da indústria da notícia; do valor pertinente às relações de amizade, que se estabelecem pelo desejo de diversão e evasão mais do que por compatibilidade

espiritual, à religiosidade, que ainda é parte do italiano, mas que encontra esperança no olhar de pureza de um ser humano, e não mais na religião. O testemunho de Marcello descobre que as convicções, as instituições, os valores, e também os hábitos, as línguas, e o modo de se comportar característicos da identidade cultural do italiano já não mais correspondem ao que era tradicional da península.

No entanto, *La dolce vita* não se trata de uma apologia à recuperação do código moral católico-fascista satirizado em *Lo sceicco bianco* e em *Le tentazioni del dottor Antonio*, mas do testemunho de novos hábitos que se sobrepunham, na época, àqueles tradicionais, o que causava desorientação em um artista sensível às transformações sociais e ideológicas de seu contexto. Marcello lida com essa perturbação como observador mais do que como crítico, atraído pela graça da vida festeira e intrigado por suas próprias escolhas, ou pelo destino que não foi capaz de controlar.

Marcello, como Fellini, é filho de uma educação e de uma época cujo pensamento foi moldado pelos preceitos católicos e fascistas e, portanto, parte de um contexto que traduz as palavras de Giddens: “nas sociedades tradicionais o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência das gerações” (apud HALL, 2004, p. 14). Mas Marcello e Fellini são também indivíduos mergulhados no contexto pós-guerra, e funcionam como ponto de união entre duas épocas. Assim, o olhar de Fellini mirará aspectos do costume italiano e contemplará vários períodos de tempo, do paganismo da Roma antiga à superficialidade televisiva dos anos 1980.

“Queria fazer um filme fora do tempo, mas foi impossível não ver que o mundo de Petrónio se parece de forma surpreendente com o mundo que conhecemos. Os homens e os jovens de hoje estão tomados pela mesma febre devoradora que os personagens de Petrónio”^{cxliii}

(FELLINI, 1996, p. 93)

Em *Satyricon*, Fellini imagina os rituais itálicos organizados sob outra forma de administração e de religiosidade. O paganismo parece promover mais liberdade e desapego, e o governo incute um medo de ordem menos ideológica e mais violenta. As leis eram outras, a gestualidade era outra, mas a agitação, que veríamos em *Roma* já existia. Não por acaso Fellini deve ter escolhido inventar a época de declínio do Império

Romano, para depois conceber a decadência dos Setecentos em *Il Casanova*. Ele parece buscar ver no passado heranças do presente; ou simplesmente é motivado por suas experiências pessoais e se diverte ao abordar lugares e épocas de agitação, procurando respostas para os movimentos do tumultuado século em que viveu.

Estabelecendo um paralelo entre épocas, os entretenimentos, como o banquete promovido por Trimalcione e a luta entre Encolpio e o Minotauro, modelaram-se aos novos tempos e, na segunda metade do século XX, foram traduzidas na representação da frequência de restaurantes e no pugilismo, como mostra *Roma*, ou na festa-orgia de *La dolce vita*. As peças de teatro que apresentavam até mesmo decapitações ao vivo tornaram-se os inofensivos *Teatro di Varietà*, e depois o – não tão inofensivo – cinema. A religiosidade, antes manifestada pela adoração de deuses e seres curandeiros, como o frágil hermafrodita de *Satyricon*, depois é cristã e mostra-se elusiva e não autenticamente cultuada. O ritual do casamento, comparadas as épocas, estabelece-se por motivações completamente variadas: do capricho de um líder enviado do imperador, ao comodismo atenuado pelo costume. *Satyricon* também mostra a mistura étnica e linguística originais de um império que foi o maior de todos e que não viveu somente do latim e do grego, mistura que em *La dolce vita*, *Otto e mezzo* e *Roma* é símbolo de novos contatos culturais. A *furberia* e a arte di *arrangiarsi* eram os lemas de Encolpio e Ascilto, reféns nisso até mesmo um do outro. Caindo na armadilha de outros malandros, Encolpio é o “estrangeiro” que serve de presa a uma tradicional brincadeira na Sicília, o que já assinala o regionalismo do qual os dialetos seriam símbolo no cinema neorealista: “Na Itália os dialetos têm raízes mais profundas, significados históricos que resistem a vida toda; não são folclore, são valores corporificados” (FERRAROTTI, 1997, p. 113). As mulheres, que em *Satyricon* eram figurantes, passam por crises de identidade subjetiva ou são vítimas de crise de identidade social em *La dolce vita*, *Otto e mezzo* e *Giulietta degli Spiriti*. E o sexo, que em *Satyricon* era regido por deuses e aos mortais não era coibido, torna-se tabu e, por isso, faz parte dos problemas do italiano moderno. *Satyricon* mostra fragmentos preciosos sobre a vida na Roma antiga, transformados pela linguagem e imaginação fellinianas, que se relacionam com a vida na Itália do século XX porque abordam os mesmos objetos da formação discursiva de identidade italiana: cultura, religiosidade, poderes institucionais, caráter, costumes.



Fotograma 19

O fotograma acima compõe a sequência do encontro amoroso entre Encolpio, Ascilto e uma escrava oriental, que fala sua língua sem que seja entendida e sem demonstrar preocupação com o insucesso comunicativo. Esta sequência faz menção à genealogia italiana, composta de diferentes raças proporcionalmente à grandeza de seu império, bem como à diversidade linguística, que deixou como herança inúmeros dialetos e um gene de incomunicabilidade entre regiões e, como a cena indica, entre o homem e a mulher. Em *La dolce vita*, o encontro do italiano Marcello com a estrangeira Sylvia também beira a incomunicabilidade, e mostra a mistura cultural moderna, então promovida pela indústria midiática e cultural, e não mais por ambições territoriais.

Também em *Otto e mezzo* vê-se a invasão de estrangeiros e suas línguas, desta vez promovida pela indústria do cinema, e a falta de comunicação entre um homem e sua mulher transformada em problema existencial, pois Guido é homem moderno e percebe o fato com sofrimento. Ao estrangeiro fica entregue o discurso intelectual ou a opinião mais aguçada sobre as coisas da Itália, como o crítico francês em *Otto e mezzo*, a poetisa inglesa em *La dolce vita*, e Gore Vidal em *Roma*.

O casamento é outro componente do costume italiano que Fellini frequentemente aborda em seus filmes. Guido e sua esposa dormem em camas separadas, e ele a confunde com a mãe em um sonho. Quando se aborda os anos 1960, o ritual de união padronizado pelas normas católicas não é mais tratado com hipocrisia, como o xeique que trai descaradamente, mas passa por uma avaliação de justificativas e porquês. A instituição família está em crise também por isso, prevendo que relações

como a de Marcello e Emma, representada pela cena em que ela o alimenta no carro e pelas conversas telefônicas que têm, em breve não mais precisarão perdurar¹⁰⁵. E o sentimento de completude e a falta de gravidade que um homem vê ao ter por perto a mulher que deseja e a mulher que ama não são sensações aceitas nem por ele mesmo. A incomunicabilidade, assunto chave de Michelangelo Antonioni, é enunciada em Fellini não pela falta de conversas entre casais, mas por lacunas ou bloqueios que palavras não conseguem dissipar.



Fotograma 20

A sequência do casamento de Encolpio com um líder enviado de Nero mostra valores outros subjacentes ao ritual, conforme já mencionado. O casamento, em *Satyricon*, acontece por desejo sexual e paixão, e une dois homens. Fellini claramente manifesta a supremacia do sexo frente à tradição, e indiretamente ironiza os costumes da Itália contemporânea, na qual o casamento e a família continuam a ser um dos alicerces do modo de viver e pensar popular. “Se figurativamente o filme usa o vestuário dos anos ’30, na verdade cobre um físico dos anos ’90, paradigma imaginário de um modo de pensar e de viver, indistinto e provinciano”^{cxliiv} (ARPA, 2003, p. 193). As palavras de Arpa referem-se ao filme *Amarcord*, mas indicam que a linha de pensamento do povo italiano se manteve homogênea durante todo o século XX, o que se configura como uma das críticas de Fellini, ainda que esteja subjacente aos temas diretamente abordados.

¹⁰⁵ A Lei do divórcio é sancionada na Itália nos anos 1970.

A sexualidade do italiano e do homem é assunto na maioria dos filmes do cineasta. O conjunto de abordagens contempla desde a quase total liberdade sexual, como em *Satyricon*, a forte repressão, ligada principalmente à igreja católica e satirizada em *Le tentazioni del dottore Antonio*, a escravidão sexual, caricaturada em *Il Casanova*, bem como a emancipação sexual, simbolicamente marcada pelo movimento hippie na metade dos anos 1960 e representada em *Roma*.



Fotograma 21

Mais do que aspecto culturalmente considerável como parte do costume italiano, o sexo, dada a amplitude de seu tratamento por Fellini, é um tema de sua poética. A repressão é a faceta da sexualidade que mais pode ser considerada “italiana”, mas que, se colocada em paralelo com o mito do Casanova – e a fama dos italianos do centro-sul –, estabelece uma oposição absoluta. Considerada a preferência do tema por Fellini, pode tê-lo elevado, através de sua abordagem, ao nível de aspecto do costume italiano. De qualquer forma, é uma realidade universal imersa em realidade local aquela abordada em *Le tentazioni del dottore Antonio* e em *Roma*, dada a abertura sexual desencadeada pelo fenômeno hippie nos EUA. Na Itália, como mostra a cena de *Roma*, o fenômeno comparece, mas parece destacado espacialmente, ou ideologicamente. É uma mudança de hábitos global que Fellini, talvez, esperasse que dissolvesse a dureza da repressão intrínseca do povo italiano, devido à secular história e presença da igreja católica na capital.

Para os jovens dos anos 1970, “l’amore non è più un dilemma di difficile soluzione com’era un tempo per noi, quando la nostra pena amorosa ci costringeva a frequentare le case di tolleranza”¹⁰⁶. O narrador da cena de *Roma* descrita em tabela introduz o episódio da prostituição, o qual, ao mostrar o degrado das mulheres que acabam optando por esta profissão, sublinha o valor da mudança e da abertura de pensamento que o movimento hippie propunha: a repressão leva a fugas que, como a necessidade da prostituição, beiram o grotesco.

A emancipação da mulher no século XX relaciona-se com o despertar da vaidade, a participação social, e o comportamento. Dos vestidos pretos usados pelas camponesas que viviam em zonas rurais ou na província da Itália, vemos, em Fellini, elegância, cores, luxo e sedução no modo como se vestem as mulheres de seu tempo. Em *Satyricon*, o caráter figurante da mulher fica evidente, pois que mal falam ou têm atuação considerável em todo o filme. Em *Amarcord* e *Otto e mezzo*, as senhoras camponesas aparecem em espaço mental de lembrança ou sonho, e outra natureza de pensamentos e sonhos, mais ligados ao desejo do que à memória, abrem outros espaços mentais que mesclam lugar e tempo, e em que mulheres assumem o papel de esposas e mães, amantes e criadas, e proporcionam a Guido a realização de um desejo que o seduz e culpa.

“A mulher é a personagem emergente do Novecentos. Encarna, talvez mais do que qualquer outro personagem, a ruptura com os Oitocentos. [...] é a personagem que mais muda. Descobre seu corpo, se despe. Sai da clausura das salas e cozinhas, vai ao campo. Escreve, lê, fala. E em breve combaterá.”^{exlv}

(CERRONI, 2000, p. 82)

Cabiria e Giulietta são as duas protagonistas fellinianas¹⁰⁷. Emergem de contextos muito diferentes, mas lutam pela honestidade no amor, cada uma com as armas que tem. Cabiria o faz através da espera e de uma manutenção religiosa da esperança, que tenta disfarçar. Giulietta também busca a sua religiosidade, mas não no catolicismo, e sim através de uma investigação pessoal e espiritual de seus sentimentos

¹⁰⁶ “O amor não é mais um dilema de difícil solução como foi em nossa época, quando a punição amorosa nos obrigava a frequentar as casas de tolerância”

¹⁰⁷ Gelsomina, de *La Strada*, divide a cena com Zampanò, e em *Ginger e Fred* também há um protagonista masculino.

antigos e ocultos, que acabam por salvá-la. Ambas, porém, mantêm a candura feminina, a esperança – ainda que ingênua e cruelmente infundada – e a fé no amor.

“A mulher é o universo, esta talvez seja uma concepção tântrica. A mulher é a outra parte do homem, mas as mulheres são superiores porque nascem adultas, antigas [...] superiores porque são mães. Existe na mulher uma lembrança arquetípica de rebelião pela sobrevivência, pois o homem inventou para si uma violência e supremacia intelectual para dominá-la [...]”^{cxlvii}

(FELLINI, 1994, pag. x)

Em *Otto e mezzo* Luisa também busca sua sobrevivência a um casamento mantido pelo seu amor, mas em corrosão pelas recorrentes traições do marido. Maddalena, em *La dolce vita*, é uma mulher só, em profunda crise existencial porque não se identifica com o estereótipo feminino da tradição, apesar de estar apaixonada. O arquétipo da tradição, mesmo nos anos 1960 e com a revolução nos costumes já em voga, ainda se traduz em Emma.

Fellini trata da emancipação da mulher mostrando que ela vai além do papel de esposa e mãe, além do papel de matriarca responsável pela casa, pelo marido, e pela família como um todo, como vemos em *Amarcord*. Aborda o feminismo de maneira metafórica e subjacente, mostrando através das personagens a abertura que o movimento promoveu para a contestação e a discussão de novas arenas de vida social, como a sexualidade, o trabalho, a família, e principalmente o respeito à sua individualidade.

A conversa de Marcello e Maddalena acontece na festa dos aristocratas. Em ambiente de evasão e divertimento, ela tem coragem para declarar-se e expor a Marcello suas angústias. Mas escapa do “*discorso serio*” que ela mesma propõe e ironiza, e opta pela efemeridade de um novo encontro. A representação e caricatura de momentos de entretenimento, geralmente simbolizados por festas, pelo *Teatro di Varietà* e pelo cinema – e que se relaciona com a vocação para a diversão e extroversão, um traço do caráter do italiano divulgado pela literatura –, em *La dolce vita* ganha doses de mal estar, sobretudo na festa-orgia final. Fellini parece enunciar que o italiano consegue ser alegre e evasivo somente quando se mantém ignorante das indisposições da segunda metade do século XX.

O banquete de Trimalcione em *Satyricon* contempla o momento da refeição, a dança, o teatro, e faz lembrar outra festa-orgia: em *Il Casanova*, aristocratas fazem uma competição para avaliar a velocidade ao comer, e outra para definir a potência sexual dos concorrentes. Mas as festas dos filmes fellinianos que se passam no século XX não são regidas pelo paganismo ou pela riqueza que tudo permite, e sim pelo catolicismo e a tradição. Assim, as cenas no *Teatro di Varietà*, em *Roma*, e no cinema, em *Amarcord*, reúnem espetáculos mais inofensivos, que fazem transparecer o carisma e a comicidade intrínsecos à vulgaridade do público. A hora da comida não se insere mais nas festas, mas continua importante para o italiano, seja em casa e em família, ou na rua, em restaurantes.

Novos hábitos festivos são notados em *La dolce vita* e *Otto e mezzo*, como já acenado, porque são regidos pela abertura sexual e pelo mundo da riqueza e do entretenimento, seja ele o noticiário de *gossip* ou a indústria do cinema. A festa da atriz Sylvia acaba em rock&roll, o novo ritmo da época e da “doce vida”. Depois, nos anos 1990, Fellini mostrará, junto ao estupro de Benigni, a música eletrônica e o estranho comportamento da juventude em *La voce della luna*.

O cinema, que era entretenimento, virou indústria, e a criatividade virou ferramenta, tirando a aura do trabalho do autor, que forçosamente precisa – mas não poderia – ser refém do dinheiro. É mais uma ambiguidade do século XX tratada por Fellini de forma subjacente, uma vez que o mote principal de *Otto e mezzo* é a crise pessoal do protagonista, e a discussão da crítica gira em torno do evidente espelho Marcello-Federico.

As festas populares, porém, retomam a atmosfera de confusão dos tempos descritos por Petronio. A festa da primavera de *Amarcord*, e a *Festa di Noantri* de *Roma* mostram a despreocupação e a alegria italianas, gente que quer comer, divertir-se, estar na rua e falar, mas “sem a verdadeira conversação”, segundo Leopardi (1993). Um pensado julgamento sobre a Itália é dado pelo americano Gore Vidal: trata-se de um país muitas vezes nascido e morto, e nenhum lugar melhor para esperar e ver se a superpopulação, a quantidade de carros, e a poluição farão com que o fim realmente chegue. Seu discurso é enunciado ali, em meio à confusão da festa trasteverina,

mostrando que, apesar dos pesares, desde os tempos do império o poder sedutor de Roma manteve-se, permanece, e será conservado.

Por fim, a modernidade física do século XX fica documentada em *Roma* pela sequência do *raccordo annulare*, seu engarrafamento e barulho, pela já mencionada e ilustrada destruição dos afrescos pelo ar poluído, e também pela sequência final do passeio de motos pelas ruas que têm como cenário os monumentos de Roma. Um enunciado sem palavras para expor o avanço tecnológico e industrial contemporâneo sobreposto à imortalidade do passado, vivo na arquitetura e no discurso sobre a Itália.



Fotograma 22



Fotograma 23

COSTUMES e LÍNGUA

TABELA 16

LA DOLCE VITA – 1,57,10 a 2,02,50					
	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
C O N T E Ú D O	Festa em um elegante palacete romano. Casa desabitada no jardim do palacete, muitas pinturas em uma das salas, arquitetura antiga.	Marcello e Maddalena, um pouco alterada pelo álcool. Convidado da festa.	Maddalena e Marcello passa pela casa e falam dos quadros, e depois brincam sobre a vontade de travar “conversas sérias”. Maddalena deixa Marcello em uma sala e, de um lugar que leva sua voz até ele, declara sua paixão e falam sobre casamento. Marcello declara seu interesse por ela, que não responde porque está abraçada a outro homem.	Dificuldade de declarar e identificar sentimentos. Dualidade dos desejos da mulher. Esperança de Marcello de ter encontrado alguém com quem possa compartilhar sua vida.	Crise existencial de Maddalena: “Neanche io (mi capisco)”. Ela funciona como oposto a Emma.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
	Ambientes vazios, mas de decoração e arquitetura antiga. Pouca luz no ambiente onde se encontra Maddalena.	Câmera os segue, depois se mantém fixa.	Alternância de imagens não acompanha a alternância de turnos do diálogo. Quando um deles começa a se declarar, ouvimos sua voz, mas a imagem que vemos é a do outro.	Quase 6 minutos.	
C O M U	FUNÇÃO DO SEGMENTO	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA	COMENTÁRIOS EXTRAS
			Normalmente espera-se que a		

N I C A Ç Ã O	Sequência narrativa.		mulher do século passado ainda sonhe com o casamento. Maddalena distancia-se do protótipo ao escolher uma vida libertina.	Maddalena e sua crise existencial redefinem o papel dado à mulher cultural e discursivamente.	
--	----------------------	--	---	---	--

TABELA 17

SATYRICON – 1,15,24 a 1,16,40 // 0,56,11 a 0,59,24					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS	AÇÃO	TEMAS	MOTIVOS
	Casa dos suicidas, quarto.	Ascilto, Encolpio e escrava.	Após uma inicial perseguição-brincadeira, os 3 estão na cama e se beijam, indicando que tiveram relação sexual. Ela fala, ri, eles se acariciam, ela traz comida e todos comem.	Aventuras sexuais da dupla de amigos-amantes. Incomunicabilidade entre indivíduos.	Origens étnicas do italiano, visto que a escrava é negra e fala língua oriental. Abertura sexual que não apresenta preconceito com relação a gênero ou raça.
	Barco de Lica de Taranto, que leva tesouros ao imperador.	Pessoas indiscriminadas, Ascilto e Gitone assistindo, Encolpio e Lica.	Encolpio e Lica casam-se.	Ritual do casamento da Roma antiga.	Abordagem do ritual entre homens, sendo que um é prisioneiro e o outro é líder.
M O D A L I	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS	TEMPO: DURAÇÃO	SONS E MÚSICA
	Uma imensa casa, ambientes claros e escuros, muitas	Uso do zoom para dinamizar a brincadeira ente Encolpio e a	Alternância veloz de enquadramentos de rostos e		Silêncio absoluto. Depois a escrava fala e ri.

D A D E	pinturas. Cores fortes, semelhantes ao vermelho pompeiano e ao azul persa. <hr/>	escrava. Câmera segue movimento dos corpos de Ascilto e Encolpio na cama. <hr/> Planos próximos de Lica mostram seu encantamento de Encolpio. Planos gerais e de conjunto do barco mostram animal sacrificado.	detalhes das paredes da casa, cheias de afrescos e pinturas, o que também dinamiza a perseguição. <hr/>		
C O M U N I C A Ç Ã O	FUNÇÃO DO SEGMENTO Sequência narrativa. <hr/> Sequência narrativa.	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS Língua desconhecida – origem estrangeira. <hr/> Casamento – símbolo de união amorosa.	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS O sexo a três e que inclui dois homens sai do padrão de casal heterossexual do ocidente, bem como do padrão habitual de comportamento. <hr/> O casamento pressupõe, atualmente, um casal heterossexual. O casamento homossexual, na época do filme, não era uma realidade.	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA A liberdade sexual deveria estar no gene dos italianos, assim como está a etnia variada e a heterogeneidade linguística, que não se restringia ao latim e ao grego. <hr/> Características dos costumes antigos que tiveram seus rituais redefinidos pelo cristianismo.	COMENTÁRIOS EXTRAS

TABELA 18

ROMA – 1,15,10 a 1,16,10					
C O N T E Ú D O	PAISAGEM: INFORMANTES E INDÍCIOS Escadaria da Piazza di Spagna, em Roma. Fonte.	PERSONAGENS: INFORMANTES E INDÍCIOS Jovens vestidos em estilo hippie.	AÇÃO Jovens sentados, tocando, beijando-se, refrescando-se na fonte. Narração fala do fato de um amor para eles não ser um dilema.	TEMAS Documentação do comportamento hippie.	MOTIVOS A frequentação de casas de prostituição era a opção antes do movimento hippie.
M O D A L I D A D E	ESPAÇO: POSICIONAMENTOS, LUZES, CORES Dia. Jovens dispersos pelas escadarias e frente da igreja no alto da praça.	MOVIMENTO: USO DA CÂMERA Câmera percorre o ambiente mostrando os jovens. Muitos olham para a câmera.	MOVIMENTO: ORDENAÇÃO DE IMAGENS Sequência serve como introdução para o costume dos anos 1930 de frequentar casas de prostituição.	TEMPO: DURAÇÃO 1 minuto, tempo usual de segmento introdutório ou contextualizador.	SONS E MÚSICA Música suave tocada em flauta e violão.
C O M U N I C A Ç ÃO	FUNÇÃO DO SEGMENTO Sequência narrativo- introdutória. Funciona também como contraste de padrões de comportamento nos tempos.	SÍMBOLOS SOCIAIS ATIVADOS Hippies – índice de liberdade sexual.	ESQUEMAS MENTAIS SOCIAIS ATIVADOS Os hippies não têm tabus com relação à nudez, ao comportamento sexual e são menos preconceituosos.	RELAÇÃO COM A FD DA IDENTIDADE ITALIANA A ideologia do movimento opõe-se ao padrão de comportamento ditado pelo costume italiano católico.	COMENTÁRIOS EXTRAS

CONCLUSÃO

Uma concepção de identidade italiana, uma maneira de ler filmes, um artista visionário imerso, física e intelectualmente, na história do século XX.

O campo estudado foi delimitado por diversas fronteiras, devido à amplitude que poderia alcançar. O conjunto de escritos sobre identidade italiana definiu-se pela urgência da escrita do primeiro capítulo, e assim configura-se em uma amostra do material que a Itália publica sobre o tema de sua identidade. A metodologia de análise foi recortada conforme as hipóteses que iam se delineando sobre um *corpus* ainda não analisado, mas que já indicava um direcionamento de exame. Poderia, contudo, aprofundar-se em mais ou outros critérios de observação. O cineasta Federico Fellini deixou uma obra extremamente rica e bastante estudada, e precisar definir elementos objetivos e filmes específicos a serem analisados parece ignorar a complexidade de seu patrimônio e a quantidade do que já foi falado sobre ele.

Por tudo isto, estudar o cinema de Fellini é, ao mesmo tempo e do início ao fim, assustador, mas também prazeroso. O prazer é, antes de tudo, provocado pela natureza do meio, pois trabalhar vendo filmes e aprendendo sobre cinema tira um pouco da gravidade de ter que escrever uma tese e ser avaliada em uma defesa. Além do grato estudo da linguagem cinematográfica e de suas particularidades ao construir significações, o cinema felliniano promove um mergulho nas possibilidades enunciativas e artísticas ímpar, que poucos autores conseguem colocar em prática. O cinema de Fellini promove também a imersão na história não somente como sucessão de eventos importantes, mas permitindo conhecê-la – ainda que se trate da história de um país estrangeiro – como evolução de formas de pensar e de vontades do homem, o que possibilita um aprendizado mais íntimo sobre a Itália.

Um constante sentimento de inconclusão é sufocado quando aflora a impressão de ter empreendido uma tarefa relevante para os estudos sobre a identidade italiana e a

construção de significações no cinema de Fellini. É notório que o cineasta fala de seu país, mas a revisão bibliográfica e as orientações de especialistas não indicaram a existência de estudos científicos sobre a interface entre Fellini e um discurso disciplinar sobre sua nação e cultura, nem tampouco sobre sua forma de enunciar, tão rica e guardiã de uma maneira de fazer cinema que, apesar de tão cultuada, é pouco descrita. A conclusão final do embate entre incompletude e tarefa cumprida é a de que as hipóteses se tornaram tese.

O trabalho toma forma com as análises apresentadas no capítulo 3, as quais expõem o tratamento dos objetos da formação discursiva da identidade italiana por Fellini, e indicam as formas enunciativas e comunicativas que o diretor prefere dar a seus enunciados. De maneira resumida, o contraste entre pessoas, entidades ou ideias pode ser sublinhado por opções de enquadramento, sobreposição de imagens, ou distância entre segmentos; o caráter de personagens é delineado pelo redimensionamento de sua aparência, pelo uso que faz de línguas, ou pela criatividade da psique dos mesmos, que sonham dormindo ou acordados; discursos sérios ficam escondidos entre enunciados mais atraentes e menos comprometedores; sentimentos, bons ou ruins, são expressos por efeitos de imagem e som: fumaça, música ou barulho, luz e sombra; e o diálogo entre espectador e o filme manifesta-se com os *sguardi in macchina*, configurando um jogo de identificação, ou uma fala silenciosa que dá ao interlocutor a responsabilidade de lhe conferir sentido.

As análises apresentadas podem e devem ser aprofundadas, principalmente no que se refere aos recursos de enunciação fílmica usados por Fellini. Porém, satisfazem o escopo central a que este trabalho se propôs, isto é, expor o discurso felliniano sobre a Itália. Conhecer o que faz parte do campo discursivo do italiano quando está em pauta a sua identidade – etapa realizada com base da concepção de discurso de Michel Foucault – conferiu clareza para, depois, serem descritas as formas que esse todo discursivo toma no cinema.

Em diálogo com a formação discursiva da identidade italiana reconhecida pelo estudo do capítulo 1, o cinema de Fellini mostra sua forma particular de abordar os objetos e comunicar conceitos a eles ligados. Assim, falar da igreja católica pressupõe

romper com as verdades enraizadas culturalmente e vinculadas a um código moral abordado principalmente através de ironia. Mas a melancolia também aflora quando se trata de uma religiosidade tão forte e tão esquecida pelo povo italiano. A sátira manifesta-se na abordagem da autoridade, seja ela policial, escolar, e algumas vezes familiar. A seriedade que teoricamente estaria associada à ordem e ao ensino parece apenas uma fantasia, um disfarce para uma mentalidade que somente no futuro se sentiria mais livre para avaliar e opinar. A família tradicional é presenteada com um humor menos cruel, pois o cineasta terá saudades de sua solidez quando os tempos mudados dissolverem valores ligados a este núcleo. O italiano é caricaturado através da aparência de seus personagens, e estereotipado em seu caráter, passando do humor à melancolia, do escárnio à crise existencial, do caricato ao universal, e neste trilho Fellini fala do italiano e do homem moderno, do italiano tradicional e moderno. A cultura artística liga-se à história preservando-se e preservando-a em imagens e discursos, como mostram os afrescos e as menções sobre a antiguidade romana. Pertencem aos mais intelectualizados e se mantêm, também devido ao amor de Fellini por Roma, como memória e identidade. A política, pouco apreciada pelo diretor, ganha espaço através do fascismo, por ser este motivo e símbolo de uma realidade ideológica, e vira matéria-prima para a caricatura, o humor e a ironia, que se sobrepõem à crítica, ao mal-estar e à tristeza quase que inevitavelmente ligados a este período. Finalmente, os costumes, de tão variados, são abordados pela sua ambiguidade, por metáforas, através do diálogo entre épocas, reabrindo portas para todos os recursos comunicativos adotados por Fellini.

A ironia, a caricatura, a ambiguidade e o humor são recursos linguístico-cognitivos que se realizam em material cinematográfico, ou recursos de comunicação fílmica que o diretor coloca em prática. A partir de modelos cognitivos compartilhados, verdades sociais são a matéria-prima para o discurso que Fellini constrói sobre seu país – e é exatamente no cruzamento entre o coletivo e o pessoal, entre o social e o subjetivo que se localiza a conturbada relação sujeito-autor, a qual, em um futuro breve, sofrerá aprofundamento e ampliará o conhecimento sobre o cinema felliniano.

Considera-se que as hipóteses foram confirmadas. A concepção de discurso adotada comprovou a presença de uma disciplina que une, por seus objetos e conceitos

comuns, os escritos sobre a identidade italiana. A relação entre o cinema felliniano e a formação discursiva da identidade italiana é corroborada, pois em seus filmes os objetos se mantêm, e os conceitos se unem por semelhança ou diferença: a novidade é a forma como Fellini a realiza em filme, como faz uso dos recursos enunciativos e comunicativos responsáveis por sua estética. Testemunha do século XX, o cineasta é submergido pela história e seus discursos ao falar da Itália. Como autor, cria imagens que lhe conferem o lugar de artista da modernidade. E assim, através das imagens e de outros recursos inerentes à linguagem que escolheu para se exprimir, cria seus símbolos e através deles constrói enunciados, explícitos ou subjacentes, sobre a identidade italiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Federico Fellini:

- _____. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- _____ & STORANO, Vittorio. *Ciak di luce*. Roma: ENEL Dimensione Energia, 1989.
- _____ & MARAINI, Toni. *Imago, appunti di un visionario*. Roma: Semar, 1994.
- _____. *Eu sou um grande mentiroso: entrevista a Damien Pettigrew*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____ & CHANDLER, Charlotte. *Eu, Fellini*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____. *Fellini – Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*. Roma: Editori Riuniti, 1996.
- _____ & SIMENON, Georges. *Carissimo Simenon, mon cher Fellini*. Milano: Adelphi Edizioni, 1998.
- _____. *Il mio amico Pasqualino*. Rimini: Edizione dell'Ippocampo, 1997.
- _____. *Intervista sul cinema – a cura di Giovanni Grazzini*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2004.
- _____. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- _____. *Il libro dei sogni*. Milano: Rizzoli, 2007.
- _____. *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico – lettere a Tullio Pinelli*. Venezia: Marsilio, 2008.

Roteiros:

- _____. *Fellini-Satyricon di Federico Fellini*. Collana dal soggetto al film. Bologna: Cappelli, 1969.
- _____. *Il film “Amarcord” di Federico Fellini*. Collana dal soggetto al film. Bologna: Cappelli, 1974.
- _____. *A doce vida, 8 ½ e Amarcord* in Calil, Carlos Augusto (org.). *Fellini*

visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Il viaggio di G. Mastorna*. A cura di Ermanno Cavazzoni. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra, 2008.

Filmografia analisada:

1952 - *Lo Sceicco Bianco*. Versione Restaurata. The mediaset collection – Cinema Forever.

1960 - *A doce vida (La Dolce Vita)*. Versão Restaurada e Remasterizada. Versátil Homevideo.

1962 - *Le tentazioni del dottore Antonio* (Episodio di Boccaccio '70).

1963 - *Otto e Mezzo*. Versione Restaurata. The mediaset collection – Cinema Forever.

1969 - *Fellini-Satyricon*. Eagle Pictures. Cofanetto 5 DVD Edizione Speciale.

1972 - *Roma*. General Video Recording.

1973 - *Amarcord*. DVD Continental.

Sobre Federico Fellini:

ANGELUCCI, “Gianfranco. Fellini 15 ½ e la poetica dell’onirico” In Angelucci, G. e Betti Liliana (cur). *Il film “Amarcord” di Federico Fellini*. Bologna: Cappelli, 1974.

_____. *Federico. F. Cava de' Tirreni*: Avagliano, 2000.

_____. “Angelo & Federico” In CASAVECCHIA, Simone (cur). *Io sono la mia invenzione. L’Europa, Fellini e il cinema italiano negli scritti di Padre Angelo Arpa*. Roma: Studio 12, 2003

ARPA, Angelo. *L’arpa di Fellini*. L’Aquila, Roma: Edizioni dell’Oleandro, 2001.

BERTOZZI, Marco. *BiblioFellini. Vol. 1*. Roma, Rimini: Scuola Nazionale di Cinema, Fondazione Federico Fellini, 2002

_____. *BiblioFellini. Vol. 2*. Roma, Rimini: Scuola Nazionale di Cinema, Fondazione Federico Fellini, 2003.

_____. & RICCI, Giuseppe. *BiblioFellini. Vol. 3*. Roma, Rimini: Scuola Nazionale di Cinema, Fondazione Federico Fellini, 2004.

BISPURI, Ennio. *Federico fellini – il sentimento latino della vita*. Roma: Il Ventaglio, 1981.

_____. *Interpretare Fellini*. Prévia do livro fornecida em arquivo eletrônico pela Fondazione Federico Fellini de Rimini.

BONDANELLA, Peter. *Il cinema di Federico Fellini*. Rimini: Guaraldi, 1994.

BRUNETTA, Gian Piero. “Fellini 4 ½ Ovvero La porca rogn italiana del denigramento di noi stessi”. Prévia do artigo fornecida em arquivo eletrônico pela Fondazione Federico Fellini de Rimini.

CALIL, Carlos Augusto (org.). *Fellini visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASAVECCHIA, Simone (cur). *Io sono la mia invenzione. L'Europa, Fellini e il cinema italiano negli scritti di Padre Angelo Arpa*. Roma: Studio 12, 2003.

DE BERTI, Raffaele (cur). *Federico Fellini, Analisi di film: possibili letture*. Milano: McGraw-Hill, 2006

DI BIAGI, Flaminio. *La Roma di Fellini*. Genova: Le mani, 2008.

FABBRI, Paolo (cur.). *Lo schermo manifesto, le misteriose pubblicità di Federico Fellini*. Rimini: Guaraldi, 1997.

KEZICH, Tulio. *Fellini: uma biografia*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

_____. *Fellini del giorno dopo*. Rimini: Guaraldi, Associazione Fellini, 1996.

_____. *Federico Fellini, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli, 2007.

MARTINS, Luiz Renato. *Conflito e Interpretação em Fellini*. São Paulo: Edusp, 1994.

METZ, Christian. “La costruzione ‘in abisso’ in Otto e mezzo di Fellini”. In *Semiologia del cinema*. Saggi sulla significazione nel cinema. Milano: Garzanti, 1989

MOLLICA, Vincenzo. *Fellini – parole e disegni*. Torino: Einaudi, 2000.

MINUZ, Andrea. “La seduzione permanente o l'elogio attrazionale del cinema. Preliminari per una analisi dello ‘sguardo in macchina’ nella scrittura di Federico Fellini.” In BERTETTO, Paolo (cur). *Analisi e decostruzione del film*. p 85-102. Roma: Bulzoni, 2007.

PASSA, Matilde (org.). *Fellini! Le parole di un sognatore da Oscar*. Roma: L'unità, 1993.

PILLITTERI, Paolo. *Appunti su Fellini*. Milano: Franco Angeli, 1990.

RENZI, Renzo. “Gli antenati di Fellini”. In Fellini, F. *La mia Rimini*. Bologna: Cappelli, 1967.

RISSET, Jacqueline. *L'incantatore: scritti su Fellini*. Milano: Libri Scheiwiller, 1994.

SCOLARI, Giovanni. *L'Italia di Fellini*. Cantalupo in Sabina: Sabinae, 2008.

SOLMI, Angelo. *Storia di Federico Fellini*. Milano: Betelgeuse, 2008.

VERDONE, Mario. *Federico Fellini*. Collana "Il Castoro cinema". Milano: Ed. Il Castoro, 2006.

Revistas AMARCORD:

n. 1-2 ottobre 2001 – COSTA, Antonio – "Cinema come scrittura"

n. 3-4 dicembre 2001 – FABBRI, Paolo – "Prima donna: la saraghina tra Kafka e Picasso"

n. 1-2 giugno 2002 – BISPURI, Ennio – "Capire Fellini"

Material audiovisual – documentários:

Fellini – Direção de André Delvaux – 1960

E Il Casanova di Fellini? – Direção de Gianfranco Angelucci e Liliana Betti – 1975

Felliniana – Produção RAISAT Cinema – 2003

Imago, l'immaginario di Federico Fellini – Direção de Leopoldo Antinozzi e Alessandro De Michele – 2008

Noi che abbiamo fatto La dolce vita – Direção de Gianfranco Mingozzi – 2009

Identidade e História:

ANDERSON, Benedict. *Comunità immaginate*. Trad. Marco Vignale. Roma: Manifestolibri, 2005.

ASOR ROSA, Alberto. *Genus italicum - Saggi sull'identità letteraria italiana nel corso del tempo*. Torino: Einaudi, 1997.

BALIBAR, Etienne e altri. *Identità culturali*. Milano: Franco Angeli, 1991.

BARILLI, Renato. *La Neovanguardia italiana*. Bologna: Il Mulino, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade - entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BECELLONI, Giovanni. (cur) *Identità italiana e modernizzazione. Percorsi controversi (1861-1990)*. Roma: Il Campo, 1991. uscito nel 87

BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in Lima, Luiz Costa (org.) *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e terra, 1990.

BERTELLI, Sergio (cur). *La chioma della vittoria – Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla Seconda Repubblica*. Firenze: Ponte alle grazie, 1997.

BOLLATI, Giulio. *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Torino: Einaudi, 1983

BRUNETTA, Gianpiero. *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

CERRONI, Umberto. *Precocità e ritardo nell'identità italiana*. Roma: Meltelmi, 2000.

CESAREO, Vincenzo. (cur) *La cultura dell'Italia contemporanea – Trasformazione dei modelli di comportamento e identità sociale*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1990.

COVERI, Lorenzo. *Le varietà del repertorio linguistico italiano*. Roma: Bonacci, 1988.

CRAINZ, Guido. *Storia del miracolo italiano – culture, identità, trasformazioni fra anni 50 e 60*. Roma: Donzelli editore, 2005.

DE MAURO, Tulio. *Storia Linguistica dell'Italia unita*. Roma: Laterza, 1983.

DELLA LOGGIA, Ernesto Galli. *L'identità italiana*. Bologna: Il Mulino, 1998.

DI CIOMMO, Enrica. *I confini dell'identità. Teorie e modelli di nazione in Italia*. Bari: Ragusa Grafica moderna, 2004.

FERRAROTTI, Franco. *L'Italia tra storia e memoria – Appartenenza e identità*. Roma: Donzelli editore, 1997.

FERRONI, Giulio. *Storia della Letteratura italiana – Il novecento*. Milano: Einaudi Scuola, 1991.

_____. *Profilo Storico della Letteratura italiana – volume II*. Milano: Einaudi Scuola, 1992.

FERRUCCI, Franco. *Nuovo discorso sugli italiani. con Il Discorso sopra lo stato presente degli italiani* di Giacomo Leopardi. Milano: Mondadori, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

RAIMONDI, Ezio. *Letteratura e identità nazionale*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.

- REIS, Sonia. *Storia della lingua italiana*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- GALASSO, Giuseppe. *L'Italia s'è desta – Tradizione storica e identità nazionale dal Risorgimento alla Repubblica*. Firenze: Felice Le Monnier, 2002
- GINSBORG Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi 1989.
- GIOANOLA, Elio. *La letteratura italiana*. Milano: LIBREX, 1985
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Nazioni e nazionalismi dal 1780 – Programma, mito, realtà*. Trad. Piero Arlorio. Torino: Einaudi, 2002.
- _____. & RANGER, Terence (cur.) *L'invenzione della tradizione*. Trad. di Enrico Basaglia. Torino: Einaudi, 2002.
- LEOPARDI, Giacomo. “Il Discorso sopra lo stato presente degli italiani” In FERRUCCI, Franco. *Nuovo discorso sugli italiani*. Milano: Mondadori, 1993
- MARAZZINI, Cláudio. “Le teorie” in Serianni, L. & Trifone, P. *Storia della lingua italiana - volume I - I luoghi della codificazione*. Torino: Einaudi, 1993.
- MESSINA, L'identità dell'arte italiana. in BERTELLI, Sergio (cur). *La chioma della vittoria – Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla Seconda Repubblica*. Firenze: Ponte alle grazie, 1997.
- MONTANELLI, Indro e Cervi, Mario. *L'Italia del Novecento*. Milano: Rizzoli, 1998.
- RAFFAELLI, Sergio. “La lingua del cinema” in *Lingua e Identità – Una storia sociale dell'italiano*. Trifone, P. (a cura di). Roma: Carocci, 2006.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil, *Por uma lingüística crítica – Linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- RONCORONI, Federico. *Lingua, storia e società – dall'inizio dell'Ottocento ai giorni nostri*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1985.
- RUBEN, Guillermo Raul. *Teoria da identidade: uma crítica*. Anuário Antropológico/86. Brasília: Tempo Brasileiro, 1988.
- SABATINI, Francesco. *La comunicazione e gli usi della lingua*. Torino: Loescher, 1990.
- SCHIAVONE, Aldo. *Italiani senza Italia – Storia e Identità*. Torino: Einaudi, 1998.
- SERIANNI, Luca. “Spinte all'unificazione linguistica: fattori linguistici ed extralinguistici” in *La lingua nella storia d'Italia*. Roma: Società Dante Alighieri, 2002.
- SIGNORINI, Inês. *Lingua(gem) e identidade*. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

SCIOLLA, Loredana. "Identità e mutamento culturale nell'Italia di oggi" p. 35-69 In CESAREO, Vincenzo. (cur) *La cultura dell'Italia contemporanea – Trasformazione dei modelli di comportamento e identità sociale*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1990.

TRIFONE, Pietro. *Lingua e identità – una storia sociale dell'italiano*. Roma: Carocci, 2006.

Cinema e teorias de análise:

ALPINI, Stefano. *Sociologia del cinema: i mutamenti della società italiana attraverso opere cinematografiche*. Pisa: Edizioni ETS, 2008.

ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTARCO, Guido. *Miti e realtà nel cinema italiano*. Milano: Il Saggiatore, 1961.

AUMONT, Jacques et al. *Estetica del film*. Torino: Lindau, 1998

_____. & MARIE, Michel. *L'analisi dei film*. Roma: Bulzoni, 1996.

BARTHES, Roland. "A morte do autor" In *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASSO, Pierluigi. *Stato della semiotica del cinema* in "Carte di cinema" n. 5. Milano: Cartografica Artigiana Ferrara, 2000.

BELLOUR, Raymond. *L'analisi del film*. Torino: Kaplan, 2005.

BEIVIDAS, Walter. 2006. *Semióticas sincréticas (o cinema)*. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/bevidas_semioticas_sincreticas.pdf

BENVENISTE, Émile. *Problemi di linguistica generale*. Milano: Mondadori, 1990.

_____. "Da subjetividade na linguagem" In: *Problemas de Linguística geral I*. Campinas: Pontes Editores, 1958.

BERTETTO, Paolo (cur). *Analisi e decostruzione del film*. Roma: Bulzoni, 2007.

_____. (cura) *Metodologie e analisi del film*. Roma-Bari: Laterza, 2006.

BETTETINI, Gianfranco. *Cinema: lingua e scrittura*. Milano: Bompiani, 1968.

_____. *L'occhio in vendita. Per una logica e un'etica della comunicazione audiovisiva*. Venezia: Marsilio, 1985.

_____. *La conversazione audiovisiva*. Milano: Bompiani, 2002.

- BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari: Laterza, 1991.
- _____. *Storia del cinema mondiale*. Torino: Einaudi, 1999.
- BUSSI, Elisa. "Canzoni per Adriana. La città e la provincia nel cinema di Antonio Pietrangeli" in BUSSI & LEECH (cur.). *Schermi della dispersione: cinema, storia e identità nazionale*. Torino: Lindau, 2003.
- _____. & LEECH, Patrick (cur.) *Schermi della dispersione: cinema, storia e identità nazionale*. Torino: Lindau, 2003.
- CANDIA, Renato. *Cinema, storia e storiografia* in "Carte di cinema" n. 5. Milano: Cartografica Artigiana Ferrara, 2000.
- CAPRETTINI, Gian Paolo. *Aspetti della Semiotica*. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1980.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.
- CASSETTI, Francesco. *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani, 1986.
- _____. & DI CHIO, Federico. *Analisi del film*. Milano: Bompiani, 1990.
- _____. *L'occhio dello spettatore*. Milano: I.S.U. Università Cattolica, 2000.
- _____. *La realtà dell'immaginario: i media tra semiotica e sociologia – studi in onore di Gianfranco Bettetini*. Milano: Vita e Pensiero, 2003
- _____. *Teorie del cinema – 1945-1990*. Milano: Bompiani, 2004.
- CAVALLO, Pietro e FREZZA, Gino (cur). *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana: comunicazione, media e società in Italia nel secondo novecento*. Napoli: Liguori, 2004
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CHATMAN, Seymour. *Storia e discorso: la struttura narrativa del romanzo e nel film*. Traduzione di Elisabetta Graziosi. Milano: Net, 2003. (1 ed. 1978)
- COELHO Netto, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- 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.
- COSTA, Antonio. *Immagine di un'immagine – cinema e letteratura*. Torino: UTET Libreria, 1993.

_____. et al. *Lo spettacolo degli italiani. Strategie di immagine e identità nazionale nella scena televisiva*. Torino: ERI/Edizioni Rai radiotelevisione italiana, 1985.

COUTINHO, Evaldo. *A linguagem autônoma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

DE BENEDICTIS, Maurizio. *L'immagine italiana – dal 1945 ad oggi*. Roma: Lithos editrice, 2000.

DEGRADA, Elena. “L'analisi testuale del film. Uno sguardo storico” p. 3-25 In BERTETTO, P. (cur.) *Metodologie e analisi del film*. Roma-Bari: Laterza, 2006.

DE LUNA, Giovanni. “Il concetto di identità nazionale in Italia nel XX secolo” p. 21-34 In CAVALLO & FREZZA (cur.) *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana: comunicazione, media e società in Italia nel secondo novecento*. Napoli: Liguori, 2004

DELEUZE, Gilles. *L'Immagine-movimento*. Milano: Ubulibri, 1984

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DE VICENTI, Giorgio “I film sul cinema” in Luciano De Giusti (cur.) *Storia del Cinema Italiano Volume VIII – 1949-1953*. Roma: Edizioni di Bianco e Nero (SNC); e Venezia: Marsilio, 2003.

DUBOIS, J. et al. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 2001.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Milano: Bompiani, 1968.

_____. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.

_____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 2000.

ELSAESSER Thomas & BUCKLAND Warren. *Studying contemporary american film - a guide to movie analysis*. London: Arnold, 2002.

FABBRI, Paolo. 2000. *Semiotica una e bina*. Disponível em: <http://www.caffeeuropa.it/attualita/80semiotica-fabbri.html>

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *A manifestação da fé: da festa popular à celebração de massa*. In SOCINE – Estudos de cinema III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

- FARIA, Flora de Paoli. “Entre a Literatura e o cinema: vigília viscontiana” in *Alea – Estudos Neolatinos*. vol. 1, Rio de Janeiro, 1999.
- FAUCONNIER, Gilles. *Mental spaces*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- FIORIN, J. Luiz. *Para uma definição das linguagens sincréticas*. (no prelo)
- FLOCH, Jean-Marie. *Identités visuelles*. Paris: Presses Universitaire de France, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004.
- _____. *L'archeologia del sapere*. Trad. Giovanni Bogliolo. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1996.
- _____. *A ordem do discurso* - aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Sao Paulo: Edições Loyola, 2008.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciencias humanas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. Sao Paulo: Martins Fontes, 1985.
- _____. “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.
- _____. “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.
- _____. “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.
- _____. & ROUANET, S. P. (et.al). *O homem e o discurso: a arqueologia de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris: Hachette, 1993.
- GARRONI, Emilio. *Progetto di semiotica. Messaggi artistici e linguaggi non verbali. Problemi teorici e applicativi*. Bari: Laterza, 1972.
- GASPAR, Nélida Regina. “Foucault nas visibilidades enunciativas” in *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Clara Luz, 2004.
- GENSINI, Stefano. *Elementi di semiotica*. Roma: Carocci, 2003.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.

- _____. & COURTÉS, Joseph. *Semiotica - Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. trad di Paolo Fabbri. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- GOMBRICH, Ernest H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1995.
- _____; HOCHBERG, Julian; BLACK, Max. *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*. Torino: Einaudi, 1978.
- JUNG, Carl Gustav. *Jung parla – interviste e incontri*. A cura di William McGuire. Milano: Adelphi edizioni, 2009.
- JUNG, Carl Gustav. *L'uomo e i suoi simboli*. Milano: TEA, 2009.
- LAKOFF, George. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, The University of Chicago Press. 1987.
- LEVINSON, Stephen. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARCHESE, Angelo. *L'officina del racconto – semiotica della narratività*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1983.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MENICOCCHI, Giovanni. *Costruzione metaforica e ironica in 4 film*. Tesina di laurea, La Sapienza.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema – entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.
- METZ, Christian. *A Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*. Milano: Garzanti, 1989
- _____. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 1995.
- MICHELI, Sergio. *Il film: struttura, lingua, stile*. Roma: Bulzoni Editore, 1991.
- MICCICHÈ, Lino. *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*. Venezia: Marsilio, 2002.
- _____. *Il cinema italiano degli anni '60*. Venezia: Marsilio, 1995.
- MOSCARIELLO, Angelo. *Cinema e/o Letteratura*. Bologna: Pitagora, 1981.

- MOSCONI, Elena. *L'impressione del film: contributi per una storia culturale del cinema italiano – 1895-1945*. Milano: Vita e pensiero, 2006.
- NAVARRO-BARBOSA, Pedro Luis. “O acontecimento discursivo e a construção da identidade na História” in *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Clara Luz, 2004.
- NÖTH, Winfried. *A Semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativo do pós-guerra*. Campinas: Ed. Papirus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eretico*. Milano: Garzanti, 2000.
- PIETROFORTE, Antonio. V. *Semiótica Visual – os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.
- PRUDENZI, Angela e RESEGOTTI, Elisa. *Cinema político italiano- anos 60 e 70*. Sao Paulo: Cosac Naif, 2006.
- ROCHA, Glauber. *O século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- ROSCH, Eleanor. “Human Categorization” In WARREN, N. (org). *Advances in Cross-Cultural Psychology*, vol. 1 Nova York: Academic Press, 1976.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia del cinema*. Milano: Garzanti, 1979.
- _____. “Cinema, identità, nazione” In CAVALLO & FREZZA (cur). *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana: comunicazione, media e società in Italia nel secondo novecento*. Napoli: Liguori, 2004.
- STRATHERN, Paul. *Foucault Em 90 Minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- VERDRU, Henk. *Il rasoio di Eco*. Disponível em: http://users.pandora.be/henk.verdru/il_rasoio_di_Eco/il_rasoio_di_Eco.pdf. 1987.
- VILLA, Federica. “Oltre la semiotica. Testo e contesto” p 26-58. In BERTETTO (cura) *Metodologie e analisi del film*. Roma-Bari: Laterza, 2006.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparencia*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- Xavier, Ismail. “Prefácio” de Charney, L. e Schwartz, V. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento?* Campinas: Pontes, 2002.
- _____. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

ANEXO A

Originalis das citações traduzidas no corpo do texto:

-
- ⁱ “...ciascun cittadino doveva riconoscersi pienamente in due patrie (usa proprio questa parola): quella locale - italica - del municipio d'origine, che lo legava a una terra e a una gente, e quella romana, proiettata verso la cosmopoli e l'impero.”
- ⁱⁱ “...il limite delle diverse “memorie locali”. È il loro punto di “intersezione virtuale” e nello stesso tempo costituisce l'aspirazione profonda di qualsiasi gruppo che intenda porsi come memoria di un'intera società. La memoria sociale, nella sua connotazione più propria e ampia, arieggia l'inconscio collettivo, nel senso in cui questo concetto è usato da Carl Gustav Jung. La memoria sociale si fa essenzialmente “tradizione”, trasmissione infinita, e indefinita, del passato, un “brodo sociale” onnipervasivo e potente, che peraltro non ha bisogno di essere conosciuto dai suoi beneficiari, in esso immersi.”
- ⁱⁱⁱ “corpo definibile sulla base dei criteri oggetto di accanita discussione da parte dei teorici del secolo XIX quali etnia, lingua, religione, territorio e memoria storica comuni.”
- ^{iv} “quello che rinvia all'identità tradizionale di un gruppo, alle espressioni della sua singolarità, e quello che rinvia all'istruzione, allo sviluppo delle forme intellettuali dell'arte e della conoscenza.”
- ^v “ha iniziato il filone oratorio che giunge fino a noi: il parlare dell'Italia come il parlar male dell'Italia.”
- ^{vi} “Ahi serva Itália, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di provincie, ma bordello!
Quell'anima gentil fu così presta,
sol per lo dolce suon de la sua terra,
di fare al cittadin suo quivi festa;
e ora in te non stanno senza guerra
li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode
di quei ch'un muro e una fossa serra.”
- ^{vii} “La tesi di Leopardi era già stata annunciata prima: è finito un mondo di grandi valori, quelli che chiama i valori antichi, non del Medioevo, ma del mondo antico, una grande etica della gloria e del valore, delle grandi imprese, dei grandi sogni, della grande immaginazione.”
- ^{viii} “per natura vuole la vivacità, l'estroversione, [la manifestazione diretta piena], il senso ampio dello spettacolo, come invenzione, che è disposto al massimo di fervore, di capacità inventiva, di costruire...” [...] “dove invece vale l'apatia e l'indifferenza [...] priva di società stretta e intima...” [...] “popolo meridionale per eccellenza, espansivo, colloquiale, ma senza la vera conversazione”
- ^{ix} “Primieramente dell'opinione pubblica gl'italiani in generale, e parlando massimamente a proporzion degli altri popoli, non ne fanno alcun conto.”
- ^x “Il più savio partito è quello di ridere indistintamente e abitualmente d'ogni cosa e d'ogniuno, incominciando da se medesimo.”
- ^{xi} “Nasce da quelle disposizioni la indifferenza profonda, radicata e efficacissima verso se stessi e verso gli altri, che è la maggior peste de' costumi, de' caratteri, e della morale.”
- ^{xii} “Gli italiani hanno piuttosto usanze e abitudini che costumi.”
- ^{xiii} “una d'arme, di lingua, d'altare, di memorie, di sangue e di cor.”
- ^{xiv} “impianto religioso, provvidenzialistico [...] luce divina che arriva per rischiarare questo mondo”

^{xv} "visione di società organica a sfondo agricolo, depositaria di tutti i valori della tradizione e basata sulla benevolenza di tutti verso tutti."

^{xvi} "Da una parte, infatti, c'è il mondo naturale, un mondo fatto di impulsi incontrollabili, di scatti di fuga dal pericolo, di paura, di violenza e di desideri elementari: non voler studiare e non voler lavorare significa più semplicemente porsi un obiettivo anti-sociale o a-sociale, rifiutare il connubio con la civiltà costituita, con le gerarchie dei doveri dei diritti riconosciuti. Il termine giusto per questa scelta di vita [...] lo usa Pinocchio all'inizio: "vagabondo"..."

^{xvii} "Il progetto pedagogico di De Amicis lavora in sintonia con la società circostante: là dove la società si mostra incompiuta e arretrata rispetto a esso, non mancano però le condizioni per delineare in prospettiva una soluzione armonica."

^{xviii} "Il disordine, alla lunga, porta danno; bisogna inquadarsi, come che sia, perché i rischi in caso contrario sono di punizione sociali pesantissime; avere il cuore buono significa rispettare e amare il babbo e la mamma, non rubare, aiutare quelli che stanno peggio di noi, lottare con decisione per la sopravvivenza, non dare ascolto né ai cattivi maestri né ai cattivi compagni."

^{xix} "...deponga l'orgoglio di credersi la sorgente della morale, abdicchi alla presunzione di essere l'artefice del proprio destino, e si inchini alla sola legge certa e immutabile, che è quella rivelata da Dio."

^{xx} "non bastavano i prefetti, l'esercito, la scuola e le strutture repressive per 'fare gli italiani'."

^{xxi} "Agricoltura e virtù! E non bastano esse sole a render felice un popolo?" [...] "La virtù? Essa non è che nei campi"

^{xxii} "...l'inventore-scopritore dell'archetipo di un'Italia che trae salute e vigore dalle radici profonde della sua antica civiltà contadina, un'Italia antiintellettualista sdegnosa dei decadenti raffinamenti culturali dell'età moderna, fiera d'una sua nobiltà autoctona, d'un suo primigenio costume morale."

^{xxiii} "Il regionalismo è alimentato dalla poetica del verismo, tanto da venire rilanciato e consacrato, sul piano iconografico e formale, dall'ormai travolgente affermazione di quest'ultima. Le esposizioni Nazionaliste affollano di scene di genere o di vedute paesistiche che fondano la propria presa sul pubblico su una veridicità antropologica, geografica, financo climatica."

^{xxiv} "a partire dal modello già verificato dai Preraffaelliti, vale a dire dalla ripresa di uno spirituale '400 fiorentino, da beato Angelico a Botticelli"

^{xxv} "Crollava l'intero universo dei fondamenti, il firmamento degli apriori, il cielo degli assoluti che avevano tramato la civiltà europea fra l'illuminismo settecentesco e l'espansione industrialista dell'Ottocento."

^{xxvi} "nell'antico senso e per l'antica via italiana: moralistica [...], idealistica, spiritualistica, narcisistica, estetizzante..."

^{xxvii} "creare condizioni alla ripresa delle gloriose tradizioni" [...] "rimettersi in contatto con la grande anima del popolo"

^{xxviii} "L'Italia si presenta come un paese "senza": senza presente, senza spinta per il futuro, senza paesaggio, senza identità, senza capacità comunicativa, senza capacità di rinnovarsi, senza vari elementi di riconoscibilità. Un paese inafferrabile, incapace di ricreare interessi comuni, avviato verso un inarrestabile e crescente processo di degrado ideale, ambientale, umano, morale economico. Un paese disunito [...], disaggregato nei suoi gangli più vitali, in cui ogni elemento positivo del passato si è convertito in elemento di segno opposto – come nella riscrittura pasoliniana nelle poesie della Meglio gioventù – o è stato cancellato."

^{xxix} "assunti, speranze, bisogni, aspirazioni e interessi della gente comune"

^{xxx} "mitologizzante, celebrativo, attivo, diretto all'azione, tutto intriso di movimento e di speranza"

^{xxxi} "Nella rappresentazione degli eventi il cinema, meglio del linguaggio verbale, può permettersi di congiungere insieme uno sguardo locale (i personaggi, ad esempio) e uno sguardo autoriale (macchina da presa), e dunque due o più punti di vista, due o più storie, con tutte le implicazioni narrative, stilistiche e ideologiche contenute in questa possibilità."

- xxxii "...è indiscusso il ruolo da subito conferito alle arti nella definizione sul piano dell'immaginario collettivo di un'identità nazionale e di una coscienza civile segata dall'appartenenza unitaria"
- xxxiii "religiosità perlopiù formale, ritualistica, deresponsabilizzata, alla fine vuota"
- xxxiv "Il centro dell'identità italiana non è la nazione in senso moderno. È il gruppo primario, tipizzato dalla famiglia stessa, gli amici e gli amici degli amici; non la legge esplicita [...] ma lo spirito di mafia."
- xxxv "...dal magma di una società che si è sempre definita in termini di appartenenze familiari, comunitarie e clientelari, religiose e ideologiche piuttosto che in termini di appartenenze universalistiche."
- xxxvi "Si delinea in tal modo un fatto decisivo: la tendenziale cesura tra l'identità nazionale e l'identità italiana, cioè tra il modo di nascita e di essere dello stato nazionale e il passato storico del paese, divenuta la sua natura."
- xxxvii "fin dal suo inizio, e poi nel suo svolgimento, un'intera cultura è stata trasformata in un gigantesco laboratorio teatrale"
- xxxviii "...la presa di coscienza della realtà nuova che è l'Italia avviene e si definisce: volta a volta, lingua e letteratura, arti figurative, esperienza politica, dimensione storiografica [...] E il contesto della cattolicità romana e carolingia [...] dell'Europa romano-germanica che ha i suoi referenti morali e ideologici nella Chiesa e nell'Impero, con le relative problematiche."
- xxxix "...in Italia ci fu civiltà (invenzione artistica, filosofica, giuridica, scientifico-tecnologica, di gusto) e ricchezza, ma non potenza: le armi, un principe e uno scenario europeo favorevole. Adesso era presente quest'ultima - la macchina bellica piemontese, la monarchia di Torino, Cavour, ecc, ma erano scomparse le prime due"
- xl "...noi siamo cosmopoliti perché individualisti. È raro che un italiano aiuti un altro italiano."
- xli "L'identità nazionale si è confusa con la fedeltà alla "piccola patria", al localismo. Ciò si riflette anche nella letteratura e nell'attività artistica."
- xlii "Gli italiani non 'fanno blocco'. Sono nello stesso tempo afflitti da un complesso di inferiorità verso l'intellettuale straniero e ferocemente individualisti."
- xliii "...il diffondersi di un neoindividualismo intimistico, centrato sulla cultura del sé, nutrito di valori privatistici e particolaristici, e dunque fundamentalmente estraneo, quando non addirittura ostile, all'universalismo dell'azione pubblica"
- xliv "...la mancanza diffusa di spirito civico si è storicamente collegata a una diffusa incultura [...] Mediocre continua ad essere l'interessamento intellettuale delle masse sia ai fatti politici, sia alla cultura letteraria e artistica e persino alla spiritualità religiosa."
- xlv "L'Italia era una crocevia di cultura fino a tutto il Settecento, l'erede diretta e riconosciuta del patrimonio classico greco e romano; quando poi sono sorti gli Stati nazionali, l'Italia, priva di una forte personalità unitaria dal punto di vista politico, si è all'improvviso trovata scoperta, debole anche dal punto di vista culturale; con riguardo alla circolazione internazionale delle idee, si è scoperta impotente, tagliata fuori."
- xlvi "Questa secolare sedimentazione di una comunità di cultura si traduce in particolare nel potente ruolo che svolge in Italia la memoria del mondo classico che sta alla base della nostra cultura moderna sia nell'uso letterario a lungo protratto del latino, sia nella costruzione della stessa cultura italiana."
- xlvii "...una società antichissima, trenta volte secolare, che garantisce all'italiano un'identità socio-antropologico-culturale fortissima..."
- xlviii "... religione precristiana [...] forme di lealtà alla famiglia e al clan, ai gruppi di pseudo-parentela, come la mafia."
- xlix "...una mancata riforma religiosa, che esclude un consistente pluralismo religioso e ritardò il processo di costruzione delle libertà moderne che dalla libertà di religione. Il duplice fenomeno della mancata unificazione in uno Stato nazionale e della mancata riforma religiosa ebbero un'altra conseguenza sul costume degli italiani: la scarsissima consistenza di una coscienza politica diffusa e quindi un carattere

fortemente privatistico della loro vita di relazione che rimase incentrata sul gruppo primario e sugli orizzonti di vita familiari e individualistici”

^l “In Italia i dialetti hanno radici più profonde, significati storici che resistono tutta una vita; non sono solo folklore, sono valori incarnati...”

^{li} “Ancora alla fine degli anni cinquanta all’Italia mancavano quegli attributi culturali unificanti, come l’educazione linguistica generalizzata, e la consapevolezza della propria cultura che [...] caratterizzano la formazione delle nazioni moderne.”

^{lii} “...frantumazione del tessuto economico, arretratezza sociale, polverizzazione linguistica, provincialismo culturale...”

^{liii} “Dal 1943 al 1945 gli italiani, anche quando avevano raggiunto la repubblica sociale, sapevano che per i tedeschi erano soltanto italiani [...]. Il disprezzo che manifestavano gli altri spinse molti italiani a promuovere il ripiegamento sul locale, dal breve tentativo dei friulani al più serio separatismo siciliano.”

^{liv} “un termometro particolarmente sensibile per apprezzare il passaggio dal non detto al perfettamente chiaro”

^{lv} “trionfano piuttosto i valori legati all’individualismo, la famiglia torna a essere una società imperfetta, e il cattolicesimo diventa, in molti casi, il minimo comun denominatore più forte, l’elemento che caratterizza e unisce un paese frantumato al suo interno e ad altissima conflittualità diffusa dal Nord a Sud”

^{lvi} “La sensazione più forte è che l’italiano nuovo, nato dalla guerra e dalla lotta di Resistenza, non abbia alcun tipo di storia o identità anagrafica, sia colpito da stati amnesici profondi da cui riemergerà solo all’inizio degli anni 60.”

^{lvii} “...straordinaria capacità di accordare la disperazione dei silenzi e le grida di speranza a promuovere il cinema a legittimo interprete della voce di un paese rimasto per vent’anni in silenzio, a specchio dell’anima purificata dal dolore di una nazione alla ricerca della propria identità.”

^{lviii} “l’ibridazione irreversibile della melodia nazionale con i ritmi stranieri, dal boogie wogie al rock and roll dal mambo al cha cha cha”

^{lix} “l’orizzonte di pensiero in cui si muove, prima di dirci che cosa questa decide di raffigurare, ci dice che cosa considera raffigurabile”

^{lx} “Da un lato infatti il cinema non possiede quel tratto fondante delle lingue naturali che è la doppia articolazione: mentre un discorso verbale può essere suddiviso dapprima in singole unità dotate di senso, i monemi (per intenderci: le parole), e poi in unità prive di significato ma capaci di costruire significati arbitrari, i fonemi (sempre per intenderci: i singoli suoni), il cinema non possiede né unità di senso fisse (ogni inquadratura è sempre un caso a sé), né unità prive di significato (ogni porzione di inquadratura possiede già un senso).” [...] peraltro... “...il cinema non possiede un sistema, né è fatto di segni, né è destinato all’intercomunicazione.” [...] lavora... “più sulla combinazione di elementi sparsi che sulla selezione tra i membri di un paradigma.”

^{lxi} “...ogni parola, sovrana o no, ha per natura di dirci *dapprima* qualche cosa, mentre l’immagine, il rumore e la musica, anche quando “dicono” molto, devono *dapprima* essere prodotti.”

^{lxii} “Il testo filmico si contrappone al sistema perché ha una esistenza concreta, poiché è sviluppo manifesto.”

^{lxiii} “...la semiotica abbandona i concetti di codice e di segno per misurarsi con le realizzazioni concrete della langue, con gli atti di parole, i testi appunto, che non vengono semplicemente radiografati nella loro architettura, ma pedinati nella loro dinamica, cioè nel mondo in cui vi prendono forma i processi di “scrittura” o di “comunicazione”. ”

^{lxiv} “Parlare di “testo filmico” significa dunque prendere in considerazione il film come discorso significante, analizzare il suo (o i suoi) sistema(i) interno(i), studiare tutte le configurazioni significanti che in esso si possono osservare.”

- ^{lxv} “...la mise en fonctionnement de la langue par un act individuel d'utilisation”, [...] “l'acte même, les situations où il se réalise, les instruments l'accomplissement.”
- ^{lxvi} “una produzione ed è un passaggio, il passaggio di una istanza virtuale (come il codice) a un'istanza reale”
- ^{lxvii} “capacità del film di darsi a intendere al di là delle presenze concrete che sono disposte a riceverlo”
- ^{lxviii} “metadiscorsiva più che deittica, essa non ci informa su un qualche fuori-testo, ma su un testo che porta in sé la sua origine e la sua destinazione.”
- ^{lxix} “...il cinema non ha una lista fissa di segni enunciativi, ma può fare un uso enunciativo di qualsiasi segno [...] che può essere prelevato dalla diegesi e tornarvi subito dopo. É la costruzione che, per un istante, avrà preso un valore enunciativo.”
- ^{lxx} “si raccoglie attorno alla conversione di una lingua in discorso; evidenza delle dinamiche e delle architetture; mette a fuoco un campo di relazioni” [...] “si raccoglie attorno a una interazione tra individui; evidenza delle pratiche e delle forze; mette a fuoco delle premesse e egli effetti.”
- ^{lxxi} “enunciato è ciò che viene detto, ed enunciazione equivale aos mezzi utilizzati per dirlo.”
- ^{lxxii} “il film sta sempre dalla parte della scrittura, mai dell'oralità” [...] “non scambiano le loro insegne, il secondo non modifica con le sue relazioni né le parole né le intenzioni del primo.”
- ^{lxxiii} “Ma che cos'è l'enunciazione cinematografica? Con questo termine si indica la conversione di una lingua in discorso, e cioè il passaggio da un insieme di mere virtualità a un oggetto concreto e situato: oggetto concreto, in quanto realtà percettibile; oggetto situato, in quanto cosa che appare nel mondo. In altre parole, l'enunciazione è l'appropriarsi e l'impadronirsi delle possibilità espressive offerte dal cinema per dar corpo e consistenza a un film. C'è da rilevare che questo gesto (che ha qualcosa di inaugurale, sebbene non rappresenti un'"origine" in senso proprio) fissa le coordinate del discorso filmico commisurandole direttamente a se stesso: l'enunciazione infatti costituisce la base a partire dalla quale si articolano persone, luoghi e tempi del film; essa offre il punto zero (l'"ego-hic-nunc", e cioè il suo chi, dove e quando) rispetto a cui vengono distribuite le diverse parti in gioco (le persone, in base al chi dell'enunciazione, possono strutturarsi in io/tu/egli; i luoghi, in base al suo dove, in qui/lì/altrove; i tempi, in base al suo quando, in adesso/prima o dopo/allora). Qualunque siano le scelte operate, l'esistenza e i parametri di riferimento di un discorso filmico dipendono in senso stretto dall'enunciazione.”
- ^{lxxiv} “una società non si presenta mai sullo schermo in quanto tale, bensì come le forme espressive del tempo, le scelte del regista, le attese degli spettatori, e la nozione stessa di cinema, richiedono che si presenti.”
- ^{lxxv} “l'orizzonte di ciò che ritiene utile discutere.”
- ^{lxxvi} “I mezzi di comunicazione e i prodotti culturali [...] ci informano meno per il loro contenuto documentario che per i valori e i criteri di giudizio che evidenziano. Anticipando in mutamenti sociali questi strumenti consentono di reperire il momento in cui una trasformazione si è fatta strada nei comportamenti di una minoranza, di vedere dopo quanto tempo è stata finalmente accettata come ovvia e logica della maggioranza. Ci permettono, insomma, di misurare la distanza tra i cambiamenti e la percezione che ne ha la gente.”
- ^{lxxvii} “nell'adattare il rapporto dello spettatore alla situazione diegetica, nel tracciare in esso dei microcircuiti privilegiati, nell'organizzare la generazione e la strutturazione del processo di identificazione.”
- ^{lxxviii} “...il falso non si butta via ma va usato per comprendere elementi della psicologia collettiva: gli uomini assomigliano più al loro tempo che ai loro padri e la falsa notizia è lo specchio dove la coscienza collettiva si contempla.”
- ^{lxxix} “processi semiotici non linguistici (un rituale, un film, un fumetto...)” [...] “postula l'esistenza di un'organizzazione sintagmatica sottintesa a questo genere di manifestazione.”
- ^{lxxx} “lo stato che risulta dell'atto di linguaggio, o dell'enunciazione, indipendentemente dalle sue dimensioni sintagmatiche (frase o discorso).”

^{lxxx} “...se l'enunciazione è, secondo Benveniste, la "messa in discorso" della lingua, allora il discorso è proprio ciò che è costituito dall'enunciazione: sostituendo, in questa definizione di Benveniste, al concetto di lingua quello di competenza semio-narrativa, si dirà che la messa in discorso - o discorsivazione - consiste nel farsi carico delle strutture semio-narrative e nel trasformarle in strutture discorsive; il discorso è il risultato di questa manipolazione delle forme profonde, che apporta un surplus di articolazioni significanti. Un'analisi discorsiva, distinta dall'analisi narrativa che presuppone, diventa allora possibile.”

^{lxxxii} “Inoltre un film ha delle immagini che non sono assimilabili a dei segni in senso stretto quali sono le parole: ogni inquadratura è già un enunciato, una frase, dato che quando appare sullo schermo (ad es. un cane) vuol dire almeno "ecco qui questo" (nel nostro caso: "c'è un cane"). Infine un film agisce a livello non tanto di comunicazione quanto di espressione, e cioè su di un piano in cui "il senso è in qualche modo immanente ad una cosa, si sviluppa direttamente da essa, si confonde con la sua stessa forma.”

^{lxxxiii} “Nelle analisi derridiane, il testo scivola da un senso all'altro, sembra caratterizzato da una fluidità del senso che impedisce qualsiasi significato definito, unico, i segni sono tracce senza origine, che vanno al di là dello schema saussuriano di significante e significato, e si radicano nella scrittura e non nella foné, rinviando a meccanismi più sofisticati del senso.”

^{lxxxiv} “Il senso denotato prodotto dall'analogia figurativa è dunque il materiale di base del linguaggio cinematografico, quello su cui esso viene a sovrapporre i propri concatenamenti, la propria organizzazione.”

^{lxxxv} “...poniamo che [...] la significazione (costruita e discontinua) espliciti sempre ciò che dapprima non aveva potuto essere vissuto che come un senso (percepito e globale).”

^{lxxxvi} “Affrontare la rappresentazione vuole dire analizzare come il film costruisce un mondo e come lo tratta.”

^{lxxxvii} “Cognitive and psychoanalytic film theorists focus on the specific nature of the interface between film and spectator: either the way a film addresses unconscious desires and fantasies, or the knowledge and competence spectators employ to comprehend films.”

^{lxxxviii} “norms and principles in the mind that organize the incomplete data into coherent mental representations”

^{lxxxix} “il cinema classico, nel regolare lo sguardo dello spettatore, ne regola anche le conoscenze.”

^{xc} “La saggista inglese Germaine Greer ha scritto che Fellini era il più italiano dei cineasti, se non il più italiano degli italiani. Assommava in sé tutte le nostre contraddizioni: aperto e chiuso, estroverso e introverso, espansivo e retrattile. Ambiguo, sfuggente, inafferrabile.”

^{xci} “ha sempre raccontato che c'era un altro paese, un'altra dimensione della vita. Una dimensione più efficace della predica del prete che la domenica, in Italia, parlava del Paradiso...”

^{xcii} “ragazzino che viveva in provincia, in famiglia, col fascismo, la chiesa, il liceo, il cinema americano, e d'estate al mare le tedesche in costume da bagno...”

^{xciii} “...Ecco, da Rossellini mi pare di aver appreso – un ammaestramento mai tradotto in parole, mais espresso, mai trasformato in programma – la possibilità di camminare in equilibrio in mezzo alle condizioni più avverse, più contrastanti, e nello stesso tempo la capacità naturale di volgere a proprio vantaggio queste avversità e questi contrasti, tramutarli in un sentimento, in valori emozionali, in un punto di vista. Questo faceva Rossellini: viveva la vita di un film come un'avventura meravigliosa da vivere e simultaneamente raccontare.”

^{xciv} “...nel senso più puro e originale.... una ricerca in se stessi e negli altri. In ogni direzione, in tutte le direzioni in cui va la vita.”

^{xcv} “Il cinema-verità? Sono piuttosto per il cinema-falsità. La menzogna è sempre più interessante della verità. La menzogna è l'anima dello spettacolo e io amo lo spettacolo. La fiction può andare nel senso di una verità più acuta della realtà quotidiana e apparente. Non è necessario che le cose che si mostrano siano autentiche. In generale è meglio che non lo siano. Ciò che deve essere autentica è l'emozione che si prova nel vedere e nell'esprimere.”

^{xcvi} sono testimonianze reali della storia del costume italiano nonché visione profetiche”

^{xcvii} “... un artista che vive la modernità con assoluto naturale e perciò il suo lavoro accompagna, e spesso precede, le mutazioni della società.”

^{xcviii} “Per anni e anni eravamo stati educati dalla Chiesa e dal fascismo al mito della romanità, del crocifisso, del calvario, della vita che non vale niente, in un’inflazione di eroismo, di sacrificio per la patria, mutilati, militi ignoti --- delirio di negazione della vita.”

^{xcix} “che egli riterrà tra le cause dell’addormentamento culturale ed esistenziale della sua generazione”

^c “La dolce vita manifestò il trionfo dell’identità individuale insieme all’indifferenza verso ogni forma d’identità collettiva. L’esempio è talmente chiaro che ci spinge a interrogare il cinema per osservare il rapporto tra le due forme d’identità lungo il novecento.”

^{ci} “Essendo Fellini “cattolico fragorosamente mancato, antifascista per individualismo anarchico, idealista senza ideali, costituzionalmente apolitico, la vita, la realtà, dovette presentarsi abbastanza indecifrabile, sufficientemente misteriosa anche se non decisamente ostile.”

^{cii} “Raramente un autore di cinema è stato allo stesso tempo così celebrato sul piano dell’immaginario, quanto poco studiato nella prospettiva dell’analisi e dell’interpretazione.”

^{ciii} “...la letteratura felliniana sembra muoversi nell’impossibilità di uscire dalla dimensione di un culto dell’autore che, paradossalmente, rischia di relegare la sua opera nel dimenticatoio, poiché la rende inaccessibile a quel percorso di costante rielaborazione che è proprio della buona teoria.”

^{civ} “E quando si parla di ‘felliniano’ si pensa subito a quel modo tipico in cui la realtà si organizza nei suoi film: qualcosa fro lo sfumato, il vago, il grottesco, l’irreale, il triste, il deliquescente, il fascinioso. Un sogno, insomma.”

^{cv} “Fellini, uno dei pochi che hanno fatto del cinema una parte dell’arte moderna; il solo la cui immensa opera può essere messa sullo stesso piano di quella di Picasso e di Stravinski... La strada, La dolce vita, Amarcord, Satyricon, Casanova, Prova d’orchestra, La città delle donne, E la nave va sono film che gettano uno sguardo magicamente immaginativo e, allo stesso tempo, terribilmente lucido sul mondo moderno, sulla grottesca sessualità, il suo abbruttimento, il suo esibizionismo... I film di Fellini sono il punto più alto dell’arte moderna...”

^{cvi} “Per Fellini, poi, il tema [illusione, spettacolo, metacinematografia] è da considerarsi centrale in tutta la sua opera, complessivamente leggibile come un unico grande discorso sull’illusione, sul bisogno di mito (fantasia, poesia, religione) che anima gli esseri umani e che anzi coincide qui con l’essenza stessa dell’anima dell’uomo”

^{cvii} “Fellini ha una visione circolare della esistenza, una concezione ideale che non appoggia il suo iter alla dialettica del divenire di Hegel, ma a una fenomenologia che vede nella magia del simbolo e nella freschezza del segno l’infinito proporsi della realtà come conoscenza e come amore.”

^{cviii} “Sa osservare la realtà ma ignora dietro il cristallo della burla ‘vitellonesca’; e sa reinventarla con una fantasia che, se attinge molto alle esperienze e ai frammenti di vita accumulati nella memoria, riesce a trasformare tutto a suo modo. La fantasia, senza mai distaccarsi del tutto dalla razionalità, lo fa attingere al mondo della sua infanzia, al giuoco, a un pizzico di follia, al sogno. È su questi elementi (che sintetizzerei così: circofosia, humour, fantasia, giuoco, sogno) che è possibili cominciare a distinguere la personalità di Fellini”

^{cix} “Rispetto a tutti gli altri, i film di Fellini possiedono, in quantità superiore, immagini ricche, presenti, sontuose. E lo spettatore le riconosce precisamente da questa straordinaria ricchezza dell’immagine. Ricchezza tale da suscitare un genere del tutto particolare di resistenza al movimento del film: ad ogni apparizione d’immagine, l’occhio si affretta a percorrere tutta la superficie di un tessuto dalle proposte molteplici, embricate; come se una serie di quadri fossero stati posti in una macchina che li turba, li muove, li distrugge sostituendoli via via con altri. E tuttavia, ciò che da senso a quelle immagini, ciò che le legittima, sta proprio in quel movimento che le travolge e le cancella – per quanto ricche, belle, preziose esse siano... Dal quel momento la memoria gioca diversamente: deve registrare, molto velocemente, e collegare tra loro una serie di apparizioni stupefacenti.”

^{cx} “gli uomini assomigliano più al loro tempo che ai loro padri”

^{cx}i “La fantasmagoria di Fellini, che nel corso degli anni si è fatta sempre più onirica, mette in scena lo spettacolo della vita. Il più surreale regista italiano paradossalmente ci invita allora a una riflessione sulla Realtà. Che cos'è la Realtà? Dove avviene? In noi, fuori di noi? nella nostra memoria che diventa leggenda, negli eventi reali che sembrano sogni o nei sogni che si materializzano? [...] I miei film non sono da capire, sono da vedere”, ha ricordato a chi si ostina a sottovalutare il significato simbolico della messa in scena estetica.”

^{cx}ii “Vuol dire semplicemente essere destinati a confrontarsi, sempre a proprie spese, con la realtà che fuori ci chiama e con quella che dentro c'insidia. Vuol dire sottoporsi a una dialettica d'urto che non è mai la stessa. Vuol dire, nei giorni di penuria, associarsi al gemito di una sensibilità che non è mai garantita dall'esperienza di ieri. Vuol dire rassegnarsi all'aridità senza potersi abbandonare al vuoto. Vuol dire trovarsi qualche volta nella condizione di 'non avere proprio niente da dire' - come Guido in 8 1/2. Essere artista è bello ma non è comodo.”

^{cx}iii “colorito, raro, bizzarro, superscritto, con pastiches espressivi provenienti dai più diversi gusti, presi dai più diversi mondi”

^{cx}iv “Se il cinema è immagine, la luce è evidentemente il fattore essenziale. Nel cinema la luce è idea, sentimento, colore, profondità, atmosfera, stile, racconto, espressione poetica. La luce è il potere magico che aggiunge, cancella, attenua, arricchisce, sfuma, esalta, allude, sottolinea, rende credibile e accettabile il fantastico, o, al contrario, crea trasparenze per cui la realtà più grigia e quotidiana diventa anirica, fiabesca. ... un volto opaco ... appare intelligente, misterioso, affascinante; una fazione bonario e pacioso diventa sinistro, minaccioso, fa paura.”

^{cx}v “Non c'era la musica' per me vuol dire 'non c'era il sentimento”

^{cx}vi “...bisogna ricordare che, come nei sogni, il vestire è comunicazione simbolica. I sogni ci insegnano che esiste un linguaggio per ogni cosa, per ogni colore indossato, per ogni dettaglio dell'abito. Si tratta di arrivare a un'oggettivazione estetica che aiuti a raccontare nel migliore dei modi il personaggio.”

^{cx}vii “...in ogni quadro vediamo rappresentata una sola scena (o due), e dal momento che è *possibile* percepire un'infinità di scene, ma solo una viene percepita, ciò significa che dobbiamo considerare qualcosa di più dello stimolo stesso, ossia: la natura dell'osservatore, il quale, tra tutti i modi possibili, risponde all'immagine in quel solo modo.”

^{cx}viii “diventa lo strumento espressivo per dilatare l'immaginario soggettivo attraverso cui raccontare i fatti e descrivere i caratteri dei personaggi”

^{cx}ix “Ma la vera chiave del suo fascino era l'intelligenza.[...] Peraltro, dalla sua capacità di comprendere segni e linguaggi che gli altri non percepivano, non traeva nessuna vanità particolare, convinto come era che tutti erano in grado di percepirli e decifrarli – bastava un po' di attenzione e curiosità...”

^{cx}x “Uno dei meriti più significativi e moderni che vedo nell'opera di Fellini è quello di educarci al gioco e al recupero del libero immaginare in un'epoca che ci sta organizzando anche il pensiero.”

^{cx}xi “L'unica scelta possibile per chi, nel suo impegno verso gli altri, non ha verità da rivelare, ma solo storie da raccontare, qualche emozione da comunicare e nei giorni di grazia, tante cose viste al di là del pensiero e della natura.”

^{cx}xii “Se ha un principio e una conclusione? Credo che sia immorale raccontare una storia che abbia un principio e una conclusione. Un film deve essere, in qualche modo, come la vita: deve contenere imprevisti, eventi inaspettati, errori. Nello stesso tempo un film, specialmente quello che mi accingo a girare, richiede un controllo assoluto...”

^{cx}xiii “Forse sono uno spettatore particolare, il piacere lo provo quando mi trovo davanti a qualcosa che è il vero in assoluto e non perché assomiglia alla vita, ma perché è essa vera come immagine di per sé, come segno. Ed è quindi vitale. È la vitalità che mi fa apprezzare e sentire che l'operazione è riuscita”

^{cx}xiv “Fellini è riuscito ad instaurare un rapporto affascinante, allucinatorio e multicolore tra l'inconscio onirico e la realtà”

^{cxxv} “L’identità di un popolo si forma da una memoria comune, che deve essere critica per poter guardare ludicamente al passato”

^{cxxvi} “dove si avvicendano complesse figure immaginarie, e dove gli elementi concreti del vissuto possano acquistare per forza poetica un potere di astrazione tale da diventare simboli di interiore condizione umana”

^{cxxvii} “il primo discorso che un opera fa lo fa attraverso il modo in cui è fatta”

^{cxxviii} “Potremmo tuttavia aspettarci che la cosa si verifichi più frequentemente quando una rapida trasformazione della società indebolisce o distrugge i modelli sociali ai quali si erano informate le “vecchie” tradizioni, le loro carriere istituzionali e i loro promotori non si dimostrano più abbastanza adattabili e flessibili, o vengono comunque eliminati.”

^{cxxix} “I tratti fondamentali della rappresentazione pittorica derivano probabilmente del rapporto col mondo stesso (sono cioè del tutto derivati, e non innati), non dipendono dall’arbitraria convenzione secondo cui l’artista è libero di ideare a piacimento.”

^{xxx} “rete simbólica sottostante, il meccanismo sottotestuale che costituisce il livello essenziale di funzionamento del testo”

^{xxxi} “consiste nel far tralucere nella finzione l’autenticità”

^{xxxii} “Un giorno Fellini, interrogato su cosa fossero per lui la religione, la fede, Dio, se l’era sbrigata con una delle sue capriole spiazzanti, una metafora da lasciare incantati: “Qualcuno a cui consegnare le valigie quando proprio le braccia non reggono più”.”

^{xxxiii} “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.”

^{xxxiv} “in una stupenda sintesi figurativa la progressiva e irreversibile caduta della Chiesa nella palude del suo stesso strapotere”

^{xxxv} “per Fellini il Cattolicesimo è una religione diventata Romana con tutte le implicazioni di paganità, di mistificazione e di potere che l’aggettivo comporta” [...] “se trata naturalmente de impressões pessoais do diretor” “si tratta naturalmente di impressioni personali del regista”

^{xxxvi} “Ho pensato che era troppo difficile riuscire ad evitare lo sconfinamento in una quantità di settori della vita pubblica. Non potevo non tirare in ballo le istituzioni, tutto quello che è la vita sociale, organizzata di un paese. E quindi, davanti alla prospettiva di un’infinità di consigli, di suggerimenti, di inviti alla prudenza, di inviti all’opportunità di dire o non dire, e di fronte all’incapacità di poter proseguire in prima linea dentro la trincea, dentro questo labirinto, su questa mappa inestricabile, mi sono scoperto un’ *animula* spaventata.”

^{xxxvii} “I problemi socio politici e, a rigore, anche quelli religiosi, interessano Fellini solo in quanto ostacolano o favoriscono il libero e indefinito sviluppo della persona umana”

^{xxxviii} “Alla fine della guerra i partiti della resistenza sognavano un’identità fatta di adesione ai valori di solidarietà, di giustizia e di democrazia. A questa identità “repubblicana” o morale, molti oppongono l’identità *mediale* costruita dai mezzi di comunicazione di massa [...] che ha portato gli individui a prendere le distanze dalle loro tradizioni, dalle loro abitudini, dalle autorità costituite e anche dalla famiglia, dando luogo a un processo di uscita dall’isolamento e di apertura sul mondo”

^{xxxix} “Nella rappresentazione degli eventi il cinema, meglio del linguaggio verbale, può permettersi di congiungere insieme uno sguardo locale (i personaggi, ad esempio) e uno sguardo autoriale (macchina da presa), e dunque due o più punti di vista, due o più storie, con tutte le implicazioni narrative, stilistiche e ideologiche contenute in questa possibilità”

^{cxl} “l’anticapitalismo, il collettivismo e l’egualitarismo” e “combatteva l’autorità e il consumismo eccessivo”

^{cxli} “il mito di una libertà assoluta, distruttiva e tentatrice” e o “pericolo che l’artista corre in un’epoca dominata dal danaro e dalla organizzazione”, além de “una denuncia dello svuotamento progressivo della spiritualità dell’artista in un tessuto sociale nel quale la sua stessa fantasia è compromessa.”

^{cxlii} “follia generata da una caduta nell’irrazionale” parece revelar que “sotto il crollo delle sue strutture organizzate, nella cancellazione di tutti i suoi valori e punti di riferimento”

^{cxliii} “Volevo fare un film fuori del tempo, ma è stato impossibile non vedere che il mondo di Petronio somiglia sorprendentemente a quello in cui viviamo. Gli uomini e i giovani di oggi sono in preda alla stessa divorante febbre esistenziale dei personaggi di Petronio.”

^{cxliv} “Se figurativamente il film veste i panni degli anni ’30, in realtà copre un fisico degli anni ’90, paradigma immaginario di un modo di pensare e di vivere, indistinto e provinciale”

^{cxlv} “La donna è il personaggio emergente del novecento. Incarna forse più di ogni altro personaggio la rottura con l’Ottocento.[...] è il personaggio che cambia di più. Scopre il suo corpo, si spoglia. Esce dal chiuso dei salotti, delle cucine, scende in campo. Scrive, legge, parla. Presto combatterà.”

^{cxlvi} “La donna è l’universo, questa è forse una concezione tantrica. La donna è la parte altrui dell’uomo, ma le donne gli sono superiori perché nascono adulte, antiche [...] superiori in quanto madri. Esiste nella donna un ricordo archetipo di ribellione per la sopravvivenza, perché l’uomo si è inventato una violenza e supremazia intellettuale per sopraffarla [...]”

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)