

O circo eletrônico:**A relevância dos espetáculos populares nos filmes de Federico Fellini***Kátia Peixoto dos Santos¹***Resumo**

Afastando-se dos cineastas neo-realistas, Fellini conta sobre a realidade social italiana via espetáculos populares. Os artistas assumem o papel de mediadores da crítica felliniana e a partir deles estabelece-se uma dialética: o crescente mundo industrial relacionando-se com a identidade italiana anteriormente estabelecida. O fator exógeno, ligado à marcada influência norte-americana, se apossa do terreno cultural italiano, transformando-o. Entre perdas e danos, os filmes ressaltam o constante movimento e adaptação dos espetáculos frente ao novo referencial. Ficam explícitas as contradições inerentes a essa conexão política estabelecida no pós-guerra, em que um padrão cultural norte-americano, já em uma lógica mercadológica, se esparrama por uma Itália ainda fortemente “provinciana”.

Palavras-chave: Fellini, Espetáculo, Cinema, Televisão

The Electronic Circus:**The Relevance of popular shows in Federico Fellini's movies****Abstract**

Getting away of the neo-realistic filmmakers, Fellini tells about the Italian's social reality throw popular shows. The artists assume a role of mediator of Fellini's critic and, from them, establish a contradiction: the arising industrial world in conflict with the Italian identity previously established. The exogenous factor, linked with the north american influence, gets hold of the cultural italian ground, changing it. Between losses and damage, the films highlight the constant movement and spectacle adaptation forward to a new reference. The contradictions become explicit, inherent of that political connection established on post-war, where a North-American cultural pattern, already in a marketing logic, scatters itself in Italy still strongly “provincial”.

Keywords: Federico Fellini, spectacle, cinema, television.

¹ Mestre pela ECA/USP em Estética do Audiovisual; Doutoranda pela PUC-SP em Comunicação e Semiótica; Professora da FAC-FITO

O processo criativo de Fellini

A estética filmica de Fellini advém de dois fatores determinantes: sua bagagem individual artística, decisiva para a elaboração dos tipos caricatos aclamados como fellinianos; e a experiência política e cultural vivenciada por ele em sua infância, adolescência e no período contemporâneo às suas produções cinematográficas. A infância e a juventude de Fellini foram cercadas pelo encanto do universo criativo enaltecido pela sua enorme capacidade de imaginação, tornando possível a invenção de situações com tipos mágicos e únicos, revelados posteriormente nas caracterizações de suas histórias e personagens.

Seu interesse pelas artes se manifesta primeiramente por meio do desenho e do teatro, rabiscando papéis, brincando com teatro de fantoches, indo ao circo ou lendo historietas acompanhadas de desenhos alegres e bem feitos como *Corriere dei Piccoli*, o Gato Felix, *Mio Mao*, os italianos *Bonaventura* e o recruta *Marmittone*.

Mais tarde, formado jornalista, sua capacidade lúdica de unir histórias e fatos reais a desenhos e caricaturas proporcionou-lhe a possibilidade de elaborar textos e ensaios acompanhados de ilustrações irônicas e sagazes *a la H.Q.*, determinando assim um estilo próprio. Escreveu esquetes para o teatro de variedades e programas de rádio e, a partir de 1943, começou sua carreira como roteirista. Teve duas indicações ao Oscar de melhor roteiro por *Roma Città Aperta* (1946) e por *Paisà* (1949), ambos dirigidos por Roberto Rossellini.

Historicamente, as primeiras produções de Fellini como diretor de cinema nasceram logo após o período do neo-realismo italiano, o principal fenômeno cinematográfico internacional do pós-guerra (MARTINS, 1994:13). Rossellini, um dos mais fecundos representantes do neo-realismo, antecipou o conceito de autoria que se formaria em meados da década de 1950, a chamada “política dos autores”². A partir de *Roma Città Aperta* e *Paisà*, evidenciou-se a importância da expressão do diretor diante de outras variantes, como o predomínio da participação de atores hollywoodianos famosos e aclamados pelo público como elemento de valorização dos filmes.

Desde seu primeiro filme, no qual dividiu a direção com Lattuada, *Luci del Varietà* (1950), Fellini propôs novos olhares para a cinematografia italiana, focando principalmente o mundo marginal e os espetáculos mambembes e populares. Nos filmes: *Lo Sceicco Bianco* (1952), *I Vitelloni* (1953), *Agenzia Matrimoniale. In: L'amore in Città* (1953), *La Strada* (1954), *Il Bidone* (1955) e *Le Notti di Cabiria* (1957), há evidências de suas influências e referências oriundas das artes plásticas e cênicas.

Em 1943, 1944, a Itália tinha sido liberada e tudo estava nas mãos dos americanos:

2 “*Politique des Auteurs*”, expressão criada por François Truffaut (teoria autoral, em português) para designar um estilo de fazer filme que continha características autorais bem definidas, reveladas principalmente na figura do diretor de cinema. Essa expressão surgiu pela primeira vez no *Cahiers Du Cinema*, no.44, de fevereiro de 1955, revista especializada em cinema criada por André Bazin em abril de 1951.

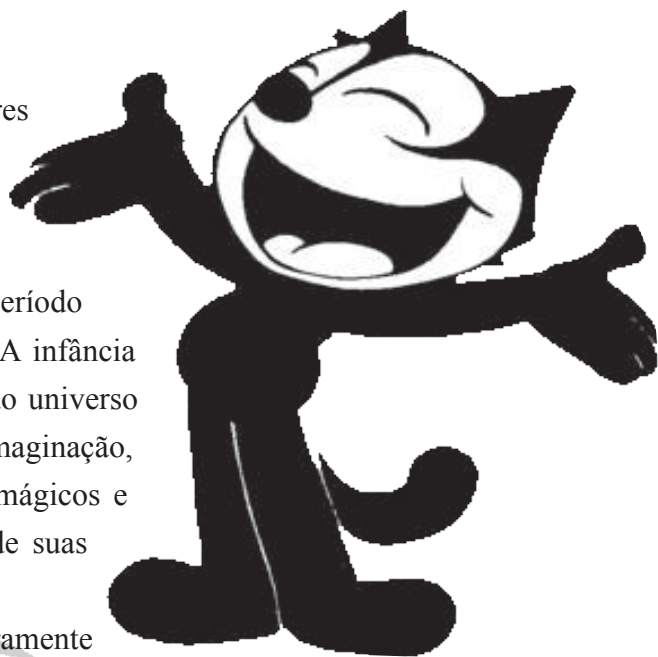


Ilustração 1 - Gato Felix – Um dos personagens preferidos de Fellini

jornais, rádios, revistas e sobre as telas só se viam os seus filmes, para a grande alegria do público que jamais havia esquecido os deuses do único cinema verdadeiro, aquele que lhes presenteava com divertimento, sonhos, evasão, aventura. Quem é que tínhamos? Besozzi, Viarisio, Macario, Greta Gonda. Como se poderia competir com a volta de Gary Copper, Clark Gable, os irmãos Marx e Carlitos, e todas as belíssimas estrelas, e seus assistentes de direção? (FELLINI, 1980:10)

Nesses filmes da década de 1950, já se pode perceber forte presença de questões humanistas e existenciais relacionadas ao universo fantástico e lúdico dos espetáculos, dos quadrinhos e da fotonovela, evidenciadas na construção das personagens e das cenas. Esses elementos utilizados por Fellini, de forma particular serviriam para construir uma linguagem criativa e surpreendente, se diferenciando das produções cinematográficas dos cineastas neo-realistas.

Fellini passou a contar histórias via espetáculos populares, se aprofundando nas questões sociais e culturais, caminhando para um cinema essencialmente analítico e político, com críticas ao neo-realismo, ao cinema de autor e à cultura totalizante. Em seus filmes, revela uma Itália preponderantemente agrária com conflitos marcados pela rápida industrialização e pelo despreparo do povo para tais transformações. A busca de Fellini pela autenticidade cinematográfica o colocou em contato com experiências criativas nas quais pode se descolar das premissas neo-realistas, galgando por terrenos imprevisos e únicos.

Nesta perspectiva, este trabalho sustenta que o cinema de Fellini, em vez de nostálgico e vivencial ou exasperadamente pessoal – como julgam muitos, na linha do cinema de autor – será radicalmente analítico e político e, enquanto tal, fundamentalmente impessoal. Desse modo sua obra efetuará a crítica das premissas do cinema de autor, como do neo-realismo, desconstruindo a fabricação do cinema. E, ao mesmo tempo, examinará 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, implementado na Itália republicana. Nesse sentido, frente a um quadro de complexidade nova, Fellini se contraporá pelo distanciamento e pela ironia à estética neo-realista, apoiada na busca de uma expressão popular, carregada de autenticidade, dos atores e dos autores – empenhados na crítica do cinema de estúdios e espetaculoso da era fascista. (MARTINS, 1994:18)

Segundo Ennio Bispuri (2003:14-16), Fellini passou por três fases evolutivas em seu cinema. A primeira, de 1950 a 1957, chamada pelo autor de *realismo elegíaco*, foi marcada por sete filmes, nos quais fica explícita a poética realística representada num mundo fantástico e dominado pelo sonho.

Quanto a primeira fase, articulando-a com o pensamento de Bispuri, pode-se avançar evidenciando especialmente três filmes desse período em que Fellini se valeu dos espetáculos para mostrar os valores e a situação social do pós-guerra na Itália: *Luci del Varietà*, na representação do teatro

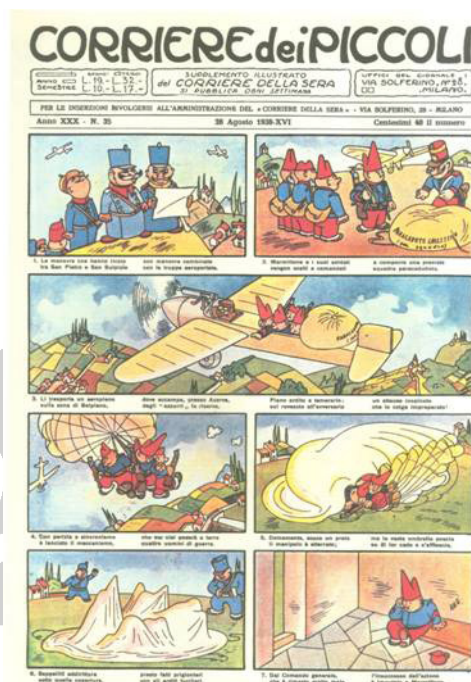


Ilustração 2 - Corriere dei Piccoli – H.Q. lido por Fellini

de variedades, onde desvenda a realidade das pequenas companhias que vivem à margem do *show-business* italiano; *Lo Sceicco Bianco*, onde a fotonovela, vendedora de sonhos, se torna o centro da trama e faz com que Wanda deixe seu marido em plena lua-de-mel para tentar encontrar o galã da fotonovela, confundindo ficção e realidade; e *La Strada*, com a triste vida da dupla Gelsomina e Zampanò, que percorrem as estradas da Itália vivendo do parco dinheiro conseguido pelas apresentações de um mesmo número circense de quebra de correntes.

Esses filmes possuem uma trama linear, um único *plot* e um eixo dramático trágico, ao mesmo tempo repleto de cenas cômicas. O sonho e a esperança nascem das personagens que, a princípio, se mostram caricatas e superficiais. Seres humanos diante do mundo, das carências, das dificuldades e da complexidade de sentimentos e emoções. Alguns temas servem de eixos dramáticos principais desses filmes: a guerra, a trapaça, a traição, a prostituição, a fome, a família e a difícil vida dos artistas mambembes, argumentos sempre elucidados em uma atmosfera de ironia e comicidade.

As produções de Fellini da década de 1950 apontam para a negação do neo-realismo e do cinema de autor e acenam a uma realidade mais intimista e fantástica: mais embalada num lirismo das desesperanças do que nas agruras do mundo real. Como pano de fundo desses filmes, vê-se uma Itália devastada pela guerra com personagens sofridos perante as circunstâncias econômicas e sociais vigentes. Tendo como base essas questões humanas, Fellini se debruça sobre as estranhezas e as mazelas existenciais da humanidade; suas personagens são colocadas em situações limites e se mostram perdidas no vai-e-vem das circunstâncias. Elas se distanciam da razão e passam a divagar pelos sonhos; entretanto, como em uma ilusão que se acaba, terminam sempre caindo nos braços da realidade nua e crua. Os filmes representam o desmoronar das certezas antigas frente às guerras e aos conflitos humanos e o apontar de novos referenciais ideológicos com base na aculturação norte-americana. Os personagens padecem de medos, dúvidas, anseios, desejos e inquietudes provenientes do contato com esse momento de mudança de identidade cultural italiana.

Os protagonistas de *La Strada* escancaram esses medos e desejos mal resolvidos, explicitados na forma como a dupla se comunica e se relaciona entre si e com o mundo externo. A personagem Gelsomina possui uma carência altruísta e contraditória: sabe de sua desgraça, de sua condição de escrava, porém a aceita com uma passividade peculiar, agindo com conformismo diante dos fatos apresentados - foi vendida para



Ilustração 3 - Gelsomina em “La Strada” – Desenho de Fellini



Ilustração 4 - Gelsomina e Zampanò em “La Strada”

um brutamontes, é maltratada e humilhada por ele e, assim mesmo, tem de respeitá-lo. Talvez, acostumada a sofrer, ela se tenha tornado atônita e inerte diante das circunstâncias e assim passe a gostar de Zampanò, um artista grosseiro e sem criatividade. Perdida, parece ver nele a única chance de sobreviver. Em um viés oposto, tem-se a seqüência no momento em que a consciência desse *clown* singelo, Gelsomina, parece surgir. Nessa seqüência ela vê a possibilidade de sair do seu mundo hostil, quando conhece o equilibrista-poeta-filósofo-palhaço, ou simplesmente o personagem Louco.



Ilustração 5 - Gelsomina e Zampanò em “La Strada”

Apesar de seu nome, ele representa a lucidez perante a vida, estabelecendo um ponto de equilíbrio para Gelsomina. O Louco conversa com a pobre *clown*, filosofando sobre a importância de cada coisa existente no mundo, deixando claro que nada que existe na terra é inútil, nem mesmo Gelsomina com sua cabeça de alcachofra; pela primeira vez ela sente-se notada. A atitude do Louco em valorizá-la se contrapõe à de Zampanò, de humilhá-la, criando uma oposição: de um lado está o Louco, trazendo a possibilidade de ela sentir-se importante para o mundo, representando um princípio de liberdade; de outro, Zampanò, que lhe oferece segurança, trabalho e comida. Zampanò, acuado diante de sua limitação, mata o poeta-equilibrista e depois abandona Gelsomina. Após algum tempo, depois ele descobre que ela morreu de tristeza e chora de ódio de si mesmo. Personagens perdidas perante vidas perdidas em um mundo cruel e insólito, formando um retrato social do pós-guerra na Itália.

Em *Luci del Varietà*, pode-se efetuar a relação do mundo dos espetáculos hollywoodianos com as companhias mambembes da Itália. A história da trupe *Poeira de Estrelas* é o foco da trama. No filme, vêem-se fragmentos do teatro de variedades com números alegres de apelos simples e de ópera *buffa*, que levam os espectadores a momentos de êxtase. Essa relação também pode ser vista em *Roma* (1971), filme realizado posteriormente em que Fellini explora o mesmo tema, mostrando números de variedades do Teatro da Barafonda como uma das únicas diversões do período conturbado em meados da década de 1940. O espetáculo funciona como mediador das dificuldades enfrentadas na Itália, como numa cena na qual nem mesmo a indisciplina da platéia constrange a apresentação dos números de canto, comicidades e dança, evidenciando a beleza dos espetáculos populares.

Por outra ótica, num período posterior a guerra, em *Luci del Varietà* é possível vivenciar a existência sacrificada dos artistas mambembes das pequenas companhias, sem dinheiro e “mambembando” pelos teatros da Itália. Nesse primeiro momento filmico da obra de Fellini, observa-se uma linguagem própria baseada na concepção dos espetáculos populares e na observação irônica das situações de conflito do pós-guerra, com personagens sofridas, perdidas e cômicas.

Num segundo momento, que compreende o período de 1959 a 1971, Fellini realiza oito filmes que emergem numa perspectiva que aponta mais para a memória e para a busca da consciência de seus

personagens do que para o sofrimento ingênuo e inevitável de antes. Percebem-se nesses filmes personagens mais conscientes e muitas vezes frustradas diante do cotidiano de uma grande cidade, explicitando um desconforto com o mundo moderno. Esses fatores podem ser percebidos em *La Dolce Vita* (1960), onde ocorre um questionamento do cinema, da arte e da autoria, colocando em voga o homem e suas aptidões perante o mundo social e capitalista. Enfatiza-se o confronto entre o talento dos artistas e a obrigação em capitalizar sua arte. Nesse período temos personagens frustradas, colocadas em situações de desencanto com o mundo, notando-se uma maior consciência destas comparadas àquelas apresentadas no primeiro período. Em *Otto e Mezzo* (1963), por exemplo, as fraquezas do diretor de cinema são desveladas, colocando em xeque sua capacidade de realizar filmes.

Os últimos três filmes dessa etapa, *Block-Notes di un Regista* (1969), *I Clowns* (1970) e *Roma* (1971) (os dois primeiros realizados para a TV, e *Roma*, narrado por Fellini numa perspectiva *making-of*), possuem um ambiente mais irônico e bizarro, oferecendo evidências de uma reestruturação da estética fílmica de Fellini.

No final desse segundo período, a televisão passa a fazer parte do universo fílmico. Em *Block-Notes di un Regista* (1969), por exemplo, já se tem claros sinais da influência do advento da TV como meio de comunicação de massa na reelaboração da estética e do conteúdo fílmico de Fellini.

Diversas são as diferenças entre o contexto televisivo e o cinematográfico, que interferem de maneira significativa na condução do roteiro e da produção final.

Entre as diferenças mais evidentes, podem ser citados a duração de um filme, o tipo de câmeras que o focaliza e a natureza dos temas abordados. A duração de um filme realizado para a TV pode ser menor, não existindo a obrigação de realizar um média ou longa-metragem, como no cinema. As emissoras de TV privilegiam filmes mais curtos, dinamizando a audiência com a inserção de comerciais e diversificando o conteúdo, evitando a monotonia e buscando a arrecadação de capital por tempo de transmissão.

O Outro fator citado também corrobora para essas mudanças, como as câmeras de TV que são, principalmente na década de 1970, bem menores e de mais fácil condução que as de cinema. O manuseio da câmera na mão permite a realização de planos mais fechados, favorecendo a criação de cenas mais ágeis. A TV oferece uma tela quadrada e infinitivamente menor que a do cinema, que figura como uma enorme tela em formato *scope*, dificultando a visualização de grandes panorâmicas. A narração-off, que estabelece a ponte entre o ambiente interior e exterior ao filme, proporciona um tom mais jornalístico e ao mesmo tempo distanciado da ficção, características essas que apareceram em filmes posteriores, em *E*



Ilustração 6 - Checco e Liliana em “Luci del Varietà”

La nave Va (1983), com a personagem Orlando, que é um dos narradores da história e, simultaneamente, inserido na trama.

A abordagem de temas mais urbanos também contribui para essa característica televisiva nos filmes de Fellini, tematizando o trânsito das ruas e o metrô. Em *I Clowns*, filme realizado para a TV, os elementos narrativos se assemelham ao de um documentário jornalístico televisivo. A equipe de filmagem de Fellini, atrapalhada e *clowesca*, sai em busca dos palhaços perdidos na Itália e na França. O diretor aparece no filme interpretando ele mesmo e dirigindo-o. Várias entrevistas são realizadas nos padrões das reportagens jornalísticas, fato também observado em *Roma*, quando Fellini aparece junto aos jovens filmando as ruas de Roma. Em meio às filmagens de *Fellini - Satyricon* (1969), realizado para cinema, Fellini realiza *Block-notes di un Regista* (1969), filme que representa uma nova abordagem em relação aos filmes anteriores, os quais não dialogavam de forma tão direta com essas linguagens próprias da TV. Evidencia-se, nesse sentido, essa revisão estética filmica que se inicia no final desse segundo momento.

Pode-se ainda periodizar um terceiro momento, segundo Ennio, que vai de 1972, com a produção de *Amarcord*, exibido em 1973, até seu último filme, *La Voce della Luna* (1993). Tal período é compreendido por nove filmes, marcados pela presença de personagens caricatos, imbuídos de uma ironia trágica com a acentuação do pessimismo e a visão inquietante do mundo. Desse instante, os filmes mais relevantes na concepção do espetáculo são: *E La Nave Va* (1983), em que a ópera



Ilustração 7 - Orlando e o paquiderme em “E La Nave Va”

redesenha a estrutura narrativa se valendo do cômico e do satírico na representação das personagens; *Ginger e Fred* (1985), com o pessimismo e a ironia das personagens Pippo (Fred) e Amélia (Ginger), artistas *covers* de Ginger Rogers e Fred Astaire, que se apresentam em um programa de auditório; *Prova d'Orchestra* (1979), com o descontentamento, a desilusão dos músicos e a descrença na própria arte, demonstrada nas entrevistas para a televisão; *Intervista* (1987), com a presença maçante da TV japonesa e a busca da memória do cinema através das personagens fellinianas envelhecidas e; finalmente, em *La Voce della Luna* (1993), com a loucura e a perda do romantismo ocasionadas pela era do marketing, tem as emissoras de TV como epicentro.

A partir de então a entrevista televisiva passa a ser um elemento freqüente nos filmes. Nas cenas finais de *Block-Notes di un Regista*, por exemplo, vemos Fellini entrevistando várias pessoas que chegaram até ele por meio de um anúncio no jornal que solicitava personagens para seus filmes. Cada pessoa entrevistada demonstrava suas habilidades, consideradas por elas mesmas como artísticas. O que poderia ser uma forma banal e incrédula de se conseguir personagens, transformava-se em um grande

acontecimento, com filas de pessoas querendo participar dos seus filmes.

As pessoas comuns são as que interessam Fellini. Elas possuem características únicas e essenciais que as fazem se diferenciarem umas das outras e, ao mesmo tempo, trazem consigo elementos comuns que a identificam como grupo, pelas suas crenças, seus costumes e suas culturas. O ser individual é interessante pela diversidade de propósitos e aspectos caricaturáveis; já o ser social se destaca por propósitos comuns. Para Fellini, esse contato, que ele mesmo classificava de *surreal*, disponibilizava elementos para a construção de suas personagens, parte crucial na composição de suas histórias.

Os primeiros, segundos e terceiros momentos descritos por Ennio Bispuri (2003: 14,15,16), como fases evolutivas na linguagem de Fellini, não levam em consideração um elemento muito forte que viria a determinar e interferir de forma considerável a estética fílmica felliniana: a televisão como meio de comunicação de massa.

O evento televisivo foi definitivo para a remodelação da estética felliniana; desde seu primeiro filme realizado para a TV, *Block-notes di un Regista* (1969), temos claros sinais de sua preocupação com a inserção da TV como meio audiovisual contemporâneo. As considerações de Bispuri em relação às três fases servem para refilear os diversos momentos na produção cinematográfica felliniana, além de serem de essencial ajuda para entendê-los de acordo com os instantes históricos.

Entretanto, o autor não destaca a relevante presença da estética televisiva nos filmes, que seria mais visível a partir de *Block-Notes* (1969). Duas questões centrais são importantes nessa confluência: como os espetáculos populares foram reaproveitados na estética televisiva e como Fellini construiu filmes para abordar essa questão.

O circo de lona e o teatro de variedades: Elementos do circo eletrônico

Quando rapaz, sob a tenda do circo, olhava encantado as coisas: hoje a tenda me pertence, eu determino, eu provo (GRAZZINI, 1983:125). Da perplexidade infantil à engenhosidade criativa, o encantamento pelo espetáculo percorreu um longo caminho na vida de Fellini, tendo como exemplo sua admiração pelo circo, que foi cercada de lendas e mistérios. Será que aos 7 anos de idade Fellini teria fugido com um circo? Será que o menino que acorda atônito, em *I Clowns*, ao ver a armação da lona ao som de vozes roucas, é a representação de Federico criança?

A chegada do circo durante a noite (...) teve cunho de aparição. Um mundo novo, não precedido por nada. Então, além do medo, o fascínio pelo clown, surgido num clima marinho foi definitivo (FELLINI, 1980: 123).

Da perspectiva onírica ao universo fílmico, os espetáculos circenses e de variedades ocuparam lugar importante na obra felliniana, marcando presença em grande parte de seus filmes, refileando emoções e propósitos. Nesse sentido, o espetáculo passa a ser mediador de momentos representativos da Itália do período do pós-guerra, das heranças do fascismo e da aculturação norte-americana.

Muitas cenas são constituídas de referenciais retirados de espetáculos populares e são incorporados à obra como elementos tranquilizadores das tristezas e agruras humanas. Essas cenas se contrapõem às decepções, revelando momentos mágicos e sublimes. Ainda, noutros propósitos, vêm-se cenas de puro encantamento nas quais se escondem relevantes críticas ao fascismo.

As lembranças de Fellini menino se transmutam em arquétipos coletivos de uma Itália provinciana, num momento de crise de identidade, quando o espetáculo era o abrigo perante a dura realidade vigente. Desde seu primeiro filme, *Luci del Varietà*, o espetáculo de variedades (*vaudevilles*) denuncia a fragmentação do tecido social e da cultura popular, indicando a reconstrução do *show-business* italiano. Forçosamente, os espetáculos mambembes perderam público e espaço para outras companhias teatrais, mais equipadas e estruturadas. A estética da cultura se associa ao ganho de capital. (MARTINS, 1994:19)

Em *Luci del Varietà*, o foco dramático constitui-se de dois elementos enunciativos: o teatro de revista³ e a vida dos artistas mambembes. O paradigma filmico anuncia um novo tempo, na medida em que o espaço para as artes mambembes e para os artistas de rua estão cada vez mais se estreitando. As mulheres, artistas belas, são tratadas como mercadoria e atraem homens endinheirados às companhias. Em *Luci del Varietà*, Liliana abandona Checco para ir com Palermo, ficando evidente a crise que se precipita. Liliana, linda e jovem, deve aproveitar a oportunidade para trabalhar em lugares mais estruturados, onde o giro de capital é maior e, conseqüentemente, tentar melhorar sua vida financeira.

Algumas cenas do filme indicam a dualidade do mundo da arte: o contraste do glamour das grandes companhias se opondo à dura realidade do teatro mambembe. Pode-se presenciar essa dialética nas cenas tristes da decepção de Checco, quando fica sem Liliana e sem dinheiro. Contrapondo-se a essa melancolia, as cenas subseqüentes surgem para dar alívio; Checco aparece na rua, cabisbaixo e sem esperança, quando é acometido pelo som do sax de Johnny, músico negro que aparece na trama. A partir desse encontro, ele esquece sua dor, conhecendo outros artistas de rua, sentindo-se consolado.

Em *Prova d'Orchestra* (1979), por exemplo, temos uma amostra crítica e reflexiva das condições dos músicos perante sua arte, com a televisão flagrando a instabilidade com relação ao poder do maestro e ao desencantamento quanto a seus papéis na orquestra. Como um personagem que narra uma história, tanto de fora como de dentro, a televisão passa a ser um elemento eficaz para diagnosticar a situação vigente. A linguagem *making-off*, a *narração-off*, a fragmentação das histórias e a temática de confronto entre o antigo e o novo são características dos filmes a partir de 1969. Portanto, *Prova d'Orchestra* declara a morte da arte pela arte e deflagra o seu momento como produto da era do marketing, algo que assusta os mais antigos, como o maestro e outros músicos mais velhos.

A pausa dos trabalhos expõe a falência de significados da atividade musical hodierna. Os músicos, flagrados no lazer, assemelham-se a quaisquer outros trabalhadores do setor de serviços. Não parecem apreciar o silêncio, não consomem a própria música que produzem, enfim, não valorizam o seu labor artesanal como superior à reprodução industrial da música de massa (...). (MARTINS, 1994:105).

3 Esse tipo de teatro popular e musicado (*vaudevilles*) foi característico do final do séc. XVIII como “*revue de fin d'année*” (revista de fim de ano) em Paris, França, surgindo com o intuito de fazer frente ao monopólio teatral estatal francês. Com o tempo essa revista do ano passou a ser mais freqüente, tendo como alvo as piadas sobre a burguesia e a sociedade capitalista. A origem do teatro de revista bufo e satírico, que remonta da Grécia Clássica, tinha em seu humor parte integrante dos espetáculos dionisíacos, que incluíam poesia e filosofia. Vertente do teatro popular e da comédia, o teatro de revista partiu da interação cúmplice com o público, oferecendo aos espectadores momentos de revisão de fatos e de fantasias numa linguagem ligeira que se tornara menos simpáticas às elites culturais. A interação com o público é evidenciada logo nas seqüências iniciais com muita música e letras que valorizam o público.

Em *Luci del Varietà* (1950), apresenta-se o conflito da arte artesanal e industrial, deixando a dúvida: até quando Checco e sua trupe *Chão de Estrelas* poderão sobreviver como artistas mambembes marginalizados? E os músicos de *Prova d'Orchestra* (1979), para onde estão caminhando? Essas dúvidas seguem sem respostas no decorrer dos filmes. Tanto no primeiro como no segundo, está explicitada a precariedade dos artistas, suas condições inadequadas de trabalho e as descabidas exigências impostas pela indústria cultural. Flagra-se então um descompasso entre a arte artesanal e a arte em escala industrial. A Itália entra na era moderna, tendo de lidar com as novas imposições do mercado; e os artistas, como os músicos da orquestra, parecem não valorizar suas próprias aptidões, acreditando que se tornaram obsoletas e, inevitavelmente, caem em um labirinto dentro de sua própria lógica artística. Nas cenas do intervalo da orquestra, os músicos ouvem músicas eletrônicas, num barulho ensurdecedor; similarmente, em *La Voce della Luna*, a discoteca da década de 1980 supera e transcende o gosto pela música erudita.

Apesar de mostrar a força crescente da cultura industrial, Fellini aponta elementos positivos em *Luci del Varietà*, acenando com a valorização da arte artesanal, como nas cenas do “diálogo” cantante entre atores e público. A letra da música enaltece o público do teatro, mostrando a popularidade e integração entre atores e espectadores.

*Porque te admiro
Com tua ternura
Nos fazem sonhar
Aqui está a felicidade
Teatro de variedades
Porque te quero
Fascinação de amor
Entrego teu coração
Aos espectadores⁴*

A propósito, a segunda metade do séc. XX foi o auge do teatro de variedades. Vários filmes americanos vangloriavam o estilo musical, consagrando-o como gênero e com a grande depressão de 1929, o gênero musical serviria para revitalizar o cinema hollywoodiano. A década de 1930 no cinema foi marcada pela inserção do som no filme, gerando a edição conjunta do som com a imagem. O teatro de variedades apresentado em *Luci del Varietà* se difere dos vistos em musicais norte-americanos, onde tudo parece fluir de forma perfeita. Nesse sentido, o mundo dos espetáculos, pela ótica felliniana, ganha contornos mais realísticos, irônicos e bizarros.

Em *Ginger e Fred*, Fellini satiriza os musicais via programa de TV. O diretor propõe um olhar sagaz da indústria e do marketing cultural iniciado em *Luci del Varietà*; com os espetáculos de variedades, em *La Strada*; passando por *La Dolce Vita*, numa conscientização das personagens, e finalizado em *Ginger e Fred*, com os espetáculos na TV.

Essas vertentes dialéticas – indústria e mercado, arte e expressão - se tornam eixos centrais para discutir a sociedade italiana. Em *Ginger e Fred*, os artistas oriundos desse mundo mambembe, *clowesco* e artesanal entram em contato com um programa de auditório. Fellini realiza uma revisão do espetáculo popular via programa de TV. Pequenas esquetes de variedades são inseridas como células

4 Trecho retirado da música do filme onde os atores se apresentam para a platéia.

na composição do programa, reformulando o espetáculo e reaproveitando-o de forma inconsistente. As atrações e bizarrices dos circos, dos musicais e palcos de variedades estão nos programas de TV. A televisão absorveu os espetáculos populares, reestruturando sua lógica artesanal e substituindo-a pela mercadológica.

O último filme de Fellini, *La Voce della Luna* (1990), deixa esse fato evidente quando a lua cai na terra e é capturada pelos operários da grua; a televisão aproveita esse fato para escandalizar o acontecimento. Todos os políticos influentes, ministros, prefeitos, arcebispos, donos de emissoras de TV se juntam para avaliar o fato, que é acompanhado de perto pelas câmeras de televisão. A metáfora da prisão da lua, fortemente coberta pela mídia televisiva, se opõe aos personagens lunáticos que, vivendo em outra dimensão, não conseguem perceber que são objeto de exploração da mídia televisiva. A reportagem jornalística televisiva trata o fato como meio de adquirir relevância e audiência em escalas astronômicas.

Em *Intervista*, o confronto entre o cinema e a TV se torna o eixo central da trama, sendo representativo o fato de Marcello Mastroianni estar em Cinecittà, como Mandrake, participando de um comercial de sabão em pó. Em outra cena, Fellini leva o mesmo Marcello à casa de Anita Eckberg, juntamente com os repórteres da televisão japonesa e, juntos, revivem os tempos áureos do cinema ao assistirem a cena de *La Dolce Vita*, com Marcello Mastroianni e Anita Eckberg, vinte e seis anos mais jovens, encenado a romântica cena na Fontana di Trevi.

Em *I Clowns*, o circo e os palhaços são discutidos num filme realizado para a TV com estética televisiva; em *Intervista*, o cinema é tema de uma reportagem de TV; em *La Voce della Luna*, a prisão da lua vira reportagem de TV; e em *Ginger e Fred*, os espetáculos populares, o circo e o teatro de variedades cedem seus artistas e números para o programa *Com Vocês*, patrocinado pelos produtos Lombardoni. Nesses filmes pode-se preconizar o surgimento da televisão não só como um reestruturador da estética fílmica, mas também como um tema a ser largamente discutido nos filmes.

Portanto, a obra de Fellini se constrói a partir de uma visão atenta aos acontecimentos de uma Itália agrária que tenta se adequar às imposições do capitalismo da era moderna. Criando um estilo próprio, se vale dos espetáculos para capturar a dinâmica da realidade social italiana, tendo ainda a televisão, em seus filmes finais, como uma personagem constante que revê todo processo de concepção do espetáculo. Segundo Ettore Scola, Fellini seria “Contra todas as aparências, o mais político dos cineastas italianos” (*Corriere della Sera*, 1.11.93).

Referências Bibliográficas

BISPURI, Ennio. *Interpretare Fellini*. Rimini: Guaraldi, 2003.

FELLINI, Federico. *Fare un film*. Torino, Einaudi, 1980.

GRAZZINI. *Federico Fellini: entrevista sul cinema*. Roma – Bari, Laterza, 1983.

MARTINS, Luis Renato. *Conflitos e Interpretações em Fellini: Construção da Perspectiva do Público*. São Paulo: EDUSP, 1994.

SANTOS, Kátia Peixoto. *A presença marcante do espetáculo circense, mambembe e de Variedades no contexto fílmico de Federico Fellini*. Dissertação de mestrado. ECA-USP, 2001.

Filmes de Fellini citados ou analisados:

Luci Del Varieta (1950)
La Strada (1954)
Block-notes di un Regista (1969)
Fellini-Satyricon (1969)
I Clowns (1970)
Roma (1971)
Prova d'Orchestra (1979)
E La Nave Va (1983)
Ginger e Fred (1985)

Fontes das Ilustrações:

1. http://www.bloguitos.com/uploads/s2strawberry_felix08.gif; Acesso em 02 fev. 2009
2. http://www.perogatt.com/peroblog/CdP_Marmittone-1938.jpg; Acesso em 02 fev. 2009
3. http://www.moviediva.com/MD_root/MDimages/Copy_of_LaStrada2.jpg; Acesso em 02 fev. 2009
4. <http://www.brokenprojector.com/images/la-strada.jpg>; Acesso em 02 fev. 2009
5. <http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReview/la%20strada/5.jpg>; Acesso em 02 fev. 2009
6. <http://img175.imageshack.us/img175/8067/bscap0013ke0.jpg>; Acesso em 02 fev. 2009
7. <http://mondointerativo.files.wordpress.com/2007/08/elanaveva.jpg>; Acesso em 02 fev. 2009

