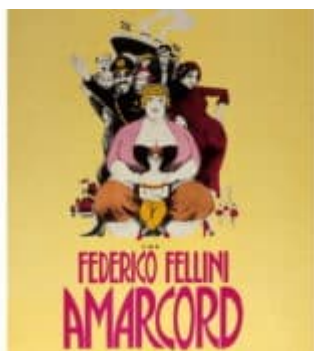


Amarcord



Por **LUIZ RENATO MARTINS***

Considerações sobre o filme clássico de Federico Fellini

Ironia intrínseca

Uma constante estilística que se pode observar em vários níveis da obra de Federico Fellini (1920-93) é a relação entre signo e referente apresentada não como correspondência orgânica, consensual ou pacífica, e sim ao modo de oposição. Em geral os títulos originais dos filmes não fogem a essa tensão interna. A ironia é intrínseca à obra, estruturada à base de antíteses, inversões, negações ou contrapontos variados. Desse modo, os títulos denotam com frequência uma relação cortante, distanciada e negativa ante o objeto de referência: a temática aludida ou a própria obra em questão.

A começar por *Luci del Varietà* (1950, “Mulheres e Luzes”), que mostra o revés sombrio da magia do palco das variedades. *La Dolce Vita* (1960, “A Doce Vida”) – título muito discutido – parece aludir aos prazeres dos costumes flexíveis e de consumo supérfluo ou suntuário, franqueados pelo *boom* econômico na Itália dos anos 1950. Porém, à luz da ironia e ao cabo revela-se o estado de cisão de si; vale dizer, o sentimento da amargura e perda de si ou, enfim, da alienação como travo próprio à vida urbana e moderna na Itália fruto do *miracolo* (econômico).

Outro título muito aludido, mas pouco entendido, *8 ½* (1963, *8 ½*) – que designa o número de filmes então dirigidos por Fellini – denota, além da ironia, abstração de si e alienação. Ao destacar de pronto a quantificação que coisifica o processo de trabalho e suscita uma visão externa do produto, *8 ½* resume parodicamente numa cifra a totalidade das realizações do autor. Traz assim um nome vago, dissociado de qualquer elemento interno à narrativa – ao modo do preço ou valor suposto (sobrepuesto ao bem), para não falar do salário que, ao precificar o tempo, abstrai o esforço de trabalho convertendo-o em bem para uso de outro. Duvidamos assim de pronto dos aspectos de autenticidade e imediatez inerentes ao relato das confissões e devaneios do protagonista de *8 ½*.

Tensões construtivas

Amarcord (1973, “Amarcord”) sucede *I Clowns* (1970, “Os Palhaços”) e *Roma* (1971, “Roma de Fellini”), e designa como estes uma nota recorrente, uma marca estandardizada pela mídia do estilo do autor. Em todos esses casos, a ironia é redobrada: opõe-se à obra que anuncia e ao modo corrente de recepção.^[1] Desse modo, *Amarcord*, além de alvejar a ideia de recordação – quase um logotipo do Fellini tido correntemente como memorialista – delimita o movimento de introspecção referido, já que o apresenta e o objetiva. E ao mesmo tempo faz mais: propõe o enlace reflexivo, o diálogo em torno de representações que não são pessoais, mas sociais ou nacionais.

Com efeito, a frase do título (“eu me recordo”, em dialeto *romagnolo*) – ao invés de propor a introversão via uma “senha mágica”,^[2] uma cifra unilateral ou privada, como o termo “*asanisimasa*” (sussurrado pelo menino-Guido, em *8 ½*); ou como o “*rosebud*”, de Kane, no filme de Welles (1958-59); ou, enfim, ao invés de funcionar ao modo da célebre *madeleine*, amálgama das vivências infantis da personagem de Proust (1871-1922) na *Recherche* (...) – “*amarcord*” designa uma ação

em curso, sublinhada pelo tempo verbal no presente do indicativo. Em suma, “*amarcord*” põe o horizonte da atualidade como parâmetro comum e alerta para o regime próprio do que vai ser narrado. Logo, propõe a transformação de supostas vivências subjetivas em representações levadas a exame e debate do público.

Amarcord-título abre assim a interlocução e institui a exposição do passado em âmbito plural, para escrutínio coletivo. Desde aí, nada íntimo mas público, o foco narrativo do filme anuncia-se como dialógico. O que é reiterado logo na sequência inicial, rematada com uma imagem de Giudizio, o louco da cidadezinha, que encara a objetiva efetuando uma interpelação direta, análoga à da frase-título.^[iii]

Na contramão da recepção

O preâmbulo de *Amarcord* contrapõe-se assim ao de *8 ½*, que, após um título abstrato e impessoal, desfiava o pesadelo de Guido, desdobrado em várias seqüências. Lá, era preciso refletir de modo contraintuitivo e a contrapelo do curso inicial da narração, para se concluir (como o fez Roberto Schwarz^[iv]) que o regime narrativo de *8 ½* era no geral distanciado e irônico, em vez de confessional ou subjetivo.

De fato, na época, a recepção do filme – ademais, impulsionada pelo favor então concedido às ideias de cinema de autor e de expressão pessoal difundidas pelo influente núcleo parisiense (*Cahiers du Cinéma* e da *Nouvelle Vague*) na órbita do novo cinema do pós-guerra – pendeu majoritariamente para a identificação da figura de Guido, com a de Fellini – que, após a avalanche de interpretações de *8 ½* como obra intimista, deplorou não ter sido mais incisivo no tratamento cômico da trama.^[v]

Previendo e prevenindo possível tendência subjetivizante da recepção, a orientação dialógica de *Amarcord* é pontuada no correr da narração por vários chamados ao público, de parte do *avvocato*, de Giudizio, do ambulante Biscein, etc. Mas não só intervenções orais explícitas de uma variedade de narradores complementares, quase ao modo de um Coro, balizam e reiteram a abertura dialógica da narrativa de *Amarcord* ao público. De fato, a ideia de um eu que se recorda, alegada pelo título, é paralelamente relativizada e negada, na estrutura, de múltiplos modos...

Assim, o foco narrativo nunca atribui às cenas sentido imediato. Antes, elabora um afresco ou mural da vida provinciana, no qual as figuras são identificadas esquemática e repetitivamente pela seleção dos seus traços sócio-culturais, que destacam seu grau hierárquico e apresentam um amálgama de traços e trejeitos. Resultam estereótipos ante os quais o espectador é levado a diferenciar-se.

A estilização das personagens na narrativa de *8 ½*, segundo artifícios de histórias em quadrinhos, foi destacada por Gilda de Mello e Souza (1919-2005).^[vi] Italo Calvino (1923-1985) atribuiu tal parentesco a toda a obra de Fellini e apontou o seu teor agressivo e popular.^[vii] De fato, tais aspectos salientam-se em *Amarcord*. É como se tudo e todos fossem vistos do exterior, sumarizados segundo seus interesses e, com evidente sarcasmo. Tem-se só caricaturas. Por que?

O ponto de vista da massa

Walter Benjamin (1892-1940) classificou a caricatura como arte de massa.^[viii] Assinalou sua oposição, como fato estético, à valorização do belo, que é fruto de um juízo puro ou desinteressado, exclusivamente contemplativo – o qual é posto desse modo na estética do sujeito transcendental, segundo Kant (1724-1804), como uma das formas de mediação entre o sensível e o suprasensível. Pelo contrário, a caricatura opta quase sempre pelo grotesco e se põe como linguagem de fundo imanente; denota um juízo simplificador e agressivo, contraposto ao poder e à fama. Nesses termos supõe e gera um contexto conflituoso.

A aplicação de tais procedimentos reduz o valor de face das figuras de *Amarcord*; não favorece a identificação projetiva do público com as personagens, mas induz ao estranhamento ou à distância ante a forma visual. E leva o olhar a efetuar um exame empírico que distingue a diversidade dos traços sociais. Desse modo constitui-se um enfoque, ao invés de subjetivo,

coletivo, fator de objetivação e em contraponto crítico às figuras.

O passado em formação (permanente) no presente

Não só na figuração do humano impõe-se a perspectiva de massa, em *Amarcord*, mas também no tratamento da cenografia e da imagem, que mimetiza técnicas reprodutivas gráficas ao modo dos desenhos animados. Nota-se o emprego de cores fortes, uma iluminação pouco nuançada, o achatamento dos ambientes, ao lado da demarcação da psique rasa das personagens. Mas por que procedimentos tão esquemáticos? Que ideia do passado acha-se aí embutida?

Se a forma ostenta a marca atual na configuração do passado, é que a atualização prepondera no ato de recordar sobre a ideia mítica do resgate intemporal de vivências – que valia em *8 ½*, para Guido, e estava no foco da *Recherche...* de Proust.^[ix] No caso de *Amarcord*, observam-se, em síntese, tensão e heterogeneidade entre conteúdo e forma da recordação; a marca do condicionamento atual e a forma resultante prevalecem sobre o conteúdo da memória. Logo, os temas mnêmicos não trazem valor em si ou moto próprio: é no âmbito da recepção, que o sentido irá se configurar.

Como explicar o primado do presente na formação do passado e em quê a ideia de memória, em *Amarcord*, afasta-se daquela de *8 ½*? No filme de 1963, o conflito entre as séries temporais dava-se na alma de Guido – contrapunha-se ao ideal de unidade do eu – e tendia a sujeitar o presente ao passado. Enquanto em *Amarcord*, realizado cerca de dez anos depois, a possível premissa (nunca do autor, mas do espectador desavisado) de um monólogo interior cede lugar à reelaboração coletiva dos conteúdos mnêmicos. Enfim, a disputa de avaliações entre presente e passado em *Amarcord* trava-se no âmbito dialógico da linguagem, perde imediatez e é objetivada historicamente.

Desse modo, o conteúdo arcaico das experiências no vilarejo, de raízes remotas sublinhadas pelo *avvocato* (um dos narradores complementares), tem seu sentido de origem modificado pela nova forma sumária e irônica das imagens mnêmicas; o público de *Amarcord*, contagiado pelo vigor atual do traçado que prefere a caricatura, distancia-se das vivências arcaicas pontuadas com senso teatral pelo *avvocato* (a despeito da irrupção de estrepitosas *pernacchie*, desferidas por um anônimo atrás das janelas). Em suma, a cisão das épocas avulta; em curso, uma crítica histórica.

Contrastes entre *Amarcord* e *8 ½*

Logo, enquanto os temores e as limitações individuais de toda espécie agigantavam-se em *8 ½* à luz da subjetividade de Guido – já, em *Amarcord*, ao invés, esses fantasmas sofrem, por sua vez, redução e classificação mediante um conjunto de fatores que operam como práticas de protocolos laboratoriais: a opção de caricaturar que induz à objetivação; o reposicionamento da representação mnêmica à distância de si pela inversão ou pertença à perspectiva democrática antifascista – crítica ante os valores rememorados – e outros adiante comentados.

A tônica objetiva e sarcástica da narrativa de *Amarcord* revela-se, nas cenas escolares, na apresentação detalhada dos professores e colegas de Titta e ainda pelo recurso desta ao humor cru, típico dos ambientes coletivos. Inversamente, em *8 ½*, os vultos dos colegas mal se notavam, sob as imagens fortes e comoventes dos fantasmas infantis. Lá, tudo salientava uma verdade imediata, íntima e irradiadora, que transcendia cada evento como índice maior da existência singular, idiossincrática e supracircunstancial, de Guido. Logo, os mundos do menino-Guido e do cineasta-Guido (personagem) espelhavam-se. A lei oculta de tal semelhança era a cifra do roteiro em esboço por Guido, embora contestado por outros, a começar pelo severo e erudito colaborador crítico que atormentava o cineasta, dado à introspecção e ao devaneio como privilégios e faculdades autorais. De fato, criação, realização e descoberta de si conjugavam-se no ideário produtivo do cineasta-Guido. O que não impedia que a obra de Fellini propusesse outra posição – irônica – ante a indecisão contumaz e o credo ensimesmado do protagonista.

O contraste entre os dois filmes na reconstrução das cenas de família é análogo. Em *8 ½*, a atmosfera íntima e grave das relações familiares dotava-as de um sentido transcendente que impregnava os dilemas atuais do protagonista. Já em *Amarcord* a distância e a ironia delimitam as questões de família. Os genitores ostentam comportamento histrionico, próprio ao circo ou ao teatro popular. O recorte visual de tais cenas sugere um cenário de teatro e supõe o corte entre

palco e plateia. Resulta uma representação esquemática, deliberadamente genérica ante o cotidiano do período em questão.

O contraste entre as cenas de confissão dos dois filmes é de mesma ordem. Demonstra que as premissas unificadoras, de imediatez e transparência – ou valor originário da subjetividade –, professadas pelo protagonista de *8 ½*, cedem, em *Amarcord*, a uma redefinição da relação a si ou da memória pessoal, nos termos da alteridade intersubjetiva e segundo condicionantes históricos e gerais.

Assim as figuras femininas, em *Amarcord*, surgem da memória, não de modo íntimo e imediato, mas sim intermediadas, tal como vistas pelo grupo de adolescentes. Logo, longe de configurarem uma representação inaugural, carregada e fantástica, do erotismo, como a Saraghina, na infância de Guido, as formas eróticas, de *Amarcord*, refletem valores de grupo e da época.

Por conseguinte, enquanto produtos circunstanciados tais formas trazem, todas elas, sua sensualidade vinculada a qualidades psicossociais e as marcas históricas nítidas. Constan desse elenco ou catálogo semântico da “feminilidade” (da perspectiva dos escolares em iniciação), desde o mármore alegórico, incluindo um nu neoclássico, em homenagem à vitória, às figuras femininas mais emblemáticas no vilarejo, vistas (pelos adolescentes) como alegorias variadas do mito, distinguidas conjugadamente às suas atividades (a manicura Gradisca; Volpina, duplo feminino e deambulatório de Giudizio; as camponesas, a professora de álgebra, a comerciante de produtos de tabaco etc.) Enfim, de tão esquemáticas, como estereótipos de padrões biotipológicos e comportamentais, pode-se dizer delas que aparecem, nos “recitativos” à moda da turma de Titta, como contrapartidas satíricas das alegorias das artes e ofícios que ornamentavam, com clichês neoclássicos a gosto do século XIX, esquinas, ângulos e fachadas dos prédios e logradouros públicos.

Em resumo, em *Amarcord*, os produtos da memória mostram-se “dessubjetivados” ou sem imediatez e sob ironia. O efeito subjetivo de plenitude ou de reencontro de si da reminiscência proustiana, que fascinava o protagonista idiossincrático de *8 ½*, evidentemente não influi aqui. O corte com o passado é constitutivo; a “memória involuntária”^[xi] – com função fundamental no roteiro de Guido – não tem lugar em *Amarcord*, visto que cabe à “memória da inteligência”, “voluntária” ou interessada – exercitada no jogo dialógico com o ponto de vista do outro –, realizar a seleção dos alvos segundo sua significação geral, ou seja, ao modo da prática crítica e metódica do historiador.

De acordo com tal paradigma, a comicidade em *Amarcord* do quadro da confissão, em meio de afazeres e interesses prosaicos do sacerdote, deriva do ponto de vista contrassubjetivo que ordena a narrativa. Assim, enquanto em *8 ½* a confissão compulsória do menino era redimida na forma também confessional do roteiro, esboçado por Guido, já em *Amarcord* ela é só exemplo de um código normativo e, por cima, parodiado, que constitui então uma forma esvaziada. Também nos moldes prosaicos do anedotário infanto-juvenil, a comicidade da cena de onanismo coletivo no calhambeque estacionado no cenário arcaico e rural do celeiro, evoca e parodia a mímica de Chaplin (1889-1977) da fragmentação repetitiva dos gestos para o trabalho fabril (e febril), que originalmente tinha sentido lírico, no ambiente industrial estilizado de modo um tanto futurista de *Modern Times* (1936).

A objetividade crítica, histórica e política de *Amarcord*

Em síntese, a premissa da espontaneidade natural do indivíduo – antes, com função central na obra de Fellini como contraponto crítico à hegemonia do paradigma neorrealista no período do pós-guerra –, ao invés, em *Amarcord*, submete-se ao processo de revisão geral da cultura italiana tardiamente rural, clerical e patriarcal, tendo em mira determinar as raízes do fascismo. Na subsunção ao coletivo, *Amarcord* comprova-se uma obra visceralmente política, conforme salientado por Fellini.^[xii]

Enfim, *Amarcord* está longe de operar como um desdobramento, dez anos depois, do roteiro monologado e intimista de Guido. Observa-se, agora, um retrato do cotidiano no fascismo, focado no exame satírico da formação da subjetividade que padece a modernização, entre acelerada e tardia, inerente à dependência.

Logo, se *Amarcord* apresenta alguma continuidade efetiva com *8 ½*, esta consiste principalmente no prolongamento do ponto de vista sóbrio, irônico e reflexivo; quer dizer, trocando em miúdos, no desdobramento potenciado da decisão, de *8*

½, de inscrever um modelo simulado de autobiografia encenada num “filme de autor”, como objeto de ironia, para explicitar, em contrapartida, uma possibilidade oposta, crítica e dialógica, de recepção – como, aliás, notou agudamente Schwarz em leitura precursora e à contracorrente – acerca de 8 ½, como história crítica e dialética de um capítulo de modernização tardia.

Amarcord constitui, em síntese, um vigoroso movimento de negação e diferenciação do passado, em que a memória não restaura figuras perdidas ou formas originárias, mas apresenta objetos de ironia ante os quais a crítica psicossocial, política e histórica, modulada pelo diálogo com o público, constrói a perspectiva da pluralidade própria à dialética antitética da democracia, que revisa criticamente, com espírito etiológico, o regime totalitário pregresso.

Em tal processo, a revisão do passado implica também a reinterpretação do presente. Logo, a investigação da origem do fascismo, conforme *Amarcord*, implica o exame simultâneo de outras duas colunas mestras do regime, que, mesmo após a queda militar do regime, continuaram de pé e a irradiar ativamente práticas e modelos pró-fascistas na vida social: a família patriarcal e a cultura de massa – desta última, por sinal, o cinema do regime opera como o protótipo essencial. Persistem, pois, fatores e bases, aponta *Amarcord*, mediante os quais um híbrido pode se erguer. Como impedir?

Pulo do gato: fascismo vernáculo

Amarcord inova e surpreende no exame do fascismo ao mostrá-lo em sua dimensão vernacular e original, independente do nazismo. Nas obras do pós-guerra, de Rossellini (1906-1977)^[xiii] e do cinema italiano de modo geral, o fascismo surgia entremeado quase filialmente ao nazismo; em resumo, praticamente como um intruso, sem raízes locais.

A visão da Itália ocupada e do momento bélico do fascismo – de fato, a mais corrente nas telas – favorece a percepção do fascismo como derivação do nazismo, pois era notória a dependência militar do primeiro ante o segundo; de fato, cristalizou-se a relação de dependência política do fascismo ante o nazismo, escorada na militar, no período da república-fantoches de Salò (23.09.1943 – 29.04.1945). Porém, esquece-se assim não só a incômoda questão da gênese do fascismo, efetivamente italiana, como sua originalidade na criação de modelos políticos e de psicologia de massa que antecederam em mais de uma década ao nazismo e ao franquismo.^[xiii]

Nesse sentido, em *Roma* (1971), um trecho, extraído por Fellini do jornal cinematográfico fascista *Luce*, apresentara o fascismo como fenômeno de autenticidade comparável à do “pão e do queijo italianos”. *Amarcord* vem aprofundar a caracterização do fascismo vernáculo, bem como também intensifica o exame de sua relação orgânica com o cinema.

Assim, *Amarcord* apresenta e dissecar o Patacca (Lallo), tio de Titta, como um fascista de marca. Este e os amigos são parte da categoria dos *vitelloni*, formada por jovens ociosos e imaturos de classe média, que moram com a família e foram tantas vezes perscrutados pelas lentes de Fellini, inclusive em *Amarcord*, que sublinha os laços da turma do Patacca com o fascismo.

Ao salientar os elos desse grupo social com o fascismo, *Amarcord* deflagra outro movimento crítico-reflexivo: leva ao reexame de obras precedentes do autor, como *I Vitelloni* (1953), e vem recarregá-las de sentido político, como observações prévias das bases sociais do fascismo.

O Patacca é caracterizado como um tipo comum e que, sabe-se bem, sobreviverá ao regime (como os *vitelloni*, de resto). Sua adesão ao fascismo segue também o padrão geral. Na cidade, segundo é anunciado na cena do desfile, 99% da população estava inscrita no Partido. Exceção notória só o Sr. Aurélio, trabalhador da construção civil, mestre de obras e homem de esquerda, delatado pelo seu cunhado Lallo (o Patacca), por conta da instalação do gramofone no campanário a soar a *L'Internationale* (1871), estragando a festa fascista.

A normalização do fascismo assim encaminhada, longe de comportar condescendência, é estratégica e combativa; implica uma crítica aguda das matrizes socioculturais do fascismo.^[xiv] Pois a questão das origens do fenômeno traz também a da sua persistência, bem como a do seu retorno ao governo italiano. E, se a gravidade do problema não era evidente à ocasião do lançamento de *Amarcord*, no início de 1974 – quando o PCI parecia a muitos rumar para a hegemonia –, a questão acentuou-se, vinte anos depois [1994], com o triunfo eleitoral do fascismo associado a Berlusconi (n. 1936) [sem falar da

ascensão, na esteira deste, das variantes posteriores, G. Fini (n. 1952), M. Salvini (n. 1973) etc.].

Fisiologia e psicogênese do fascismo

Foram escassas as referências diretas ao fascismo na obra de Fellini ao longo dos anos 1950 e 1960; quando ocorreram, vinham de modo breve e alusivo, compondo traços de personagens e ambientes. Porém, a partir de *I Clowns* (1970) e *Roma* (1971), a questão do fascismo assoma ao primeiro plano da análise psicossocial e comportamental por Fellini dos condicionantes da modernização italiana.

Distingue-se então o cunho próprio da sua estratégia crítica. Esta renova notavelmente o enfoque da ação totalitária do fascismo na vida coletiva: detecta-o à flor da pele, como padrão patológico de raízes domésticas, projetado no coletivo. A começar pelo exibicionismo inerente ao narcisismo, vários signos demarcam tal extração: os trejeitos infantis no desfile; a reiteração dos comportamentos caprichosos e vaidosos; a paixão pela indumentária, pela coreografia e pela simetria ou de modo geral pelas formas espelhadas; a carência histórica dos líderes; o apelo escatológico traduzido na tortura mediante a ingestão de laxativo, etc.

Nesses termos, o fascismo põe-se como discurso articulado à infância, segundo Fellini, em dois graus: quanto à origem, como histeria ou retórica própria ao estado infantil e também, quanto à finalidade, como conjunto de técnicas associadas organicamente ao adestramento escolar. Desse modo, se extravasa e alcança aplicação social, é porque o todo social reproduz extensamente um estado atávico de menoridade ou de infantilismo. Pondo-se como pedagogia de matrizes e parâmetros infantis, o fascismo exige a subsunção da heterogeneidade social e política, naturalmente conflituosa, pela linguagem organicista e homogeneizante do horizonte doméstico.

O amor de exibição, inerente à infância, obtém a sua realização social na monumentalidade cênica e coreográfica. Logo, além da infantilidade, a espetaculosidade é o outro lado do fascismo, ressaltado por *Amarcord*. Nas intervenções de massa, o fascismo agiganta-se sobre a cidade mediante cenografias imensas, que incutem o culto do grandioso inerente à fantasmagoria patriarcal, duplo invertido do infantilismo.

Portanto, a equiparação do estúdio ao mundo, tão decantada como mania de Fellini, longe de traço estilístico ou autoral, mira, sim, o cerne da estratégia fascista. É parte de um programa estético crítico que caricatura e desconstrói o império do espetáculo pelo qual, como se sabe segundo Benjamin, a massa “tem a ilusão de expressar a sua ‘natureza’, mas certamente não os seus direitos”^[xvi] – aliás, como o Ciccio que imagina a união com Aldina, seu ideal amoroso, sendo celebrada por uma mescla cenográfica de *Duce* e sumo pontífice.

Fascismo e cinema: verso e reverso

A coincidência do espetaculoso e do infantil na caracterização do fascismo evidencia a correlação entre o cinema e o fascismo. De fato, Cinecittà foi uma criação do regime, concebida à imagem de Hollywood e sob a liderança de Vittorio Mussolini (1916-1997), filho do ditador.^[xvii] Inaugurada em abril de 1937 pelo próprio *Duce* (como se fazia intitular), Cinecittà produziu, até a queda do fascismo (25.07.1943), duzentos e setenta e nove filmes, quase quatro por mês.

O mundo do cinema integrava o núcleo do regime e vários membros da família Mussolini voltaram-se para atividades na área; muitas divas foram amantes dos hierarcas fascistas e vários cineastas trabalharam para Vittorio Mussolini. Rossellini foi roteirista do primeiro filme deste, *Luciano Serra Pilota* (1938), girado na Etiópia, e tornou-se a seguir autor patrocinado e premiado (mais de uma vez), pelo regime. Antonioni (1912-2007) e Fellini também se iniciaram no cinema nessa época, em atividades secundárias.^[xviii]

Portanto, destacar a associação entre o cinema italiano e o fascismo é levantar um tema, no mínimo, incômodo. Além de corajosa, a abordagem por *Amarcord*, *Roma* e *I Clowns* dessa problemática é plena de consequências; em resumo:

(1) propicia a delimitação efetiva do estatuto e dos elementos da linguagem cinematográfica, pois, a visada crítica (na

acepção de autolimitação) de Fellini – ao contrário daquela dos neorrealistas – não se apressou em encenar e instaurar representações cinematográficas, que substituíssem os horrores da guerra – deixando, por conseguinte, que estes restassem em sua própria e ímpar feição, para o devido exame histórico; (2) propõe uma revisão radical da cultura de massa e da sua história na Itália, à luz da reciprocidade desta com o fascismo; exame cuja urgência evidencia-se na colusão crescente – através de Berlusconi e similares – do Estado com a comunicação de massa;^[xviii] (3) obtém uma análise inovadora do fascismo, que detecta a persistência e a reprodução de processos genéticos (derivados da família patriarcal, da cultura de massa, do culto imagético etc.) em pleno vigor; (4) na oposição ao fascismo, mediante a crítica ao primado da memória unívoca, monológica ou mítica – para a qual Cinecittà contribuiu ativamente –, *Amarcord* elabora e explicita um paradigma oposto (na esteira da narrativa pseudopessoal de *Roma*, o filme precedente): aquele da narrativa democrática, estruturada dialogicamente.

***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).

Primeira parte da versão modificada do artigo publicado em Carlos Augusto Calil (org.). *Fellini Visionário: A Doce Vida*, 8 ½, *Amarcord*. Companhia das Letras, 1994.

Notas

[i] Em *I Clowns* (1970), os palhaços – tidos de modo geral, a partir de 8 ½, como índices líricos alusivos à inocência e à infância – são mostrados como seres à míngua, às voltas com a solidão e a velhice. De modo análogo, em *Roma* (1971), ao invés da visão da cidade como ateliê ou cenário essencial de Fellini, como era em geral compreendida após *La Dolce Vita*, o que se tem é a desconstrução da perspectiva autoral ou subjetiva, em suma, o estilo do autor visto do avesso, como um vazio. Ver a respeito L. R. Martins, “A Prática do Espectador”, in *Conflito e Interpretação em Fellini/ Construção da Perspectiva do Público*, São Paulo, Edusp/ Instituto Italiano di Cultura di San Paolo, 1994, pp. 25-50. Ou idem, “A Atividade do Espectador”, in Adauto Novaes (org.), *O Olhar*, São Paulo, Cia das Letras, 1988, pp. 385-97.

[ii] Para a aguda interpretação de *asanisimasa* – como cifra secreta de *anima* e senha de acesso a uma ordem intemporal – e a sua aproximação com o *rosebud*, de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, ver Gilda de Mello e Souza, “O Salto Mortal de Fellini”, in idem, *Exercícios de Leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980.

[iii] Fellini cogitou primeiro denominar o filme de *Viva l'Italia*; depois, de *Il Borgo*. Sobre essas hipóteses e a preocupação maior em “diligentemente evitar uma leitura em chave autobiográfica do filme”, ver Federico Fellini, *Fare un Film*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 155-56.

[iv] Ver Roberto Schwarz, “8 1/2 de Fellini: O Menino Perdido e a Indústria” (1964), publicado originalmente no “Suplemento Literário”, *O Estado de S. Paulo*; republicado em R. Schwarz, *A Sereia e o Desconfiado: Ensaio Crítico*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, pp. 189-204.

[v] O artigo referido de Schwarz constituiu efetivamente uma exceção notável a essa tendência, e suscitou, inclusive, uma réplica como a de Bento Prado Jr., que insistiu, pelo contrário, na função memorialística ou confessional da narrativa em 8 ½. Ver B. Prado Jr., “A Sereia Desmistificada”, *Alguns Ensaio*, Max Limonad, 1985, p. 239. Para a contrariedade de Fellini com a interpretação intimista, ver L. R. Martins, *Conflito ...*, op. cit. pp. 17-18, e nota 15, à p. 143.

[vi] Ver G. de Mello e Souza, “O Salto Mortal de Fellini”, op. cit..

[vii] Italo Calvino, “Autobiografia di uno spettatore”, in Federico Fellini, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1975, pp. XIX e XXII.

[viii] Ver Walter Benjamin, “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” (versão francesa) in idem *Écrits Français*, introduction et notices Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Folio/Essais/Gallimard, 2003, pp. 214-17; trad. bras. [de uma outra versão]: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (segunda versão alemã), apres., trad. e notas Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado, Porto Alegre, Zouk, 2012 Paulo, Brasiliense, 1985, vol. I, pp. 109-16.

[ix] Ver a propósito a menção a um mito celta em Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard, 1949, vol. I, pp. 64-65.

[xi] Para o contraste entre as noções de memória “da inteligência” ou “voluntária” e, de outro lado, a de “memória involuntária”, ver Marcel Proust, op. cit., pp. 64-69. Para um contraponto entre Proust e Baudelaire, ver W. Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in *Oeuvres/ tome III*, traduit de l’allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Folio/Essais/Gallimard, 2001; pp. 329-45, 376-87; trad. bras.: “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in *Obras Escolhidas/ Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*, trad. H. A. Batista, S. Paulo, Brasiliense, 1989, vol. III, pp. 103-113, 139.

[xii] “O condicionamento bufão, de teatralidade, de infantilismo, a sujeição a um poder fantoche, a um mito ridículo, é o próprio fulcro de *Amarcord*... Uma grande ignorância e uma grande confusão... Ainda hoje, o que me interessa mais é a maneira psicológica, emotiva de ser fascista: uma forma de bloqueio, algo como ficar preso à adolescência...” Cf. Federico Fellini, *Un Regista a Cinecittà*, Verona, Mondadori, 1988, p. 13. Ver também idem, *Fare...*, op. cit., pp. 154-155; Ornella Volta, “Fellini 1976” in Vv. Aa., *Federico Fellini*, org. Gilles et Michel Ciment, Paris, Dossier Positif-Rivages, Rivages, 1988, p. 94. (Publicado pela primeira vez em Positif, 181, Paris, 1976).

[xiii] Por exemplo, *Roma Città Aperta* (1945) e *Paisà* (1946), de que Fellini inclusive participou como principal assistente do autor.

[xiii] Recorde-se que Mussolini, eleito deputado em 1921, foi convidado pelo rei para a chefia do governo no final de 1922; entretanto, os nazistas detinham, seis anos depois (1928), apenas 12 cadeiras no parlamento. De fato, apenas após a eleição em 1932 de 230 deputados nazistas, é que Hitler veio a se tornar chanceler (primeiro-ministro) em 29.01.1933. Outro índice indicativo da precedência e da ascendência do fascismo ante o nazismo é que a “marcha sobre Roma”, de outubro de 1922, que levou Mussolini ao governo, inspirou no ano seguinte em Munique o *putsch* fracassado de Hitler, que o levou à prisão onde ficou até dezembro de 1924. Por último, vale consultar um documento de época, escrito com a mordacidade e a agudez literária, para os detalhes, características de Trótski, então recém-exilado em Prinkipo, ilha próxima de Istambul. Firmado pelo autor em 10.06.1933, o texto traça vários paralelos que realçam a originalidade do fascismo e de Mussolini ante os alemães: “Desde o início, Mussolini tratou de modo mais consciente a matéria social, do que Hitler, que se sente mais próximo do misticismo policiaresco de um Metternich qualquer do que da álgebra política de Maquiavel. Do ponto de vista intelectual, Mussolini é mais audacioso e cínico”. Por fim, o parágrafo conclui: “(...) a análise científica das relações de classe, destinada por seu autor a mobilizar o proletariado, permitiu a Mussolini, quando ele passou para o campo adversário, mobilizar as classes intermediárias contra o proletariado. Hitler realizou o mesmo trabalho, traduzindo na língua da mística alemã a metodologia do fascismo”. Cf. Léon Trotsky, “Qu’est-ce que le national-socialisme”, in idem, *Comment Vaincre le Fascisme/ Écrits sur l’Allemagne 1930-1933*, traduit du russe par Denis et Irène Paillard, Paris, Les Editions de la Passion, 1993, p. 227.

[xiv] “Deu-me prazer ler (...) que raramente o fascismo tinha sido representado com tanta verdade como no meu filme”. Cf. Federico Fellini, *Fare...*, op. cit., p. 153. Sobre a visão de Fellini acerca da persistência do fascismo na vida italiana, e a importância primordial disto em *Amarcord*, ver idem, ib., pp. 151-157.

[xv] A passagem é conhecida mas vale recordá-la por inteiro pela sua contiguidade com a perspectiva analítica de *Amarcord*, penso eu: “O Estado totalitário busca organizar as massas proletarianizadas recentemente constituídas, sem modificar as condições de propriedade que elas, as massas, tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua ‘natureza’, mas certamente não aquela dos seus direitos*. As massas tendem à transformação das condições de propriedade. O Estado totalitário procura dar uma expressão a essa tendência, porém resguardando as condições de propriedade. Noutros termos: o Estado totalitário leva necessariamente à estetização da vida política [grifos do autor] ». Cf. W. Benjamin, “L’oeuvre d’art...” [versão francesa], op. cit., pp. 217-28; trad. bras. [da segunda versão alemã]: « A obra de arte.... », op. cit., p. 117.

[xvi] Vittorio Mussolini planejou inclusive fundar, com Hal Roach, uma casa produtora ítalo-norte-americana, a RAM (Roach and Mussolini), e foi a Hollywood, em setembro de 1937, para tratar disso.

[xvii] Para mais detalhes, ver L. R. Martins, *Conflito e...*, op. cit., notas 35 e 36, pp. 68-70.

[xviii] O combate de Fellini a Berlusconi é antigo; inclui processos judiciais e comentários como: - “Não se deve falar dele (Berlusconi) numa atmosfera de salão. Berlusconi deveria ser convocado diante dos magistrados...”. Cf. Tatti Sanguinetti, “Fellini, entrevista”, in *Cahiers du Cinéma*, n. 479/480, Paris, 1994, pp. 71-73 (publicado originalmente in *Europeo*,

05.12.1987).

A Terra é Redonda