

Marcello Mastroianni



Por LUIZ RENATO MARTINS*

Comentário sobre o modelo de interpretação do ator italiano.

Aura cênica

Coincidência, simbiose, fantasia nossa ou o quê? A qualidade da figura de Mastroianni nos filmes de Fellini sugere o mito do ator sem máscara, da ficção que é a própria coisa em si, fazendo-nos especular: qual o limite entre o ator e a personagem?

Tanta naturalidade é uma arte, e sua história pertence à constante ligação de Fellini com cômicos ao longo de 50 anos. A ligação compreende nomes famosos e o cortejo de vultos anônimos em que Fellini viu a expressividade que o distinguiu como diretor de atores e criador de tipos e figuras. Fabrizi encabeçou a lista; para ele, Fellini fez *gags* e *scripts* antes de 1945, e o levou a Rossellini para ser o protagonista de *Roma Città Aperta* (*Roma, Cidade Aberta*, 1945). Seguiram-se Peppino de Filippo, em 1950; Leopoldo Trieste, em 1952-3; Alberto Sordi, na mesma época; Giulietta Masina, que já aparecera como coadjuvante em *Lo Sceicco Bianco* (*Abismo de um Sonho*, 1952), mas tornou-se protagonista em 1954... Benigni, em 1989, foi o último. Que lugar teve Mastroianni nesse rol?

Todos esses cômicos, menos Masina e Mastroianni (cuja estreia no palco, em 1948, foi com ela), vieram do veio popular do teatro italiano. Na obra de Fellini encarnaram traços da assim chamada “*Italieta*”: a nação provinciana, sob o clero e imersa na vida familiar, que cria mulheres sacrificadas, homens com vaidades e caprichos - todos infantilizados para sempre, pelo despotismo de patriarcas e matronas onipotentes. Aprofundando a descrição, os filmes de Fellini que vieram após 1968 (*I Clowns*, *Roma*, *Amarcord*) atribuíram a sociabilidade que gerou o fascismo a tais matrizes.

Na gestualidade e na verve desses atores (como na de Totó, Anna Magnani, Tognazzi, Gassman, Manfredi...) vemos traços da relação direta do ator popular (do circo, do teatro de revista etc.) com a plateia - todavia sem a mediação técnica que o cinema traria, provocando várias modificações na maneira de ver e atuar.

Modernização tardia e acelerada: *La Strada*

Mudanças significativas ocorreram na obra de Fellini, com *La Strada* (*A Estrada da Vida*, 1954), e elas passaram decisivamente pela escolha dos atores. Norte-americanos entraram em cena no papel de italianos: Anthony Quinn e Richard Basehart. E o papel principal foi confiado a Giulietta Masina, que também protagonizará *Le Notti di Cabiria* (*Noites de Cabíria*, 1956). O outro ator crucial dessas mudanças foi Marcello Mastroianni, a partir de *La Dolce Vita* (*A Doce Vida*, 1959).

Fellini fugiu por essa via das fontes da comédia italiana tradicional. Procuraria uma comicidade avessa ao modo barroco e italiano de representar, excessivamente enfático e reiterativo? Fato é que o chaplinismo funcionou na ocasião como o atalho à mão. A escolha trouxe consequências imediatas. Em *La Strada*, a construção do papel de Masina (Gelsomina),

segundo o modelo importado, envolveu aspectos próprios à ideia do cinema e à sua função social, que distinguiram Chaplin, dentre tantos outros cômicos esfuziantes do cinema mudo.

O trabalho de Chaplin – contendo crítica social e sátira política – e a sua militância antinazista situaram-no como um “engajado” e despertaram a ira macarthista; por isso Chaplin, como se sabe, foi forçado em 1952 a deixar os EUA e exilar-se na Suíça. No calor da hora e em tal quadro de Guerra Fria, pautar-se já em 1953-4, no caso de *La Strada*, por Chaplin (recém-exilado e no ano seguinte à expulsão), era tomar partido (em disputas internacionais e nacionais – com efeito, a Itália era notoriamente, à época, um foco, e dos mais candentes, de disputas estratégicas no Ocidente). *La Strada* operou assim também como manifesto e programa.

Noutro plano, a gestualidade e a mímica sincopada de Chaplin transpuseram, para o corpo, a lei da sequência filmica de imagens, estruturada à base de “choques” assim como a percepção moderna.^[1] Desse modo, na economia mímica essencial de Chaplin – como na de Buster Keaton – forjou-se uma resposta, na esfera expressiva, à nova partilha entre homem e máquina. Desse modo, o cinema obteve, nas comédias desses dois intérpretes-criadores, uma economia retórica no nível da nova racionalidade gestual e mostrou, com ironia, por meio do jogo de cena, e principalmente do modo de atuar de um e outro, a nova relação homem-máquina, polarizada e cadenciada por esta.

Logo, ao reelaborar no contexto italiano as lições de Chaplin, *La Strada* assinalou o crescendo da destreza de Fellini quanto ao cinema. Paralelamente ao chaplinismo, despontaram no filme belos e expressivos *travellings* – modo essencialmente cinematográfico – não utilizado todavia por Fellini nos filmes precedentes. Enfim, o modelo narrativo teatral, utilizado antes por Fellini, ficou para trás, e o processo avançou também sobre o enredo como um todo. A personagem de Zampanó – cujos gestos repetitivos, de romper correntes, evocavam (tal como na figura chaplinesca de *Tempos Modernos*, [1936]) o homem ritmado pela máquina – aludia paródicamente ao fato de que a Itália então se industrializava aceleradamente, e se refazia de alto a baixo no curso de um *boom* originado na indústria do aço (puxado não apenas pela modernização local, mas pela expansão do esforço militar norte-americano, na Guerra da Coreia [1950-53]). Em síntese, a obra de Fellini realizou, em *La Strada*, um salto estratégico, apoiado em novos atores e intervindo em dois *fronts* simultâneos, para superar o conteúdo populista e a forma mimética naturalista do discurso neorrealista. Desse modo, evoluiu para uma crítica radical da imagem, que combinou – com gume brechtiano – paródia, reflexão e análise estrutural da sociedade (em processo de modernização tardia e acelerada).

Máscaras modernas e animais cinematográficos

Em resumo, Fellini montou, nesses termos, uma crítica que alvejará – na nova analítica da imagem – a produção e a recepção do espetáculo, e a modernização, que reconfigurava as relações segundo o imaginário hedonístico e narcisístico do consumo. *La Dolce Vita* constituiu o primeiro ato nesse novo patamar. O filme introduziu a cultura italiana na era da *pop art*. Preparou o público para Antonioni, que, ao longo dos anos 1960, examinará, como Godard, os desvãos da subjetividade coisificada.

Mastroianni foi um dos fatores da afirmação na Itália da modernidade do cinema frente a outros sistemas de linguagem. Assim, o ator logo veio a ser incorporado em *La Notte* (A Noite, 1960) por Antonioni, que também pretendeu – sem conseguir – o concurso de Masina para o papel que, depois, seria de Jeanne Moreau. Entretanto, Antonioni dispunha, para uso análogo, de Monica Vitti.

No fim das contas, qual a contribuição desses atores, em favor da autonomia e da inovação da linguagem cinematográfica, então em curso? Não deixaram de ser cômicos italianos e, como tal, de beber – como os precedentes – da rica tradição popular italiana. Entretanto, Mastroianni, Masina e Vitti responderam, como atores, a um ciclo histórico novo, em que o trabalho mecanizado e reproduzível reestruturava a economia mundial (a italiana, inclusive), e levava o esforço produtivo, incluindo o trabalho humano, a um patamar inédito.

Como cômicos, Mastroianni, Masina e Vitti elaboraram um modo moderno e versátil, que conferiu à cena italiana maior cosmopolitismo e universalidade. A que correspondia a sua nova comicidade? Quanto à forma, Masina, Mastroianni e Vitti eram “animais cinematográficos”. Sabiam “instintivamente” que o cinema, mediante vários artifícios, funciona como uma lupa ou microscópio, que potencia a percepção, oferecendo-lhe o que passa despercebido, sob a ação sumária da rotina perceptiva.

a terra é redonda

Desse ângulo, o ator de cinema, conforme a lição de Chaplin e Keaton, deveria atuar levemente, deixando o mais para a máquina. Tratou-se de ajuste similar ao preconizado, na arquitetura, pela fórmula (de Mies van der Rohe): “*less is more*” (menos é mais). Do contrário, o ator de cinema incide no chamado *overacting*, vira teatral ou histriônico. Mastroianni tinha absoluta clareza sobre o que fazia: “sempre procurei tirar mais do que acrescentar, na expressão, nos gestos, na intensidade. Porque o cinema aumenta, dilata. Creio até que quanto menos a pessoa faz, melhor é. Creio que fui assim mesmo no início de minha carreira. Eu acredito que a simplicidade é absolutamente um objetivo (...) a ser atingido” (*O Estado de S. Paulo*, 3/11/1996).

A comicidade dialética da “segunda” (ou da enésima) natureza

A busca da simplicidade distinguiu os três atores citados ante a geração precedente. No plano da canção, exerceram papel parecido Roberto Murolo, Chet Baker, Johnny Alf, João Gilberto, Nara Leão etc. Unificava-os a consciência de que a mediação técnica se tornara crucial em todos os níveis da produção, e, consequentemente, que o circuito social da arte virara outro na sociedade atomizada.

De fato, o circuito virou frequentemente o da recepção em ambiente compacto e por aparelhos de uso individual. Logo, a arte passou a se conjugar, de preferência, ao tom de voz na primeira pessoa, ao diálogo interior, ao redobrar-se, autônomo, da consciência de si.

No humor, outro plano dessa renovação, foi o temático. O padecer humano, que gera a matéria prima do humor, não vinha mais mesclado a relações pessoais de servidão – que, aliás, Totó ironizava, com verve inesquecível. Com a modernização, passaram a vigor situações impessoais, reproduzidas segundo uma lógica abstrata – a sociedade, à Weber, racionalizou-se; o humor, idem.

Nesse sentido, Kafka forjou a nova comicidade. Na ordem automática e irrefletida diagnosticada por ele, o antídoto, a via radical, assumiu os traços da autoironia, do despreendimento de si, da autodelimitação. O mais cômico, no novo quadro, veio junto com o ato de refletir gratuitamente, na contramão do modo automático. É quanto resta a todos os seres esmagados que a comédia sempre defende.

Daí a fluência nova de Mastroianni e seus pares, que fizeram – do não o sim e do sim o não –, tirando precisão irredutível da incerteza e do não saber. Assim representaram ao mesmo tempo afirmativa e negativamente, incorporando o oposto no próprio ato. Em suma, passaram à comicidade dialética. A naturalidade nova consistiu na prática de oscilar permanentemente entre contrários; combinou docilidade e reflexão ou crítica incessante acerca de cada limite.

Definiu-se assim o modo básico dessa comédia como essencialmente reflexivo. E o novaiorquino Woody Allen, há já algum tempo, protagonista exemplar do gênero e ironista-mor – do bem e do mal-estar atuais –, adotou condizentemente os óculos-símbolo de Mastroianni como dado genético.

“Finale”, ainda com a magia dos contrários

Mastroianni e Anita Ekberg, sob a regência outra vez de Fellini, ofereceram, em *Intervista* (*Entrevista*, 1987), um corajoso exemplo desse vaivém entre contrários, dando-nos uma síntese visual da condição humana. Foi na sequência em que os dois atores, naquela altura envelhecidos e disformes, confrontaram-se com as suas imagens-ícones, de como eram 28 anos antes, no cenário da Fontana di Trevi em *La Dolce Vita*. Para tal aptidão à autoironia, Robert Altman (com quem o ator trabalhou em *Prêt-à-Porter*, 1994) cunhou um dístico para Marcello: “Foi o último dos grandes *clowns*” (*La Repubblica*, 20/12/1996).

***Luiz Renato Martins** é professor-orientador dos programas de pós-graduação em História Econômica (FFLCH-USP) e Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *Conflito e Interpretação em Fellini: Construção da Perspectiva do Público* (São Paulo, Edusp, 1994).

Revisão e assistência de pesquisa: **Gustavo Motta**.

Editado a partir do texto publicado originalmente sob o título “Com Fellini, Ele Sugere o Mito do Ator Sem Máscara/Mastroianni Foi o Último dos Clowns Modernos”, Caderno 2, *O Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1997.

Referências

- Federico Fellini. *La Strada (A Estrada da Vida)*, 1954, p/b, 35 mm, 108'.
- _____, *Le Notti di Cabiria (Noites de Cabíria)*, 1956, p/b, 35 mm, 110'.
- _____, *La Dolce Vita (A Doce Vida)*, 1959, p/b, 35 mm, 174'.
- _____, *I Clowns (Os Palhaços)*, 1970, cor, 35 mm, 92'.
- _____, *Roma, (Roma de Fellini)*, 1972, cor, 35 mm, 120'.
- _____, *Amarcord*, 1973, cor, 35 mm, 123'.
- _____, *Intervista (Entrevista)*, 1987, cor, 35 mm, 107'.

Nota

[1] Ver Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Época de sua Reproduzibilidade Técnica* (segunda versão), apresentação, tradução e notas Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado, Porto Alegre, ed. Zouk, 2012.