

Fellini, 100 anos



Comentário sobre a obra e a trajetória intelectual do cineasta italiano e programação completa da retrospectiva Fellini Il Maestro

Por **Lucas Fiaschetti Estevez***

Celebrar

os cem anos de Federico Fellini é se debruçar sobre uma estética cinematográfica que expressa uma potência da qual, aparentemente, nos desacostumamos. Conhecer seus filmes e adentrar em seu universo é se deixar permear por um outro tipo de subjetividade, por outra temporalidade. Seus filmes captaram uma certa fantasmagoria que se revela, até hoje, em imagens poderosas e cenas inesquecíveis. Para que compreendamos tal potência felliniana, é necessário dimensionar o significado de sua obra e seus principais traços, tal como as diferentes camadas que constituíram sua singular construção estética.

O advento do cinema italiano no pós-guerra acabou por dar forma a uma nova abordagem da realidade social. Precursor da chamada “política dos autores” que iria predominar nas vanguardas artísticas do período e transpassado pela tendência à representação realista do mundo que dominava o cinema de então, o neorrealismo italiano acaba por absorver uma nova articulação entre o autor e a produção, a imagem e a realidade.

Roberto

Rossellini e seus filmes *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Paisà* (1946) colocam em destaque essa nova abordagem cinematográfica do mundo. Segundo o próprio Fellini, o neorrealismo foi importantíssimo para que a Itália conhecesse a si mesma, criando nos filmes a possibilidade de reconhecimento entre público e nação, expondo assim uma sociedade em ruínas recém-saída da guerra. Em suas palavras, tais filmes representaram “uma espécie de ávida indigestão, a explosão de uma realidade que ficara sepultada, renegada, traída”^[1], e que só agora era capaz

de se mostrar.

A

tendência do cinema do pós-guerra de representar a realidade de forma fidedigna foi observada por inúmeros críticos. Segundo André Bazin, o cinema italiano de então conseguia construir em suas obras “reportagens reconstituídas” da sociedade e suas fraturas sociais, obras de extrema relevância e “perfeita e natural aderência à realidade”. Para o crítico, “o cinema italiano é certamente o único que salva, no próprio interior da época em que ele pinta, um humanismo revolucionário”^[ii].

reinventando assim a linguagem cinematográfica e levando a um “progresso da expressão”.

É

importante compreender que o período de formação de Fellini advém dessa fase do cinema italiano, com o neorrealismo representando o ímpeto artístico legítimo de uma Itália em reconstrução. A aproximação do jovem Fellini da produção cinematográfica da época pode ser exemplificada por sua participação como roteirista de clássicos do neorrealismo, como nos dois filmes já citados de Rossellini.

Faz-se

necessário, portanto, esmiuçar como Fellini migrou de uma posição à outra, ou seja, de coadjuvante do neorrealismo italiano à propositor de uma linguagem cinematográfica única e extremamente distinta de seus antecessores. Já em seus primeiros filmes, nota-se um crescente distanciamento dos pressupostos estéticos que vigoravam até então. Porém, é necessário cuidado. Segundo Bazin, a obra de Fellini não pode ser compreendida como uma negação do neorrealismo, tendo em vista que seus filmes continuam a dar primazia à representação de certa realidade. Porém, a mudança substancial está no próprio *status* conferido à realidade – ela é compreendida, agora, de outra forma.

Em

sua linguagem, a realidade não é mais corrigida e distanciada de possíveis influências da psicologia dos personagens e das exigências dramáticas do enredo, como fazia o neorrealismo. A realidade material e visível é agora compreendida em outro regime de tempo e de espaço, comandada pela subjetividade própria dos personagens. Real e irreal se misturam, em uma interpretação que confere ao mundo uma realidade mais complexa e permeada de múltiplas e contraditórias atribuições de sentido.

Dessa

forma, Fellini não nega o neorrealismo, mas o supera dialeticamente. Nas palavras de Bazin, Fellini foi resultado de uma implosão das tendências do próprio cinema italiano, no qual a representação da realidade superou a si mesma em uma nova linguagem: “Tudo se passa, com efeito, como se, tendo chegado a esse grau de interesse pelas aparências, percebêssemos agora os personagens, não mais entre os objetos, mas por transparência, através deles”^[iii]. A representação do mundo, assim, passou da “significação” à “analogia”, da “analogia” à “identificação com o sobrenatural”, com aquilo que escapa à imediatividade do materialmente

dado. Fellini revelou outra realidade, mais fundante do que o próprio mundo objetivo. Ele operou uma “reorganização poética do mundo”.

Já

em seus primeiros filmes o fio condutor da narrativa é dado pelos conflitos internos dos personagens e pelo elevado grau de subjetividade conferido à realidade material. Em filmes como *Os boas vidas* (1953), *A estrada da vida* (1954), *A trapaça* (1955) e *Noites de Cabíria* (1956), encontramos personagens corroídos por uma necessidade de ascese e despojamento de seus conflitos internos, todos em busca de certa redenção pessoal. Embora possa se apontar que, esteticamente, ainda há elementos do neorrealismo em tais obras, é visível o distanciamento de tais filmes à exigência de uma representação fiel da realidade.

Neles,

a materialidade do real e seu sentido não se expõe de todo. Ela se esconde nos próprios personagens, em sua tensão interna, nos irreconciliáveis conflitos subjetivos que carregam ao longo da trama. Tais tendências de descentramento do real em detrimento do fantástico, da imaginação e da subjetividade tornam-se ainda mais evidentes nas duas obras mais conhecidas do diretor, *A doce vida* (1959) e *Oito e meio* (1963).

Em

todos esses filmes, os personagens não evoluem, não chegam a apaziguar seus conflitos internos num desenvolvimento que termina em reconciliação. Por vezes, temos a impressão de que continuam perdidos em meio à uma subjetividade conflitiva, que acaba por imprimir na realidade as dúvidas e incongruências de suas próprias personalidades. Fellini inverteu o *status* daquilo que é mostrado na tela: os fatos e acontecimentos registrados não tem mais o alcance lógico no encadeamento de uma narrativa linear, não estão mais ali a título de ilustrar o caráter das personagens. Na verdade, a realidade está submetida agora ao imponderável, ao irracional, ao vagar das personagens em sua própria interioridade. É a partir dessa marginalidade dos fatos que é revelada a essência (sempre não resolvida) de seus “heróis”.

Ao

representar a realidade a partir desse ângulo, Fellini explora elementos que darão corpo a uma nova linguagem. O uso desmedido da sátira e do absurdo, por exemplo, é reflexo da suspensão da crença, tão arraigada no neorrealismo, da transparência dos signos e dos fatos. Não há mais transparência na materialidade do mundo para o cinema felliniano. Constitui-se um novo campo do real, voltado ao interior contraditório da subjetividade, e que é compartilhado entre nós, espectadores, e as personagens que vemos nos filmes. O mundo não é mais representado enquanto verdadeiro e eterno.

Os

filmes de Fellini suspendem a pretensão de serem reais – eles mesmos querem se colocar como obras de arte, como representações distantes da realidade imediata. Nesse sentido, a verdadeira atribuição de seu sentido encontra-se na mediação operada entre o mundo e a técnica da linguagem cinematográfica. Podemos dizer, então,

que “a totalidade do mundo dá lugar ao processo cênico como novo campo de imanência”^[iv]. Segundo o próprio

Fellini, para que as imagens “possam constituir de fato a expressão mais profunda, honesta, leal e verossímil, para que possam ser o testemunho do que alguém imaginou, essas imagens precisam ser totalmente controladas”^[v].

O

filme toca o mundo quando o representa como obra de arte, como alegoria de uma subjetividade imanente. Sejam nas longas imaginações de Guido em *Oito e Meio*, como na representação da pequena cidade em *Amarcord*, emerge uma nova subjetividade, ao mesmo tempo individual e coletiva, que tinga o mundo com as cores da interioridade humana, levando assim suas contradições a uma exposição máxima, destruidora.

A

princípio, Fellini também poderia ser visto como um diretor que advém de um contexto de emergência de uma nova concepção de realizador do cinema, como observado na política dos autores

e na *Nouvelle vague*. Retomando o papel de *virtuose* que elabora o material e executa a montagem, Fellini se faz presente em cada instante e em cada cena de seus filmes, lembrando a nós a impossibilidade de representação das imagens sem a mediação do autor.

Porém,

mesmo partindo desse terreno comum aos franceses, Fellini dá um salto adiante, no qual despoja o cinema de seu valor de autenticidade. Segundo Luiz Renato Martins, o diretor realiza, conscientemente, a implosão e dissolução completa da aura e do culto do objeto artístico: Fellini quer realocar a imagem em outro patamar. Para Martins, “Fellini teria realçado constantemente o aspecto artificial e repetitivo do cinema”^[vi], usando para isso a ironia, o pastiche e o absurdo, sempre de forma crítica.

Quando

reconhece que a obra perdeu sua aura, seu cinema encontra a potência de representar o real em sua complexidade – objetiva e subjetiva, natural e sobrenatural, ordinária e extraordinária. Assim, seus filmes podem não só fazer uma viagem em diferentes tempos e espaços, mas, nas palavras do próprio Fellini, realizar uma “viagem através de uma alma”, tornando possível encarar a emergência do irracional como aquilo que há de mais verdadeiro a ser representado.

Se

tomarmos essa interpretação como válida, podemos encarar Fellini como um diretor que conseguiu realizar no cinema o que para Benjamin era a “tarefa histórica” da sétima arte: “fazer do gigantesco aparelho técnico de nosso tempo o objeto das inervações humanas”^[vii]. No diretor, a técnica não só se faz presente a todo momento, mas quer ser vista e sentida, conferindo assim à obra uma “natureza artificial”. Ao assistirmos Fellini, temos o diretor a todo momento nos advertindo: “Isso é um filme!”. Temos então, na terminologia benjaminiana, uma “forma de arte amadurecida”, na qual a realidade, agora

mediada e propositalmente depurada pela técnica, tornou-se artificial, porém, verdadeira.

Segundo

Glauber Rocha, é esse o poder do cinema felliniano. Como exemplar de uma “vulcanização estética incomparável”, Fellini é o “documentarista do sonho”, recriando-o “magicamente através de cenografias e atores”, o sonho como “a projeção de sua Câmera-Olho”^[viii].

Eis uma das grandes forças de sua obra: ele conseguiu ultrapassar as ruínas historicistas do realismo, “industrializou a loucura”, repaginou o inconsciente. Torna-se compreensível porque Fellini disse que queria ter sido mágico se não fosse cineasta. Segundo o diretor, as duas profissões teriam, no fundo, o mesmo objetivo: “dar chance a sonhos espontâneos”^[ix].

Quando

nos atemos ao desenvolvimento da sua obra, vemos como seu distanciamento da estética do neorrealismo e a construção de uma nova subjetividade narrativa e imagética foi se transformando no motor gerador de seus enredos. Com a instauração de uma nova relação da obra com a realidade que ela representa, o diretor também acabou por dissolver o paradigma contemplativo do espectador diante de uma “unidade subjetiva” que constituiria a personalidade das personagens. A subjetividade não só se tornou a lente pela qual o mundo é visto, como também deixa de ser compreendida como uma unidade autocentrada.

Em

Noites de Cabíria, a personagem-título expressa bem essa transformação da subjetividade: não sabemos decifrá-la por completo e não sabemos o que ela realmente quer, nem ao menos seus sonhos. Tudo é opaco e incerto. Somos surpreendidos por seus atos, por sua imensa força moral, por seu inconfundível humor. O mesmo ocorre em *A estrada da vida*, com ambas as personagens principais, Giselmína e Zampanó. A construção de sua subjetividade é conflitante, contraditória e nunca resolvida.

Não

há um sujeito indivisível que evolui, mas desejos e afetos constantemente mobilizados que nunca se satisfazem, nunca se encontram. No caso da personagem de Marcello, em *A doce vida*, o acometimento dessa mesma opacidade subjetiva se dá de forma ainda mais confusa. O que afinal Marcello espera encontrar em Sylvia, a famosa atriz americana? Marcello percorre todo o filme numa busca ziguezagueante por um objeto de desejo que nunca consegue apreender por completo. Sua subjetividade não se constrói em direção a um lugar seguro, mas sim, nas próprias andanças que faz pela vida noturna da aristocracia romana, nas confusões e nas festas que, perdido, ele tenta se encontrar.

A

complexidade das personagens fellinianas sempre foi um ponto importante para compreender como o diretor reconfigurou a representação da subjetividade e do real no cinema. Não padronizar o caráter das personagens é reconhecer a complexidade da própria natureza humana, a sua realidade mais brutal. Há um desejo de encontrar-se e de salvar-se que, se resolvido, anula a complexidade

da realidade e da obra. Segundo Fellini, “o que exigem de minhas personagens? Que proclamem a altos brados seu arrependimento? Quem está se afogando não grita o próprio arrependimento, e sim, pede socorro. Meu filme inteiro é um pedido de socorro”^[x]. Suas ideias eram, enfim, resultado de uma “espécie de sofrimento que busca sua realização”^[xi].

Com

os filmes *A estrada da vida* e *Noites de Cabíria* tendo sido premiados no Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, Fellini torna-se internacionalmente famoso e aclamado como um dos grandes cineastas de sua época. Porém, é somente com *A doce vida* que sua estatura passa a ser devidamente reconhecida. Nesta época, Fellini passa a ser visto como sintoma de uma mudança de expressão do novo estatuto autoral do cinema, um exemplo de amadurecimento da linguagem cinematográfica.

Segundo

a recepção do filme na época, creditam à sua obra uma concepção de cinema que vai além de suas próprias premissas, capaz de desnudar de forma ácida “o predomínio do marketing na cultura e nos serviços” de sua época, tal como representante de uma “mudança radical dos valores e das condutas”^[xii] da sociedade, evidenciando de forma metalinguística em suas obras os fetiches que circulavam em torno do cinema, de seus astros e toda sua indústria. Com o lançamento de *Oito e meio*, também agraciado com um Oscar, Fellini se consolida como o mais reconhecido autor do cinema italiano depois de Rossellini, tornando claro nesta obra a ruptura e superação com toda tradição do cinema de então. Vista como o ápice de sua nova linguagem, Fellini explora nesse filme não só uma nova representação da subjetividade, mas uma nova representação de um “eu” cindido por memórias da infância e do passado. O diretor passa a incitar novos modos de representação da sociedade e da história, das relações sociais e do imaginário coletivo.

Seguindo

tais tendências em suas obras posteriores, o diretor consegue transmitir a imagem de que está a suplantando não só uma antiga e idealizada representação da subjetividade, mas da própria sociedade italiana. Fellini passa a examinar a objetividade através da subjetividade esfacelada, observando atentamente “as 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”^[xiii].

A

representação alegórica dos personagens e da vida em comunidade em *Amarcord*, filme também premiado pela Academia, é um exemplo que demonstra o olhar atento do realizador em relação ao legado histórico da guerra marcado como uma profunda cicatriz nos italianos. A famosa cena da passeata fascista que irrompe de uma escura fumaça que toma conta das ruas aponta para uma Itália que ainda não tinha se desprendido de seu passado autoritário. Da mesma forma, na emblemática cena dos moradores da cidade com seus barcos em procissão marítima para ver a “maior realização do regime”, um grande navio transatlântico, há um

desejo por ser atravessado pela modernidade, pelo novo e inédito.

O

olhar de espanto e admiração das personagens diante da grande obra da indústria é o olhar do público diante da tarefa da modernidade que lhes toma de assalto. É o olhar do próprio Fellini, uma reflexão que sempre margeia a incompreensão diante das possibilidades do futuro. Tudo isso, é claro, entremeado por uma construção estética de dissolução da aura, de exposição do filme como obra que media a realidade, mas não é seu reflexo. O mar de plástico, cenográfico, é um lembrete a respeito da artificialidade da própria empreitada felliniana. Segundo Roberto Schwarz, Fellini põe em xeque a “garantia subjetiva de autenticidade da própria arte”, tarefa que empreende a partir da “revelação de possibilidades do desejo” em diferentes camadas – seja a respeito da subjetividade das personagens, seja refletindo a respeito dos rumos da sociedade italiana.

Ao

tratar de *Oito e Meio*, Schwarz esclarece como a imagem, em Fellini, se torna independente e poderosa, capaz de dar “publicidade total de tudo”. Segundo o crítico, “a imagem abriga possibilidades que o enredo desconhece e resiste a ser enquadrada nele; está para ele, que dispõe dela, como a veleidade pessoal para a marcha da sociedade: é uma célula subversiva, cuja riqueza, sem préstimo para a trama, respira”[\[xiv\]](#).

As

imagens dessa nova subjetividade tornam as obras de Fellini cúmplices da incoerência, destrinchando assim a complexidade das personagens e da realidade histórica a qual se atém, seja no passado fascista do país, seja em seu passado mais longínquo, como em *Satyricon* (1969). No reino da imagem que se ancora na complexidade e heterogeneidade de uma nova subjetividade, a contradição passa a ser regra, não exceção. Por isso o importante peso dado por Fellini, em inúmeros de seus filmes, à questão da memória e da infância.

As

imagens que construímos em diferentes períodos da vida são, geralmente, opostas e conflitantes. Nosso “eu” criança não se realiza em nosso “eu” adulto, tal qual também passamos a encarar nossas memórias infantis de uma forma modificada, amadurecida pelo tempo. Fellini sabe articular, como ninguém, presente, memória e fantasia. Em *Oito e Meio*, o vaivém entre diferentes temporalidades da vida de Guido impõe essa lógica da contradição, que vê nas imagens e na memória o verdadeiro campo de realização do realismo: “O real é o presente, a infância é imaginária; mas a nitidez está na infância, de que o real, presente, é reflexo intrincado”[\[xv\]](#).

A

verdade está nessas representações, uma “beleza tocada pelo improvável”, triunfal por ser capaz de conciliar o inconciliável. Podemos ir além: ao brincar com a linearidade do tempo, Fellini instaura um regime de tempo particular, que não existe no mundo real, somente na subjetividade das personagens. Para Gilda de Mello e Souza, eis a maior realização do diretor.

Entre o tempo real e o irreal, “este último é o único significante”. O tempo foi explodido, e “a proeminência do real e do presente foi anulada”[\[xvi\]](#).

É

por isso que devemos encarar a obra felliniana com um misto de admiração e incômodo. Ela nos coloca diante de um outro tipo de subjetividade, em um campo potente de afetos e imagens capazes de corroer apreensões simplistas da realidade. Sua obra resiste ao reducionismo – ela reconhece o particular, coloca-o em contradição com o todo. Mas, nem por isso, devemos fazer de Fellini um ídolo de adoração. Devemos superar o fã-clubismo.

Em

um determinado momento de sua reflexão a respeito da obra de arte, Benjamin declara que as obras deixadas para a posteridade não devem favorecer um debate que se centre na figura do artista, resultando assim numa certa postura apologética, psicologizante e romântica a respeito de sua personalidade. Em oposição e tal concepção, devemos tomar o artista somente naquilo que ele quis dizer em suas obras, ou seja, na forma e no conteúdo que optou por transmitir sua mensagem.

Fellini

deve ser admirado pela construção de outra forma de representação do mundo, pelo desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica específica que partiu do reconhecimento da pobreza da realidade para buscar espaço para a fantasia. Ainda com Benjamin, poderíamos afirmar que “o que morre no mestre com a criação concluída é aquela parte nele em que a obra foi concebida. Mas eis que a conclusão da obra não é uma coisa morta”. Quando uma obra é vista, é criada novamente por quem vê, “a criação torna a parir o criador”[\[xvii\]](#).

Em

tom de desabafo, Fellini uma vez declarou que tinha a impressão de ter se tornado um “objeto de turismo”, e que se revoltava com isso. Segundo o próprio, “minha província é do gênero metafísico, pode estar em qualquer parte do mapa”[\[xviii\]](#). Assim se iluminam as palavras de Benjamin a respeito do criador que se torna capaz de ultrapassar a natureza: “A sua terra natal não é o lugar onde nasceu, mas sim, ele vem ao mundo onde é a sua terra natal”[\[xix\]](#).

***Lucas Fiaschetti Estevez** é pós-graduando em sociologia na USP.

Em comemoração ao centenário de nascimento de Federico Fellini, a

cidade de São Paulo recebe, a partir do dia 12 de março, a retrospectiva *Fellini, Il Maestro*, que irá ocorrer no CineSesc, na Rua Augusta. A programação, com treze filmes em cartaz, cobre todas as fases da carreira do diretor, desde suas primeiras produções, como *Os Boas Vidas* (1953) e *A estrada da vida* (1954), passando por clássicos incontestes como *A doce vida* (1959), *Oito e meio* (1963) e *Amarcord* (1973), e chegando aos seus últimos filmes, como *Ginger e Fred* (1985) e *A voz da Lua* (1990). Os ingressos custam R\$ 12,00, com opções de meia entrada e descontos para conveniados, e podem ser comprados no site do Sesc.

Programação da retrospectiva *Fellini, Il Maestro*:

12/3 (quinta-feira)

14h: A Voz da Lua (122 min, DCP)
16h30: Os Boas Vidas (107 min, DCP)
18h30: A Estrada da Vida (108 min, DCP)
21h: Noites de Cabíria (110 min, 35mm)

13/3 (sexta-feira)

14h: Ensaio de Orquestra (70 min, 35mm)
15h30: E La Nave Va (132 min, DCP)
18h: Julieta dos Espíritos (137 min, DCP)
21h: A Doce Vida (174 min, DCP)

14/3 (sábado)

14h: Os Palhaços (92 min, 35mm)
16h: Ginger e Fred (125 min, 35mm)
18h30: Amarcord (123 min, 35mm)
21h: Oito e Meio (138 min, DCP)

15/3 (domingo)

13h30: Noites de Cabíria (110 min, 35mm)
15h30: A Voz da Lua (122 min, DCP)
18h: A Doce Vida (174 min, DCP)
21h30: Os Palhaços (92 min, 35mm)

16/3 (segunda-feira)

13h30: Noites de Cabíria (110 min, 35mm)
15h30: A Voz da Lua (122 min, DCP)
18h: A Doce Vida (174 min, DCP)
21h30: Os Palhaços (92 min, 35mm)

17/3 (terça-feira)

13h30: Amarcord (123 min, 35mm)
16h: Julieta dos Espíritos (137 min, DCP)
18h30: Satyricon (129 min, 35mm)

21h: E La Nave Va (122 min, DCP)

18/3 (quarta-feira)

14h: Ginger e Fred (125 min, 35mm)

16h30: Ensaio de Orquestra (70 min, 35mm)

18h: Oito e Meio (138 min, DCP)

21h: Roma (120 min, DCP)

[i] FELLINI,

Federico. Entrevista concedida a Roberto D'Ávila e Walter Salles Jr, feita para o programa "Conexão Internacional", da TV Manchete, 13/06/1984.

[ii] BAZIN, André. O

realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação (1948). In: O que é cinema? São Paulo: Ubu Editora, 2018, p.310.

[iii] BAZIN, André.

Cabiria, ou a viagem aos confins do neorrealismo (1957). In: O que é cinema? São Paulo: Ubu Editora, 2018, p.393.

[iv] MARTINS, Luiz

Renato. Conflito e interpretação em Fellini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Instituto Italiano di Cultura, 1994.

[v] FELLINI,

Federico. Entrevista concedida a Roberto D'Ávila e Walter Salles Jr, feita para o programa "Conexão Internacional", da TV Manchete, 13/06/1984.

[vi] [vi] MARTINS, Luiz Renato.

Conflito e interpretação em Fellini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Instituto Italiano di Cultura, 1994, p.22.

[vii] BENJAMIN, Walter.

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1ª versão). In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas, Vol. I), p.188.

[viii] ROCHA, Glauber.

Glauber Fellini (1977). In: Fellini visionário: A doce vida, Oito e meio, Amarcord. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.300.

[ix] FELLINI,

Federico. Entrevista concedida a Piero Bianchi, do jornal "Il Giorno", 05/04/1973.

[x] FELLINI,

Federico. Entrevista concedida ao jornal "L'Express", 10/03/1960.

[xi] FELLINI,

Federico. Entrevista concedida a Valério Riva, do jornal "L'Express", 07/10/1973.

[xii] MARTINS, Luiz

Renato. Conflito e interpretação em Fellini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Instituto Italiano di Cultura, 1994, p.16.

[xiii] MARTINS, Luiz

Renato. Conflito e interpretação em Fellini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Instituto Italiano di Cultura, 1994, p.18.

[xiv] SCHWARZ, Roberto.

O menino perdido e a indústria (1964). In: Fellini visionário: A doce vida, Oito e meio, Amarcord. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.155.

[xv] SCHWARZ, Roberto.

O menino perdido e a indústria (1964). In: Fellini visionário: A doce vida, Oito e meio, Amarcord. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.153.

[xvi] SOUZA, Gilda de

Mello. O salto mortal de Fellini (1980). In: Fellini visionário: A doce vida, Oito e meio, Amarcord. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.163.

[xvii] BENJAMIN, Walter.

Pequenos trechos sobre arte. In: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas, Vol. II), p.285.

[xviii] FELLINI,

Federico. Entrevista concedida a Stefano Reggiani, do jornal "La Stampa", 26/06/1973.

[xix] BENJAMIN, Walter.

Pequenos trechos sobre arte. In: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas, Vol. II), p.285.