

IDENTIDADE SOCIOCULTURAL NO CINEMA DE FELLINI

Profa. Doutoranda Julia Scamparini Ferreira (UFRJ)¹

RESUMO: O cinema de Fellini apresenta uma estética assaz particular, marcada pela riqueza simbólica e metafórica – apelidada de “signologia felliniana” por Glauber Rocha – que caracteriza sua produção como um todo. Nos anos 60, sua filmografia começa a se afastar da herança neorealista e a ganhar ainda mais personalidade, o que fez de Fellini um dos mais importantes diretores da sétima arte. Seu afastamento do Neorealismo foi não somente estético, mas também temático: se o primeiro procurava, como movimento, consolidar através do cinema uma imagem do italiano, a produção felliniana dos anos 60 desconstrói essa identidade através de uma nova representação da sociedade italiana, feita através de uma linguagem exploradora de elementos de oposição que ao mesmo tempo conflituam com o Neorealismo e estabelecem uma nova identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema italiano, Identidade sociocultural, Fellini.

Introdução

Falar de identidade italiana no cinema de Fellini pode significar, para alguns, um desafio incompreensível. Mais oportuno seria observar a representação da identidade italiana nos filmes neo-realistas ou nos filmes-propaganda fascistas, que pretendiam, cada um a seu modo e com um objetivo, narrar uma identidade particular. A política fascista queria promover a união do país e, para conquistar o povo que deveria se reconhecer “italiano”, difundia mensagens de estabilidade, bem-estar e progresso nacional. O cinema neo-realista do pós-guerra, erigido em um contexto político-social de descrença e sofrimento, escolheu desvincular-se dessa representação fabricada e debruçar-se na divulgação do que considerava “real”, entendido como o mais próximo da vida comum do italiano camponês e/ou proletário. Assim, o movimento deu espaço ao que era negligenciado e que, segundo os cineastas, era o cerne da italianidade: os dialetos vários da península, a forte união familiar, a vida agrária da região Sul, o agudo catolicismo, os papéis sociais do homem e da mulher.

Fellini carrega o peso do engajamento neo-realista, pois trabalha com Roberto Rossellini² e, portanto, passa por um período de imersão nessa ideologia. Sua produção, contudo, começa a distanciar-se do padrão neo-realista desde seus primeiros filmes – devido às particularidades do diretor e também à tendência geral da época – e cria uma linguagem própria à medida que se aproxima dos anos 60. Seus temas, ainda que vizinhos aos do neo-realismo, são abordados de maneira menos naturalista, e sua poética acompanha sua maneira de perceber o mundo. Fellini falará das misérias da Itália, mas de maneira não panfletária, ou seja, descompromissada com a defesa de uma denúncia ou de uma representação. Não obstante, é um diretor extremamente sensível aos acontecimentos de seu tempo e transfere suas percepções e embates à sua produção artística.

Neste artigo, argumentaremos que Fellini representa uma identidade particular e diferente daquela que se propunha até então, mais profundamente comunicada pelo neo-realismo. Nossa discussão parte da premissa de que o diretor de *La dolce vita* consolida sua linguagem em 1960 porque se mostra um retratista – ou pintor de um afresco, como prefere a crítica – audaz e analí-

¹ Julia Scamparini Ferreira é doutoranda em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); docente substituta de Língua Italiana na mesma instituição; endereço eletrônico: juliascamparini@yahoo.com.br.

² Roberto Rossellini é um dos mais importantes diretores do Neo-realismo, movimento que inaugurou com o filme *Roma, città aperta*, em 1945.

tico da sociedade italiana, representando-a sem “apresentá-la”, escancarando-a indiretamente como a consequência do contexto sociocultural da época.

Virada estética e temática

*Documentarista do sonho, Fellini o recria magicamente através da cenografia e atores, o sonho é a projeção da sua Câmera Olho (Glauber Rocha)*³.

A marca do neo-realismo, desencadeado no pós-guerra e datado por *Roma, città aperta*, de Rossellini, é o forte engajamento que unia cineastas, impulsionados pela revolta contra o fascismo, seu horror e suas consequências, pela procura dos valores essenciais da existência e da convivência social. Filmagens em preto-e-branco, em ambientes externos e com atores não-profissionais contribuíam para a ênfase dramática que o movimento buscava para denunciar a violência da Guerra, a realidade provinciana e a marginalização em relação ao Sul rural, lugar em que se encontraria, segundo alguns desse filmes, uma opção moral próxima ao puro, e oposta ao que o fascismo levou ao país. O movimento constituía-se, portanto, de uma denúncia social e política e, ao mesmo tempo, de um projeto artístico consciente e motivado pelo interesse comum no estabelecimento da verdadeira identidade italiana, contraposta ao que propunha a propaganda fascista, na época veiculada nas salas de cinema através dos noticiários conhecidos como *cinegiornali*.

Entender a ideologia neo-realista e conhecer a estética que a acompanha – registradora da “real”, documentarista do que considera autêntico – é fundamental para observar a filmografia de Federico Fellini e entender sua mudança de direção. Nos anos 60, a produção cinematográfica em geral estava dissociando-se do neorealismo, ainda que alguns cineastas sejam ainda hoje considerados neo-realistas por alguns críticos (FABRIS, 1996, MILLICENT, 1986). Fellini pode ser considerado neo-realista – *fenomenológico*, segundo Millicent (1986) – porque seu discurso está permeado de elementos que se referem ao desenvolvimento econômico italiano, da sociedade que vivia a explosão do consumismo e da cultura de massa, ou seja, de um discurso que não ignora, ainda que indiretamente, os desdobramentos da Guerra no país. Mas, como suas palavras deixam claro – “[...] não é preciso que as coisas mostradas sejam autênticas. É preferível que não sejam. O que deve ser autêntica é a emoção que sentimos ao mostrar e ao exprimir” (FELLINI, 1995, p. 47) –, sua estética afasta-se da crença na transparência dos signos, apostando na elaboração de cenários e personagens inventados que compõem suas histórias e lhes dão o caráter onírico e mítico tão característicos do diretor – a ponto de tornarem-se *fellinianos* – e amplamente divulgados pela crítica.

Assim, Fellini distancia-se esteticamente do neo-realismo e, com respeito à temática, opta por examinar heranças conseqüentes da Guerra – ainda que o olhar tenha que atravessar sua estética tão particular e enxergar em seus filmes um discurso sobre sua época. *La dolce vita*, em 1960, choca e torna-se referência porque apresenta a vida como “o deserto que está por trás da fachada de um perpétuo carnaval” (KEZICH, 1992, p. 251): a rotina de Marcello, jornalista sensacionalista, pelas ruas e festas da alta sociedade de Roma, então transformada pelo “supermercado cultural” (HALL, 2004) promovido pelo súbito enriquecimento ocorrido com o pós-guerra.

Pode-se afirmar que o tema de *La dolce vita* (como exemplo de sua temática padrão) expõe as ambigüidades e a incapacidade de compreender a época em que viveu e produziu (MARTINS, 1994, MICCICHÉ, 1995). Federico Fellini era atraído pelos duplos, e dessa maneira fala das crises religiosa, moral, e da família, fascinado pelos novos e “baixos” valores, mas ainda ligado àquelas tradicionais com os quais fora criado. Sua linguagem é quase sempre irônica ou satírica, o que acentua e indica sua extrema sensibilidade ao que acontece em sua época – ainda que não preten-

³ O século do cinema, 2006, p. 258.

da comunicar ou mostrar engajamento. A expressão “signologia felliniana”, de Glauber Rocha (2006), sintetiza o caráter simbólico e alegórico da linguagem felliniana, dada pela profusão de signos. Em seus filmes, os planos imaginário e real (con)fundem-se: o diretor cria personagens caricatos, abusa da memória e de elementos como sonho e circo, utiliza cores, luz e sombras de maneira particular. Mas mesmo em meio a uma linguagem tão rica em elementos de representação, seus filmes são “um rio ininterrupto de imagens que despertam fatos profundos e largamente difusos na memória coletiva” (BRUNETTA, 1991, p. 549), e por isso conseguem manifestar para o italiano uma nova identidade, diversa daquelas que se desejava instituir.

Sobre identidade e Itália

O discurso sobre identidade é, segundo seus próprios teóricos, fruto da sociedade pós-moderna. A globalização e a “modernidade líquida” (BAUMAN, 2005) distanciaram as comunidades de suas características tradicionais, nas quais estava ancorada sua identidade, e as fizeram mesclar-se com traços de outras culturas. Nem mesmo o sujeito é homogêneo, pois que pode ser formado de identidades que convivem e se põem à mostra de acordo com a situação vivida. Nesse caminho, as sociedades tiveram que enfrentar o confronto com padrões culturais de outras nações, indo em busca de uma identidade nacional.

No que tange à Itália, o problema da identificação ou do pertencimento é aumentado porque seu povo viveu, no intervalo de um século – de 1860 a 1960 – uma unificação, duas guerras, o país tornou-se República e, ainda na metade do *Novecento*, grande parte da população não havia sido alfabetizada (aproximadamente 45%). É sabido que o estabelecimento de uma língua nacional é uma das primeiras políticas de união, colocada em prática através da imposição escolar e pela mídia, principalmente. Ao lado da língua e dos limites geográficos, a cultura, os costumes, as crenças religiosas juntam-se a outros elementos de identificação que comporão a narrativa da cultura nacional. Segundo Hall (2004, p. 52), essa narrativa baseia-se principalmente nos eventos históricos da nação (contados também pelas literaturas nacionais), nas origens ou na invenção da tradição, no mito fundador da nação, e no purismo do povo que a habita. A narrativa da identidade cultural italiana encaixa-se em grande parte neste paradigma, já que tem em sua longa história momentos como o do Império Romano, conta com um mito fundador (Rômulo, Remo e a Loba), e apresenta uma produção literária reconhecida no mundo todo. Em contrapartida, sua identidade como nação *moderna* precisou ser produzida politicamente e, sem dúvida, também artisticamente. Defende Bauman (2005, p. 21-22) que:

[...] a “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre as alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta.

Ainda hoje os italianos enfrentam o problema da convivência entre a língua padrão e os dialetos, e sua intrínseca ligação com a região de origem. Seu povo reconhece-se mais pela região de naturalidade do que pela nação, preferindo dizer “Sou napolitano” a “Sou italiano”. Acompanha essa dificuldade em reconhecer-se como parte de uma nação a postura com referência aos dialetos que, apesar de estarem sendo naturalmente enfraquecidos pelo italiano padrão – por conta da mídia, sobretudo –, em alguns momentos são revitalizados. Não somente os idosos, que mantêm o uso dialetal por costume ou apego, mas também jovens têm preferido o dialeto à língua standard em um maior número de ocasiões do que há alguns anos (INTRAVAIA, 2006).

Este exemplo da atitude dos italianos em relação às “línguas” da península remete à postura da política fascista, que proibia o uso de dialetos no cinema. O objetivo era consolidar a união e, para tanto, era preciso que fosse usada a língua nacional. Em seguida, os neo-realistas optaram pela exposição dos dialetos em seus filmes, de modo a pontuar um dos elementos mais tradicionais da realidade italiana. Ou seja, o neo-realismo procurou edificar a italianidade através de elementos que não alterariam sua narrativa-base, ancorada na História e na tradição, elegendo a origem rural e valores cristãos como ideais a serem exaltados. O fascismo, ao contrário, preferiu uma narrativa mais ficcional, amparada por necessidades políticas. Refletindo sobre a modernidade, Bauman (2005, p. 27) expõe a motivação fascista:

Estado e nação precisavam um do outro. [...] O Estado buscava a obediência de seus indivíduos representando-se como a concretização do futuro da nação e a garantia de sua continuidade. Por outro lado, uma nação sem Estado estaria destinada a ser insegura sobre o seu passado, incerta sobre seu presente e duvidosa de seu futuro, e assim fadada a uma existência precária.

Ao observar a produção do período que contempla o neo-realismo e o cinema felliniano, vê-se que as particularidades da narrativa da cultura nacional, como descritas por Hall, não entram em discussão. Isto é, há partes da história da sociedade italiana que são extremamente sólidas e caracterizam a Itália como União. Ao mesmo tempo, há outros traços de identificação que também comporiam a idéia de “italianidade” que entram em discussão na produção artística da época. A questão identitária na Itália é, portanto, o impulso que leva a observar em Fellini uma nova representação de identidade, e são esses traços identitários nosso objeto de exame em *La dolce vita*.

No que diz respeito às línguas, por exemplo, o diretor já adota uma postura diferenciada. Neste filme é narrada a rotina de Marcello, que, apesar de ter a literatura como paixão, trabalha com notícias sobre a *high society* de Roma, convive com *paparazzi* e com pessoas que gravitam pela Via Veneto, pelo cinema e espetáculos, das mais frívolas às mais refinadas e de diversas nacionalidades. A presença do inglês e do francês é o sinal mais evidente da abertura da Itália a outras culturas – lideradas pela cultura americana, pela preponderância do inglês e em referência ao resultado dos investimentos do Plano Marshall⁴ – após o fim da Guerra.

A clara noção do conceito de identidade nacional e a análise de *La dolce vita* mostram que a caricatura que Fellini faz da sociedade italiana baseia-se principalmente na discussão das bruscas mudanças nos costumes – o cerne da noção de identidade pós-moderna. Nesse filme, Fellini recusa a identidade escolhida pelo neo-realismo, não propõe uma nova maneira de ver tal sociedade, mas antevê o que é hoje descrito como a sociedade globalizada e de identidades fragmentadas já dentro da Itália, então no início da influência mercadológica e da cultura de massas. Fellini, através de Marcello, o jornalista-protagonista, apropria-se de elementos que fazem parte de uma identificação nacional (pós) moderna, e mostra que aspectos antagônicos estão em jogo muito mais do que identidades homogêneas; mostra que as bases da tradição da italianidade, como a religião e o catolicismo, a família e o amor, a ética e a profissão, estão pareados ao profano, à luxúria, à corrupção pessoal e profissional.

La dolce vita

O mais célebre filme de Fellini deixa na lembrança a exuberância de Anita Ekberg e da Fontana di Trevi, ícones da beleza de uma cena que reverbera na memória dos espectadores. Para Marcello e todos, torna-se o exemplo perfeito do sonho-fantasia, do desejo inalcançável que só se

⁴ Plano americano de injeção financeira na Itália, em prol de sua recuperação após a II Guerra.

vive na imaginação – ou seja, de um traço fundamental da linguagem felliniana. É o clímax da “doce vida”, que finda quando as fontes são desligadas.

O passeio pela rotina de Marcello explora alguns dos personagens da vida da Roma noturna, como os *paparazzi*, dançarinas e freqüentadores de clubes e bares, a milionária Maddalena, a atriz sueca Sylvia, o intelectual Steiner, entre outros. A relação de Marcello com essas pessoas é o que vai permitir descrever a superposição de valores opostos localizados em personificações de elementos identificatórios: temas como religião, família, papel do homem e da mulher, geografia, são discutidos porque os valores que estavam tradicionalmente ligados a eles estão em conflito na época retratada pelo filme, e porque são considerados elementos simbólicos de representação de identidade, entre outros (BRUNETTA, 1996).

As mulheres d'A doce vida

As personagens femininas da trama são Emma, namorada de Marcello, e Maddalena, com quem o protagonista do filme inicia um caso. Com Emma, sua relação é dependente, de pouca admiração, maternal. Maddalena é seu igual, atraída pela “doce vida”, mas de alma inquieta. Em um castelo desabitado, durante uma festa, Maddalena declara seu amor a Marcello, que corresponde, ao passo que ela, surpreendida por outro homem, cala-se e entrega-se. Marcello, tocado pela declaração, procura-a com insistência mas sem sucesso, até que uma outra mulher o toma pela mão e o seduz.

Este é um dos momentos em que se coloca à frente do protagonista não uma escolha, mas uma alternativa que apresenta dois pólos – nesse caso, o amor e a luxúria. Emma representa a mãe, aquela de quem não se consegue desvincular apesar da necessidade de fazê-lo. Emma e Maddalena diferenciam-se da mulher “ideal”, mencionada por um escritor admirado por Marcello durante um encontro na casa de Steiner: a mulher oriental é “misteriosa, materna, amante e filha”. Fellini contrapõe o papel social da mulher tradicional, mãe e responsável pela família, ao da mulher moderna, independente e livre. Emma e Maddalena representam também o confronto entre o amor eterno e o amor fugaz, o sentimento óbvio e declarado em choque com uma postura afetiva misteriosa e incerta.

Os homens d'A doce vida

Steiner é amigo que Marcello quase não vê, mas que admira e em quem se espelha e que, fatalmente, o faz enfrentar a sua frustração de desejar ser escritor e ter que trabalhar como jornalista. Marcello admira seu caráter, sua família, seus amigos, sua inteligência, e consegue entender seu suicídio seguido do assassinato dos filhos, como se a lucidez do amigo fosse a justificativa para privar suas crianças do futuro de então.

A outra figura masculina que visita Marcello é seu pai, habitante do interior e desconhecedor da noite romana, pela qual apresenta certo fascínio. Acompanhado do filho, vai a uma casa de shows e conhece uma mulher, mas sente-se mal em sua companhia. É marido, interiorano, distante do filho, e prefere voltar para casa sem esperar o dia amanhecer. Marcello, saudosos de uma figura paterna, não consegue convencê-lo do contrário.

A figura masculina com quem Marcello convive é o *paparazzo*, personagem sem nome e que o acompanha como fotógrafo, seja de atrizes famosas, como de eventos religiosos ou catástrofes. Ao lado de Steiner e do pai de Marcello, que representam o caráter íntegro do homem e o embate dos valores tradicionais ligados à figura masculina, está a corrupção profissional e pessoal do caráter, ilustrado no filme pelo próprio protagonista e por seus sempre companheiros, os *paparazzi*.

A religião sob a ótica felliniana

Da religião, é acentuada a fé cega católica e, ao lado dela, a espetacularização promovida pela mídia. O cinismo óbvio com que uma família defende ter testemunhado a aparição da *Madonna* (duas crianças a teriam visto) não impede que a encenação seja exacerbada e divulgada pela televisão, e seguida por fiéis desesperados pela proximidade ao lugar e aos protagonistas do milagre. A reportagem do jornalista sobre esse falso milagre expõe ao mesmo tempo a transformação do culto católico em *show* e a fé tola de seus discípulos que, mesmo frente a uma óbvia simulação, se exaltam e lutam por um ramo da árvore onde a Nossa Senhora teria aparecido.

Outras cenas apresentam o caráter antagônico da religião, como naquela em que Sylvia, atriz que vai à Itália participar de um filme e símbolo sexual da mídia, visita a Basílica de San Pietro vestida de sacerdote; ou ainda em outra em que ocorre um ritual espírita dentro de um castelo que pertence a uma família de tradições católicas e que fora construído por um Papa.

Uma menção clara à “italianidade” do senso comum é feita em forma de chiste na cena em que Sylvia desce do avião e lhe é oferecida uma pizza. A ironia com que trata assuntos de seu país e povo é uma pista de que Fellini está atento a questões que envolvem as relações internacionais e a Itália. Ainda que não declare nada, suas imagens e histórias comunicam suas percepções e análises baseadas em identidade e alteridade, e a perspicácia desse artista, que faz do duelo de opostos a base do seu discurso metafórico-simbólico.

Conclusão

Fellini quebra a homogeneidade da representação da identidade italiana e representa, no lugar dela, uma identidade cultural global, híbrida, que hoje se chama pós-moderna. A representação dessa fragmentação se encontra no antagonismo com que alguns elementos simbolicamente identitários – religião, língua e papéis masculino e feminino – são apresentados, e através de uma coordenada espaço-tempo também fragmentada, já que a narrativa não conta com começo, meio e fim, mas constitui-se de eventos não lineares, ligados somente pela presença do protagonista e de alguns outros personagens.

Fellini antevê a dissolução da identidade do sujeito sociológico e, mais do que uma identidade social global ou uma concepção moderna da italianidade, o que se enxerga em *La dolce vita* é a representação de uma identidade ocidental. A já citada menção à mulher ideal, que é oriental, e o espetáculo exótico-oriental apresentado aos membros da alta sociedade em um bar, no início do filme, evidenciam a concepção do “outro” para as personagens desta narrativa. É um discurso identitário que estabelece, portanto, uma diferenciação entre “nós” e “eles”, sendo que “nós” não significa “italianos”, mas sim “ocidentais”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade - entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
BRUNETTA, Gian Piero. *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torino: Giovanni Agnelli, 1996.
FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996

- FELLINI, Federico. *Eu sou um grande mentiroso, entrevista a Damien Pettigrew*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- INTRAVAIA, Salvo. Il dialetto sfonda tra gli studenti. *La Repubblica*, Scuola & Giovani. Disponível em: www.repubblica.it. Acesso em: 17 maio 2006.
- KEZICH, Tulio. *Fellini: uma biografia*. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- MARTINS, Luiz Renato. *Conflito e Interpretação em Fellini*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ROCHA, Glauber. *O século do Cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.