

Amarcord - II



Por **LUIZ RENATO MARTINS***

Considerações sobre o filme clássico de Federico Fellini.

Dialógico, épico e satírico

O antifascismo de Fellini – que opera na análise da espetaculosidade própria do regime – desdobra-se na construção progressiva de uma estética dialógica em sua obra. E, se a linguagem fascista (fundada no espelhamento gerado pela tríade: Família, Pátria e Cinema) quer-se unívoca, já aquela de *Amarcord*, sabendo-se pública, supõe e estimula a réplica. Esse contraste fundamental de regimes discursivos irá se explicitar adiante, nas cenas em torno do Rex e na incisiva ruptura subsequente (adiante discutida).

Antes disso, tem-se as sequências situadas no Grand-Hotel (cenário típico do chamado “cinema dos telefones brancos”, emblemático do imaginário modernizante do fascismo). Santuário dos fastos e delícias dos prepotentes e favoritos do novo império fascista, em visita ao balneário, o Grand-Hotel tem a função, em *Amarcord*, de oferecer um ambiente de distinção para a sexualidade disposta nos termos ditados pelo regime. Consoante tal situação e como um mestre de cerimônias, o *avvocato* (em vestes de conquistador da África e, além disso, de sedutor elegante, a evocar a colonização fascista da Líbia e da então Abissínia) toma a palavra, entre medidas, para dirigir-se diretamente à objetiva e desfiar, entre indiscreto e cúmplice, lendas do burgo, envolvendo supostamente Biscein e Gradisca.

Seguem-se dois episódios – distintos, mas dialeticamente congêneres –, também do acervo do anedotário geral: o primeiro, na varanda majestática do hotel, em que se desenrola o baile frequentado pelos *vitelloni*, no qual o Patacca teria seduzido uma turista alemã a ponto de obter desta a rendição “fundamental” aos seus desejos, como sublinha para se exibir.

O outro relato, na chave pastoril e rústica dos sem acesso ao Grand-Hotel, trata da conduta do tio Teo, paciente de um hospício, no curso do passeio campestre familiar organizado pelo seu irmão, o Sr. Aurélio, pai de Titta que adiante assumirá explicitamente a condição de narrador. Do alto de uma árvore, o enfermo consterna os demais, aos brados de: – “*Voglio una donna!*” – que, depois, cessam enigmaticamente à chegada da freira anã.

Em resumo, desponta sempre nessa série, além de uma iniciativa sexual – nunca natural, mas circunstanciada historicamente – a versão corrente no vilarejo acerca do ocorrido, em paralelo, todavia, com uma perspectiva ou manifestação dubitativa, quando não de apelo explícito ao juízo do público. A narrativa de *Amarcord* evita de todo modo esclarecer a ocorrência, limitando-se à representação, em regime de citação cênica, do rumor difundido; e, como se estranha à intimidade dos depoentes, deixa o mais intocado.

Por que? Provavelmente porque se a investigação narrativa fosse ao foco da ocorrência e ao avesso das lorotas e invencionices chulas, escaparia ao regime dialógico, para se alinhar sumariamente com o desvelamento das relações e, consequentemente, furtar ao público o dilema crítico do que fazer ante a boataria cristalizada e corrente. Ao invés, a prioridade *socrática* (se me permitem assim cifrar a questão), nota-se, é a de formar e credenciar dialogicamente o público

contra paixões enganosas (principalmente imagéticas) e como crítico de discursos.

Anatomopatologia do *páthos* de massa

A suspensão de tais reticências e ressalvas narrativas, bem como a quebra do recato dramático, não obstante, virá de pronto nas cenas que antecedem a aparição do Rex, o transatlântico tido como a glória naval do regime. A população que ocorreu em massa se aglomera ao improvisado em embarcações variadas e ao relento à sua espera. A objetiva deixa então de desconfiar de confidências e fantasias, para vir espreitar – ilimitadamente – o recôndito de cada um. Com que fim? Como explicar a mobilidade e a transparência ora exibidas? Trata-se, logo se vê, de uma coleta de amostras do *páthos* de massa, vigente durante o regime.

Com efeito, nos enquadramentos ao modo de confidente, a objetiva retoma a postura tradicional da cinematografia fascista, como espelho de mitos e dispositivo compensatório de carências. Nessa situação, montam-se as amarras patológicas entre espectador e imagem. Assim, tanto quanto na cena do idílio nupcial de Ciccio com Aldina, encenada em fantasia pelo primeiro, observa-se, no curso do acesso ilimitado à subjetividade dos personagens, o processo de contágio entre a representação íntima e a sociabilidade coletiva, nos termos simbióticos sancionados pelo regime. Desse modo, nas efusões à espera do Rex, tanto quanto no devanear de Ciccio, ganha feição não o dado idiossincrático e singular, mas os clichês psicológicos de massa, que eram correntes durante o fascismo.

Tipificado assim o populismo bombástico e piegas do cinema do regime, ocorre, porém, uma reversão. À visão do Rex e em meio aos vivas – *Viva il Rex! Viva il Regime!* –, nota-se o seu perfil achatado, feito de cartão ou similar, e o talhe simplificado ao modo do traço tradicional das histórias em quadrinhos norte-americanas.

O Rex – que ademais “está vindo da América” – remete, pois, aos super-espetáculos e à matriz hollywoodiana de Cinecittà, mas o mar circundante – entrevisto num plano rápido, mas nítida e cirurgicamente incisivo, como corte narrativo – mostra-se feito de matéria plástica. Que fazer? Ademais, é igualmente chocante a desproporção verificada entre a precariedade das embarcações improvisadas e lotadas e aquela colossal e deserta de vultos, ostentada pela suposta glória naval do regime.

Ante a amostra do modo de contágio e do estado simbiótico resultante, o público de *Amarcord* enfrenta uma disjuntiva: ou adere ao doce embalo dos adoradores do Rex flutuando ao relento e ao engodo correlato do *páthos* orquestrado, segundo o modo de enfoque que mimetiza os moldes do cinema fascista; ou se destaca, rompe a empatia com a gente do lugarejo, e vem então a tomar distância da postura geral, entre arrebatada e passiva. O dilema é cirúrgico e decisivo.

Na segunda alternativa, a rápida torção narrativa – que corta a empatia com os admiradores do Rex – expõe a própria estrutura da obra em sua natureza antitética ou dialógica. Dá-se um choque didático, no qual a visão dos mecanismos do estúdio como exposição do modo de fazer, apresenta-se conflituosamente, como viravolta e salto reflexivo ante o segmento precedente, para o espectador de *Amarcord*. Em resumo, o público, no bojo do processo dialógico dado pelo vaivém entre identificação e distanciamento –, pode vivenciar e descortinar as relações instituidoras da obra; logo, elaborar para si o próprio juízo.

Não cabe, aqui, efetuar o levantamento da proximidade desse gênero de construção com os postulados da poética do “teatro épico”, de Brecht (1898-1956). Mas observo, à luz das reflexões de Benjamin^[1] acerca dessa poética, que as consequências de um exame que apresente as disparidades e desproporções dos componentes da voragem melodramática, tal como o propiciado pelos sinais cênicos indicados, vão muito longe. E, desde logo, revigoram o público.

Choque didático e novo patamar narrativo

A reversão da perspectiva precedente – que era acumpliciada à dos personagens – ao incidir sobre a experiência do público, provoca também um hiato interior em cada espectador que provou de fato o choque em seu processo de recepção. Abre-se, em consequência, um aprendizado judicativo.

Em síntese, o choque didático ante as representações externas, implica igualmente dilaceração ou distanciamento interno quanto à imagem de si e à veracidade dos produtos da própria espontaneidade, incluindo inclinações. Da atividade reflexiva ou diálogo interior, assim desencadeados, resulta a exigência de submeter, em si como no outro, a faculdade

espontânea de criar representações, inata ao humano, ao regime de dúvida e confrontação inerente ao jogo dialógico.

Didático como dialógico, é um choque de tal ordem que explica o novo passo narrativo de *Amarcord*. Neste, a exploração do universo interior ou das inclinações e da suposta espontaneidade de Titta e do seu círculo submeter-se-á ao crivo direto do juízo narrativo, sem necessidade de passar explicitamente pelo diálogo crítico ou confronto objetivado com outra versão. A interiorização ou internalização do crivo crítico corresponde a um aprendizado ou salto de consciência que instala a narração num novo patamar crítico, para o público atento. Assim, as sequências a seguir trazem Titta e os demais dando vazão às próprias inclinações e fantasias, mas o foco narrativo de *Amarcord* proporá prontamente ao público, pelo humor, a relativização ou distanciamento de tais representações.

Desse modo, vê-se o avô, fisgado pelo receio da morte, figurá-la tal uma névoa onívora; o jovem Oliva, por sua vez, projetar o receio da escola no vulto de uma vaca, que surge na neblina assemelhada a um totem; e, ainda, a turma de Titta a dançar, como que embalada melodicamente pela célebre *Siboney* (relida por Nino Rota [1911-1919]), mas de braços vazios, seduzindo e enlaçando a si mesmos...

De teor congênere, os termos da narração da visita de Titta à dona da tabacaria, no final do expediente, vêm moldados pelo humor, para uma recepção crítica, já preparada pelos embates prévios com a boataria corrente no vilarejo. Entre jocoso e fabuloso, na chave distanciada da caricatura, o episódio de Titta afogado pelos seios gigantes da comerciante, mulher de modos altivos e independentes, repõe, como os demais registros em *Amarcord* dos jogos eróticos praticados no vilarejo, clichês mediados e circunstanciados por inclinações secretas ou inconfessadas, e por funções e papéis sociais dos implicados. De todo modo, destila-se do conjunto dessas sequências uma lei ou modo comum a reger, em todos esses casos, o funcionamento da produção espontânea de imagens: ela se dá, em primeira instância, a serviço de inclinações e interesses particulares.

Fabricação de imagens

Como sumarizar a redefinição por Fellini – e segundo exigências dialógicas – da propensão natural, com frequência quase instantânea, à chamada espontaneidade? Destinada à simulação do bem visado, segundo necessidades e interesses particulares, a produção espontânea correlata, revela-se essencialmente interessada – logo, não tão espontânea como creem muitos (entre outros, os adeptos do Fellini memorialístico e fantasista).

Os devaneios de Titta e Ciccio demonstram como um evento, tal a corrida de automóveis, pode concorrer para a formação de uma figura híbrida, visando à satisfação íntima. Dispositivos de captura do outro, mas também de si, as representações visuais assim produzidas adivinham, assinalam ou esboçam (em imagem) a satisfação mediante o bem que procuram. Valem como mediação, espécie de expectativa creditícia ou promessa de posse do objeto visado, enfim, como uma forma provisória e antecipada de desfrute ou consumo.

Tendo por substrato inclinações e interesses individuais – eventualmente condensados socialmente como representações coletivas, ou, ao invés, restando singularmente idiossincrática –, toda forma visual, desse modo, em vez de comportar um valor essencial ou trazer uma verdade (segundo preconizava o neorrealismo), nasce, de fato, como amuleto ou compensação. Deve, por conseguinte, ser submetida na recepção à rede de relações dialógicas e a contrapelo, de que resulta – no entrechoque – a inevitável plurivocidade de cada imagem ou representação. Aproximamo-nos aqui de um autoexame proposto pela narrativa de *Amarcord*? Mais uma astúcia do autor? O que esperar? A prova crucial, penso, reside no movimento dialógico objetivo de desvelar contradições internas à própria narração.

Em *Amarcord* e na obra de Fellini em geral, a evidência do estúdio – onde o ato de percepção descobre-se despojado de toda qualidade natural (vide o caso do perfil e do entorno enganoso, do Rex) – pode ser tomada como demonstração do processo fundamental de des-naturalização dos efeitos de espontaneidade. Desse modo, a prova comprobatória (dos efeitos provocados, contrapostos à evidência dos artifícios mobilizados no estúdio) figura e desvela, tal uma exposição transcendental crítica do funcionamento das faculdades, o esquema da percepção de cada um; vale dizer, apresenta a fabricação da imagem como poder de artifício, inscrito na materialidade dos embates de inclinações e interesses.

Crítica versus representação

Em resumo, *Amarcord* parte de uma des-naturalização do visível, exigida pelo conflito com o outro. Supõe a delimitação dialética da visibilidade, segundo estereótipos ou “falsos naturais”, de acordo com objetivos pré-concebidos e projetados em virtude da produção interessada da visão. Logo, nada há nem pode haver de natural, em *Amarcord*, mas tudo evidencia artifício ou interpretação, como esquematiza exemplarmente o balanço das embarcações e o mar de plástico, ao redor do Rex. Portadora de interesses, toda imagem deriva não do objeto, mas do modo de enfoque.

Visão e limite

No limiar da conclusão, o delicado episódio da morte da mãe reitera demonstrativamente a estrutura dialógica de *Amarcord*. Ângulo crucial do pensamento, sabe-se, a visão da morte constitui um momento fundamental da consciência de si. Com efeito, investida de grande nitidez e valor dramático, vê-se a morte ocorrer ou valer de tal modo, em outras obras de Fellini – como *La Strada* (1954, A Estrada da Vida), *La Dolce Vita* ou *8 ½* –, nas quais a perspectiva autobiográfica – *et pour cause*, a consciência de si – contava como referência, trecho ou pedaço de um fio numa trama narrativa maior (maior, insisto, pois, de um modo ou de outro, numa ou noutra chave, de fato, o que Fellini sempre fez – a despeito do muito que se disse apressadamente em contrário – foi, em síntese, história da modernização tardia na Itália do pós-guerra).

Diferentemente em *Amarcord*, a morte vem posta não como objeto de apreensão imediata e sim como um inapreensível, que é objeto apenas de representação indireta. De fato, a representação da morte – como experiência íntima e fundamental de uma consciência – supõe o ponto de vista transcendente de uma observação suprassensível; entrelaçam-se num todo indissociável, em tal caso, a consciência de si e o ponto de vista supostamente transcendente. Entretanto, como fazer em *Amarcord*, de acordo com a dialética materialista, antitética e imanente, limitada à esfera conflituosa da intersubjetividade dialógica e do choque de interesses – na qual toda forma ou figura necessariamente tem por condição constitutiva a mediação do outro?

Com efeito, a morte vem referida passo a passo, em *Amarcord*, exclusivamente no processo da sua recepção por terceiros, ou seja, no caso, mediante lacunas, elipses da narrativa ou testemunhos indiretos, por exemplo: pelo tom grave do padre que pergunta pela doente; pelo afastamento preventivo do sogro língua solta; pela fala estridente e cortante de um primo pequeno de Titta; pela tentativa de consolo por parte de um familiar; pelo desmaio do Patacca, irmão caçula da falecida; pela mudez do viúvo; pela visão do mar pelo filho enlutado, etc. Em conclusão, consolida-se, desse modo, em *Amarcord*, na representação indireta e lacunar da morte, o reconhecimento efetivo da mediação intersubjetiva; apresenta-se explicitamente a perspectiva da alteridade, como princípio estrutural da narrativa dialógica, materialista e democrática, de *Amarcord*.

Infantilismo e nacionalismo

A redução do valor simbólico da representação do passado ou sua delimitação crítica, outra premissa programática ou critério do modo narrativo de *Amarcord*, é visualizada na cena do casamento da Gradisca. Aos olhos do público, esta aparecia desde o início da narrativa tal uma evocação condensada de tipos como os de Gina Lollobrigida e Sofia Loren. Portava assim o valor desmedido do paradigma do “eterno feminino” à italiana. Finalmente unida a um *carabiniere*, conforme dita o enredo, de mesmo nome do apóstolo-narrador por excelência (Matteo), e que demonstra júbilo entoando ao modo fascista – “Viva l’Itália” –, arauto portanto do fascismo no burgo ou vilarejo, a Gradisca revela-se, como valor sob revisão crítica, representação emblemática ou mitológica da “bella Itália”; vale dizer, do país tutelado pela Igreja e visceralmente atrelado à nobreza, ao provincianismo e ao autoritarismo – enfim, o país periférico e atrasado, referido pela alcunha irônica de *Italieta*, por Fellini e Pasolini (1922-1975), entre outros. Redefine-se, por conseguinte e conclusivamente, na forma vernáculo, o fascismo como modo narcísico de massa, ou de afirmação e socialização do infantilismo na escala da nação.

Desprender-se de si

Para os adolescentes, o casamento da Gradisca significa a revisitação crítica e o corte com o passado, já que implica o desligamento da matriz correlata de feminilidade. No íntimo de Titta, a Gradisca equivale à imagem idealizada da mãe; é o

que sugere o intercâmbio proposto pela montagem, na cena do labirinto de gelo que desdobra e sucede à breve troca de palavras entre ele e o padre, que lhe indaga sobre o estado de saúde da mãe. Em resumo, a Gradisca atualiza e responde em eco aos desejos infantis de Titta atuantes todavia em sua transição à adolescência. Nesse sentido, logo, após a experiência da falta definitiva da mãe, como bem para si, Titta toma ciência do casamento da Gradisca, vale dizer, no caso, de que ela por escolha e ato decidira-se por outro: o *carabiniere* Matteo.

Como o público pode acompanhar, a contrapartida dessas perdas, para Titta, traduz-se virtualmente na conquista da percepção do afastamento em definitivo da Gradisca, isto é, segundo mostra visualmente a narrativa, converte-se na possibilidade de visualizar a imagem de Gradisca afastando-se no automóvel, como um mero ponto ao longe, quase indiscernível no horizonte.

O reconhecimento da separação também consiste consecutivamente, de par com admissão dialógica da alteridade, na possibilidade de Titta obter a condição de olhar reflexivamente; isto é, de galgar à condição de narrador e se instalar assim acima de seus próprios atos e valores, para delimitá-los criticamente, bem como às representações e práticas da vida (situada, como se viu, na periferia e sob o fascismo).

Narrar

Desprender-se de si, nos termos de *Amarcord*, torna-se a pré-condição para poder contar a história de si e dos outros. Tal movimento funciona como a explicitação didática da atividade dialógica de narrar. Concebe-se razoavelmente ou deduz-se, então, a tendência de aproximação e fusão do personagem (Titta) com o foco ou ponto de vista narrativo principal, dado pela codeterminação entre a atividade de enunciação e a de crítica ou de transformação totalizadora do sentido da experiência passada via palavra, visão e ou memória. Em resumo, nasce assim o narrador na medida em que, pela via reflexiva, acede à possibilidade formativa de se tornar o outro ou assimilar experiências e vivências dos demais.

Em resumo, a faculdade de narrar ou transformar, de acordo com o esquema de *Amarcord*, supõe o desprendimento crítico de si – o amadurecimento dialógico da oposição a si, pelo autodistanciamento, rumo a pontos de vista dos demais; ou, para abreviar: o poder (reflexivo) de realizar a passagem da experiência individual à coletiva.

***Luiz Renato Martins** é professor-orientador dos PPG em História Econômica (FFLCH-USP) e Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *The Long Roots of Formalism in Brazil* (Haymarket/ HMBS).

Segunda parte da versão modificada do artigo publicado em Carlos Augusto Calil (org.). *Fellini Visionário: A Doce Vida*, 8 1/2, *Amarcord*. Companhia das Letras, 1994.

Para ler a primeira parte do artigo clique em <https://aterraeredonda.com.br/amarcord/>

Nota

[1] Ver W. Benjamin, *Qu'est-ce que le théâtre épique*. In: *Oeuvres/ tome III*, traduction de R. Rochlitz, pp. 317-28. Tradução brasileira: *Que é o teatro épico/ Um estudo sobre Brecht*.