



SEÇÃO: LIBERA

Blocknotes di um regista: o cinema documento-ficcional de Federico Fellini na televisão

Blocknotes di um regista: Federico Fellini's document-fictional cinema on television

Anna Paula Soares

Lemos¹

orcid.org/0000-0003-4313-7544
anna.lemos@unigranrio.edu.br

Recebido em: 07/11/2019.

Aprovado em: 27/04/2021.

Publicado em: 22/09/2021.

Resumo: Propõe-se neste artigo, reconhecer *I clowns* (1970), de Federico Fellini – feito para o projeto *Block-notes di un Regista*, da RAI TV –, como filme documento-ficcional. Este tom autoral de documentar, próprio de Federico Fellini, que aparece de variadas formas nos seus últimos filmes, será explorado em *I clowns* como evocação, como um estado *clown* que figura, desfigura e refigura em fotografias as vozes narrativas, os sons e as sombras.

Palavras-chave: Federico Fellini. Documentário. Televisão. *I Clowns*. *Blocknotes di un regista*.

Abstract: It is proposed in this article to recognize Federico Fellini's *I clowns* (1970) – made for the *Block-notes di un Regista* project of RAI TV – as documentary-fictional film. Federico Fellini's authorial documentary tone, which appears in various forms in his later films, will be explored in *I clowns* as evocation, as a clown state that figures, defacts and reshapes into photographs, narrative voices, sounds and shadows.

Keywords: Federico Fellini. Documentary. TV. *I Clowns*. *Block-notes di un regista*.

Introdução

Uma vez que a linguagem do documentário pode ser vista como a documentação/registo de algo que tem existência fora do universo narrativo ficcional e que, em certa medida, não é a filmagem do real, segundo Eduardo Coutinho, mas "o real da filmagem";² que tem caráter participativo; e é, em sua maioria, articulado pelas entrevistas; e se formos considerar que também insere o homem no meio em que ele vive, como humano social em combinação com o seu meio natural, o cinema de Federico Fellini, feito para o projeto *Block-notes di un Regista*, tem um tom autoral de documentário. Mas de que forma esse tom autoral do documentário de Fellini aparece em *I Clowns* (1970), foco do nosso artigo? Como evocação, diríamos. Como um estado *clown* de figuração, desfiguração e refiguração em fotografias, vozes narrativas, sons, sombras e espelhamentos. Para fazer tal afirmação foi preciso entender o processo de construção do cinema felliniano. Tal análise deriva da tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO), Duque de Caxias, RJ, Brasil.

² "o documentário, ao contrário do que os ingénuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente –, é a verdade da filmagem. A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo aleatório que pode acontecer nela" (COUTINHO apud OHATA, 2013, p. 23).

em Ciência da Literatura da UFRJ.³

I Clowns: uma evocação de sentidos

Fechar os olhos para ouvir o filme documentário-ficcional *I Clowns* (1970) de Federico Fellini é entrar em contato com evocações de sentidos que dilatam os fracassos do mundo contemporâneo. Um deles: a morte do impulso artesanal. Responsável pela maioria das trilhas sonoras de Fellini, o pianista Nino Rota foi o que mais acompanhou os sentidos do cineasta.

Ao encomendar a trilha sonora de *I Clowns*, Fellini queria

[...] uma evocação que não fosse assim realisticamente evocativa, que não chamasse exatamente ao circo, mas uma espécie de recordação do circo como se pode imaginar ser a recordação de uma criança. Dou conta agora que isso será um pouquinho difícil, mas é exatamente para seguir esta operação que eu acredito ser bastante erudita do figurativo: dar um perfume da música do circo. Deve ser violenta e fracassada como a música do circo é. Deve permitir ser atenuada, mas sem perder violência.⁴

Tal evocação da música do circo, tal mediação que permite uma operação violenta e fracassada para atenuar o discurso sem perder violência, foi uma constante nos filmes de Fellini. Em minha tese de doutorado intitulada *Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão*, defendida no Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, em 2012, mapeei uma constante "violenta e fracassada" em sua obra.

Estabelecendo que a sua primeira fase partisse de 1950, com *Luci del Varietà*, até 1965, quando escreve *Il Viaggio di G. Mastorna*, basta fazer um panorama geral de sua obra através dos personagens principais para perceber que tal evocação "violenta e fracassada" se estruturava, mesmo que mais sutilmente, já no primeiro Fellini: na relação do diretor Checco Dalmonte da Cia. Poeira das Estrelas com a aspirante a atriz Lilians Antonelli em *Luci del Varietà*, de 1950, nos recém-casados Wanda e Ivan Cavalli, que chegam a Roma a partir da cidade natal Altavilla Marittima com o objetivo de realizar seus sonhos individuais -- ele disposto a bajular o tio, funcionário do Vaticano, para conseguir o emprego de secretário municipal, ela resolvida

a conhecer o Xequê Branco de suas amadas fotonovelas --, em *Lo Sceicco Bianco*, de 1952; na imagem final de *I Vitelloni*, de 1953, em que o menino Guido se despede de Moraldo e sai se equilibrando nos trilhos do trem como se fosse uma corda bamba; em Gelsomina e Zampanò em *La strada*, de 1954; na "trapaça eclesiástica" e no final solitário e cheio de agonia de Augusto em *Il Bidone*, de 1955; na prostituta romântica Cabiria em *Le Notti di Cabiria*, de 1957; e em toda narrativa, mas principalmente no encontro final de Paolina com o jornalista Marcello na última cena de *La Dolce Vita*, de 1960; na paixão do católico e reacionário Dr. Antonio Mazzuolo pelo outdoor de Anita Ekberg em *Bocaccio 70*, de 1962; na angústia do vazio de inspiração de Guido Anselmi em *8 ½*, de 1963; na solidão de Giulietta em *Giulietta degli Spiriti*, de 1965 (mesmo ano em que ele escreve *G. Mastorna*) (LEMOS, 2012, p. 123).

Como cineasta formado no neorealismo de Roberto Rossellini, e como caricaturista, chargista do jornal italiano *Marc'Aurelio* e roteirista de esquetes de humor para rádio, Fellini⁵ desenvolve nos seus últimos filmes, no estúdio e na montagem, um cinema que tem inspiração de filmagem nas cidades -- Cinecittà, a cidade do cinema, criada depois do bombardeio de 1937 ao Estúdio de Cinema de Roma, e Rimini, a cidade em que ele nasceu e que foi totalmente bombardeada em 1944, um ano antes do fim da Segunda Guerra Mundial e cinco anos depois de sua mudança para Roma. Assim, em tais cidades, que tiveram de ser refeitas no pós-guerra, Fellini refaz, em cada um dos seus filmes, cenários, maquetes e personagens os quais ele reposiciona na montagem, inspirado em um jogo de contrastes, de luz e sombra, de recortes e colagens, de figurações em quadrinhos. Desse modo, o seu filme evoca o mundo real em um mundo de papel que se faz e, propositadamente, se desfaz, que destaca as fragilidades humanas e não traz respostas prontas, mas faz elogio à loucura, à sala escura, ao vazio. Um mundo de colagens que, por trás do riso e da ironia, rascunha um caminho de melancolia e de profanações. Fellini faz um esforço de otimismo: congelar o tempo, apagar as luzes, transitar em contexto

³ LEMOS, A. P. S. *Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão*. 2012. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) -- Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro 2012. Disponível em: <http://www.posciencialit.lettras.ufrj.br>. Acesso em: 8 jun. 2021.

⁴ Entrevista em áudio transcrita pela autora em ago. 2011, do Programa Radiofônico "Nino Rota L'Amico Magico", via Arquivo RAI TV.

⁵ *Rimini*, 20 jan. 1920 -- *Roma*, 31 out. 1993.

figurado, fragmentado em esquetes, paralisado em cenários para, assim, sentar-se na plateia e controlar ele mesmo a luz de seus refletores, com a melancólica ilusão construída de que a vida é um palco cênico no qual ele é um ator e autor em “saudável alienação em relação ao seu mundo ambiente [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 102). Em meio ao inferno dantesco da televisão, Fellini refaz a fotografia: reescreve com a luz o seu mundo na tela. E é em seu mundo ambiente que os sopros documentais aparecem: nos cenários, nas fotografias, nas suas próprias falas e aparições, na trilha e na composição sonora do filme. Nesta medida, *I clowns* é documentário por sua composição, por suas fotografias em cenário, pelo diálogo com seus atores-personagens.

I Clowns: o que não se pode mudar pode-se, no máximo, fotografar

Desde *Luci del varietà*, de 1950, codirigido por Alberto Lattuada, Fellini fala da vida do ator em seus diversos palcos. Mas só em 1970, vinte anos depois, Fellini dirige a história do próprio circo. Um circo que, no contexto de sua contemporaneidade, é o cinema.

De fato, o cinema, quero dizer, fazer cinema, não é como a vida do circo? Artistas extravagantes, operários musculosos, técnicos, especialistas estranhos, mulheres bonitas a ponto de nos fazer desmaiar, costureiros, cabeleireiros, gente que vem de todos os cantos do mundo e que se entende numa babel de línguas, e aquelas invasões típicas de um exército de patifes de praças e ruas, numa desordem caótica de convocações, gritos, irritações, brigas e o silêncio repentino obtido por meio de um urro; e por detrás dessa desordem aparente, um programa abandonado, um rolo de filme por milagre sempre respeitado, e o prazer de estar junto e de viajar como uma família destruída realizando o ideal de uma convivência harmoniosa, de uma sociedade utópica... tudo isso, que é o que acontece de maneira prodigiosa durante a realização de um filme, não é a vida do circo? (FELLINI, 2004, p.155).

Como protagonista, em um longa-metragem pensado exclusivamente para a televisão, a arte mambembe e artesanal transita pelo circo da indústria fotografada (reescrita com

luz expressionista), repaginada pela memória em tentativa de immortalizar pela poesia o que inevitavelmente se dilui na sociedade do espetáculo, da imagem, do espelho.

A gênese

I Clowns, primeiro longa-metragem televisivo de Federico Fellini, teve inspiração em uma proposta americana de trabalho que propunha que ele fosse uma espécie de *clown* sem maquiagem. Fellini tinha um contrato um tanto vago: ser entrevistado em uma transmissão intitulada “Sperimental Hour” – um programa de 55 minutos que era colocado à disposição de personalidades da cultura e do espetáculo que, nesse tempo, poderiam fazer o que quisessem. O produtor, para fazê-lo assinar o contrato, segundo Fellini, disse: “Você pode inclusive ficar parado, sem dizer nada, e quando cansar colocamos uma fotografia sua que o substitui”.⁶ Ao contar isso, Fellini, evidentemente, constrói um relato crítico que, se não aconteceu de fato, lembra uma forma bufa de dizer que a televisão é capaz de transformar tudo em espetáculo e mata o homem pela reprodução da imagem. Mais tarde, faz paródia de sua própria história ao incorporá-la como artifício narrativo.

Em *I Clowns*, a fotografia em movimento e a fotografia *still* se complementam na montagem do filme. Foi por conta desse contrato um tanto genérico com a NDC Experiment in Television, projeto americano que foi ao ar de 1967 a 1971, que surgiu, antes de *I Clowns*, *Block-notes di un Regista* (1968), o primeiro documentário em que Fellini entra em cena como personagem e testemunho.

O que foi propriamente filmado em *Block-notes* (1968) – uma versão americana de 40 minutos e uma italiana de 35 minutos – não traz nada de significativo nos termos da narrativa cinematográfica em si; no entanto, o material não filmado do projeto, os chamados *episódios* escritos por Fellini como possível continuação de *Block-notes*, é ponto de partida e fio condutor do que o escritor Fellini acaba fazendo, principalmente, no

⁶ FELLINI, Federico. *I clowns*. A cura di Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1988.

seu cinema que veio a partir da década de 1970: por um lado, a crítica à *sociedade do espetáculo*, a dualidade novo mundo-velho mundo, e ao que se transformou o cinema neste contexto; por outro, e ao mesmo tempo, a homenagem melancólica a um *ator* de teatro que, em um contexto vivo, orgânico, de uma relação entre palco e plateia, tinha a virtude da presença e da troca física e de reconhecimento mútuo das fragilidades humanas em seu teatro de variedades e no circo, mas que depois se transformou em imagem, em boneco de marionete, em uma espécie de cópia que se direciona a uma plateia imaginada, e não presente, na estrutura da televisão. O ator vira, neste sentido, um *clown*, uma sombra.

Segundo Tristan Remy, estudioso das artes circenses que aparece no filme como entrevistado e personagem, o *clown* é um espelho em que o homem se revê de forma grotesca e disforme. É em si a sombra. E para fazer morrer a sombra é preciso que exista o sol a pino, em posição que ilumine o homem completamente. O homem completamente iluminado faz desaparecer o seu lado caricatural e bufo. Em frente a uma criatura absolutamente realizada, o *clown* não teria razão de existir. E morre. Mas o fato é que, mesmo na aparente realização e não fragilidade do homem, imaginando por hipótese que isso seja possível, ainda assim ele não terá feito desaparecer o seu estado *clown*, mas o terá apenas assimilado. Isto é, os impulsos, os instintos e a irracionalidade, que são encontrados tanto no *clown* Branco quanto no Augusto, seriam identificados, mas não seriam mais vistos com o olho deformador caricatural. Assim, haveria uma conciliação de contrários, uma "unidade do ser" – uma *utopia* do homem-mito. Nesse sentido, começando a análise pelo final do filme, Fellini fecha o relato transparecendo a utopia – Branco e Augusto se encontram e saem juntos de cena, deixando como rastro as sombras. Utopia porque impossível de realizar. Não há conciliação. Ao pensar no jogo Branco-Augusto é possível estabelecer que a regra se dê em contraste, em jogo de contrários: "diante

de um clown Branco, o homem se transforma em clown Augusto, e vice-versa".⁷

E é neste contraste Branco-Augusto, texto-imagem, memória-montagem que se dá a estrutura narrativa de Fellini, que critica pelo espelho *clown*, destacando as caricaturas. A estrutura da televisão aparece como *clown* Branco – com características de uma aristocracia elegante, bem-educada e cheia de muitos brilhos –, portanto toda a sua trupe e sua criação, todo o seu roteiro e sua filmagem são travestidos de Augustos. O termo Augusto tem sua origem na língua alemã e foi utilizado pela primeira vez em 1869, em Berlim, quando o cavaleiro Tom Belling teve uma atuação desastrosa no picadeiro. O público então gritou "August, August!", que em dialeto berlinense quer dizer desastrado ou pessoas que se encontram em situações ridículas, estúpidas, desajeitadas, rudes ou indelicadas. Acontece que dentro de cada *clown* tem um acrobata que saberá dar seus pulos de tensão entre Branco e Augusto. Mas uma tensão que não quebra a estrutura, afinal Fellini é prioritariamente um Augusto, e os Augustos são capazes de revoltas, não de revoluções.

Em sua revolta, Fellini faz o que faz a poesia, que, com a arbitrária noção da irremediável banalidade do mundo, é tentada ao equívoco. O *equívoco poético* que é em si lei de contrastes. É em si um jogo de convencimento que já se sabe de antemão impossível, mas que se faz pelo próprio gosto da ficcionalidade. E é esta a estrutura de montagem dita felliniana, o contraste de termos que monta seu jogo da mentira, sua imitação, sua poesia.

I Clowns (1970) é, portanto, filme documento-ficcional todo construído em jogo de espelhos: *clown* entrevista *clown*, a imagem é que dá o testemunho, que é também nostálgico, uma espécie de volta para casa. *I Clowns* é filme que se vê pelo reflexo, pela imagem do circo no *espelho*. Um circo construído, inclusive, para ser inserido dentro de um chamado *espelho*, que é uma grade, uma tabela de programação de TV, dividido em

⁷ Citação de Tristan Remy durante o filme *I clowns*. Trecho transcrito pela autora.

blocos narrativos e fragmentos engessados por uma estrutura capitaneada pela publicidade.

I Clowns lamenta a morte do artesanato. A incapacidade do olhar de infância. O fim da sutileza e da ingenuidade, como declara Fellini em sua primeira aparição no filme, no momento em que apresenta a sua trupe *clown* de TV:

Fellini: Os cenários luminosos e ingênuos, a credulidade infantil do público não existem mais. Restam traços sutis e pungentes nos circos atuais, e é esta a nossa busca.⁸

Assim, *I Clowns* é cinema que se apresenta como uma paródia da estrutura narrativa e de produção da televisão, contando a história do mais artesanal dos espetáculos no mais circense dos meios de massa: o circo na televisão – o *clown* Augusto e o *clown* Branco na luz e na sombra em constante movimento. É história do circo fotografada, escrita com a luz. E escrita ao modo do circo, com seus cenários e suas “falhas” da arte mambembe. Uma espécie de imprecisão e de antissepsia característica do circo das pequenas cidades do interior. Uma preocupação em transparecer o artesanal como na cena inicial da montagem do circo. Montagem que deixa claro que a imagem do circo, da perspectiva do menino olhando pela janela, é uma maquete.

Uma atenção artesanal para que a narrativa documental tenha o tom do teatro popular, do espelho do circo que deforma, da lei dos contrastes industrial-artesanal. Uma lei de contrastes que vem desde o título: em italiano e inglês.

***I Clowns*: a coprodução Itália-Estados Unidos**

“Eu me descobri falando *I Clowns*”,⁹ conta Fellini. O primeiro dos contrastes deste documentário-teatro é encontrado logo no título: *I* (os) em italiano, *Clowns* (palhaços) em inglês. O encontro entre o italiano e o inglês remete, por um lado, ao fato de o filme ter sido pensado em função de um projeto estruturado para uma TV americana; e, por outro, ao encontro entre a Itália e a Inglaterra

– uma espécie de rastro que faz transparecer a história da formação do *clown* moderno.

Tristan Remy, historiador do circo e personagem-testemunho de *I Clowns*, conta que o *clown* nasce na Inglaterra há mais de duzentos e cinquenta anos e seu surgimento coincide com o desenvolvimento industrial, sucessiva expansão marítima inglesa e com a chegada da família Grimaldi, *clowns* ingleses que vieram fugidos da França.

Os Grimaldi, de origem obscura, continuadores dos antigos saltimbancos, acrobatas e mímicos italianos, heróis das companhias de viajantes do século XVIII, foram caçados do teatro e dos palcos cênicos das feiras parisienses por iniciativa dos atores de rua, que os viam como ameaça.

Herdeiros da tradição da pantomima muda, ágil, conhecida como *all'italiana*, os Grimaldi, como muitos de seus congêneres, cansados, atravessaram o Canal da Mancha e chegaram à Inglaterra. No entanto, com tão longa viagem, não conseguiram mais contar com sua força e agilidade.

Assim, para impressionar a plateia, inspirando-se na mecânica, a família Grimaldi imaginou e realizou *delle macchine a sorpresa* – truques curiosos e bizarros, acessórios cheios de magia que constituem ainda hoje o que se chama *comique de matériel* ou pantomima inglesa. Essa pantomima viria a contribuir definitivamente para a definição do *clown*. Como a pantomima inglesa se desenvolveu a partir da *commedia dell'arte*, as personagens da comédia italiana foram incorporadas em uma cena em que predominava a mímica acrescida de música e dança.

Nos séculos XVIII e XIX, os *clowns* não podiam falar em cena porque, fora a pantomima equestre e militar, qualquer ação dialogada era proibida, sendo considerada uma concorrência com o teatro e com a arte dramática. Era também proibido aos *clowns* tocarem instrumentos musicais; isso era considerado privilégio da cena lírica. Assim, o *clown* devia se apresentar como uma espécie de *não arte*: um *não* músico e um *não* ator. Um tipo solitário que, por trás da máscara pintada, não é reconhecido. Nessa medida, pode-se dizer

⁸ Trecho do filme *I clowns* transcrito pela autora.

⁹ FELLINI, 2004, p. 135.

que, se a estrutura estética de Fellini é o circo, a sua busca por *não* atores que entregam corpo e rosto em suas mãos é a busca do *clown*.

Em toda a sua obra, Fellini procura o *não* ator, aquele capaz de desconstruir sua *máscara social* e se entregar ao teatro como espaço vazio para ser pintado ponto a ponto com a máscara do *clown* felliniano. Fellini, que é *clown* sem maquiagem, pinta o rosto de cada um de seus *não* atores com a antimáscara social de suas personagens. Nessa medida, ele se inspira na *commedia dell'arte*, que, ao surgir no século XVI, chega com a principal característica de ser uma comédia em que o personagem principal é a máscara, o tipo físico, o personagem-máscara; e que a interpretação, ainda que feita por atores profissionais, será caracterizada pelo *improviso*, pela sátira da própria profissão – *commedia dell'arte* será, portanto, comédia com a ação de *atuar*. Em Fellini, será, então, *comédia* com a sua própria profissão de cineasta e com a ação de *atuar* de sua trupe trazendo para a sua narrativa uma estrutura de contraste com as máscaras sociais que se estabelecem em algumas personagens das quais trata em seus filmes. Assim, a personagem Cabiria em *Noites de Cabiria* (1954) é uma *não* prostituta; Gelsomina em *La Strada* (1958) é uma *não* palhaça; Guido em *8½* (1963), um *não* cineasta; em *Ginger e Fred* (1984), são *não* bailarinos, Mastroianni um *não* ator, Anita Eckberg uma *não* atriz.

Especificamente em *I Clowns*, seguindo o contraste, o jogo se inverte, e o *clown*, que vira protagonista e testemunho, entrevistador e entrevistado, vai tirando pouco a pouco a maquiagem, desconstruindo o estado *clown* e trazendo à tona a sua *máscara social*. Jogo de cena que desvela o reverso dos *clowns*, que é o rosto como cenário em uma *mise-en-scène* que fala. Não é o que diz o texto, mas o que diz a cena que se destaca no filme. Fellini não diz, mostra. Pinta na tela a crítica. Crítica clown.

“É possível dizer que a TV destaca muito mais a palavra que a imagem”,¹⁰ diz Fellini. Então, dentro

desse contexto da televisão, ele redesenha a estrutura e faz um filme em *contraplano*: se a trupe de TV é pequena e exige o foco no relato, ele faz *paródia* de entrevista, transforma cada integrante de sua trupe em um integrante-*clown*, e na aparente estrutura de relato, faz a *imagem* falar. Em *I Clowns* são os textos que viram cenários para a *mise-en-scène* das fotos, das cores, dos filmes que se desmancham, das câmeras, das máscaras e rostos, da tela de cinema que vira lona de circo.

Da recordação ao relato: a *mise-en-scène* do documentário

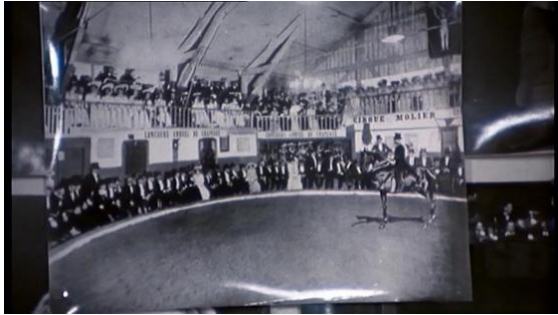
A *mise-en-scène* da voz narrativa do documentário costurado pela linha narrativa ficcional felliniana começa claramente na Cena 17 (Ufficio Fellini Interno Giorno), com o corte para uma fotografia do picadeiro do Cirque Molière (Figura 1), que está ao centro de uma montagem de fotografias de rostos de *clowns* e cenas tradicionais de circo do interior (Figura 2), na parede do escritório de produção do próprio Fellini.

É nesse escritório com sua trupe *clown*, no tom Augusto, que Fellini entra em cena como *clown* sem maquiagem e apresenta cada um de sua equipe técnica-*clown*. Toda vez que sua voz aparece, seja como personagem, seja como narrador, é aí que o tom documental aparece e faz jogo de cena com o entorno em cenários de fotografia.

O personagem técnico de som, por exemplo, segura um exagerado microfone direcional e está sentado no sofá logo abaixo de sua própria fotografia paramentado de *clown* (Figura 3). Essa é a primeira relação direta cinema-fotografia que, a partir desse ponto, se estabelecerá no filme sempre na relação dialética documento histórico-ficcional/micro e macro-história/retrato-narrativa/fio-rastro/memória-montagem. Na fotografia, aparece primeiro o tom aristocrático – Branco – dos primeiros “circos de cavalinhos”. Assim começa a sequência. Em *close* da fotografia. É ela a cena.

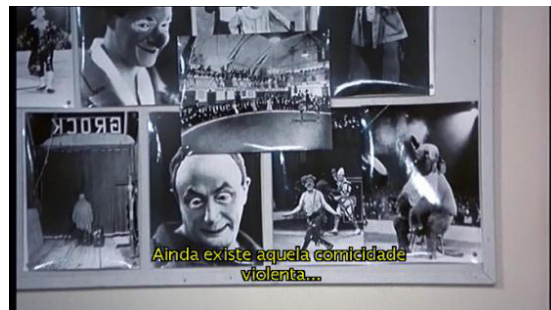
¹⁰ FELLINI, 2004, p. 135.

Figura 1 – Picadeiro do Cirque Molière



Fonte: Captura de tela realizada pela autora em / *clowns*.

Figura 2 – Montagem de fotografias de rostos de *clowns* e cenas tradicionais de circo do interior



Fonte: Captura de tela realizada pela autora em / *clowns*.

Figura 3 – O personagem técnico de som com um exagerado microfone direcional



Fonte: Captura de tela realizada pela autora em / *clowns*.

No filme, Fellini passa à frente das câmeras e, brincando de metafilme com o estilo mediador do real empírico, apresenta os *clowns* de sua equipe de filmagem. Assim, em tela, a estrutura da televisão, os roteiros, a paródia de uma equipe *clown*. Em cena, o *clown* Augusto (na trupe) a serviço do *clown* Branco (na TV), apresenta o

argumento do filme, o foco da sua pesquisa inicial, e traz o assunto do passado ao presente em formato de entrevista.

Maya: Os clowns de então, de quando você era criança, onde estão agora?

Existem ainda? Aquela comicidade violenta que dava desespero, aquele grande alvoroço hila... hi... hilariante!

Fellini: Hilariante!

Maya: Sim.

Fellini: Aquele grande desespero hilariante e espasmódico pode ainda divertir?

Certo, o mundo ao qual tal desespero pertencia e do qual era expressão não existe mais. Os teatros transformados em pistas...

Maya: Um momento, o senhor está um tanto veloz demais...¹¹

A pesquisa de Fellini busca pela credulidade infantil, que é prioritariamente Augusto, ao tom do *clown* Branco: Circo Orfei de Paris, e a conversa com o teórico francês Tristan Remy como personagem do filme. O estudioso do circo, no entanto, nas mãos de Fellini, transforma-se também em *clown*. *Clown* Branco em "tom professoral". Dentro do Circo Orfei, uma trupe de clowns Brancos espera por Remy.

Fellini: A certa altura Remy me perguntou: "Por que um filme sobre clowns? O mundo do circo não existe mais. Os clowns estão espalhados, desapareceram.

O circo não tem mais significado na sociedade atual." E acrescentou: "Merecia acabar como acabou!"¹²

Nessa mesma sequência, Fellini apresenta o desfile dos figurinos dos *clowns* Brancos em picadeiro e corta para os mesmos *clowns* Brancos, dessa vez "à paisana" e engratados, discutindo com Tristan Remy o fim do circo. Na montagem das cenas, em jogo de espelhos que define a tensão entre o artesanal e a indústria, a construção dos figurinos está em pauta. De um lado, os próprios palhaços contam a história dos figurinos dizendo que eles eram feitos pelas mãos das próprias esposas dos *clowns*; de outro, Tristan Remy afirma

¹¹ Trecho transcrito pela autora.

¹² Trecho transcrito pela autora.

que, na verdade, os grandes circos já entregam o figurino para as grandes grifes da moda. Assim, Fellini identifica a industrialização do artesanal.

O artesanato e a indústria são mostrados pelo cineasta cartunista frente a frente em uma pantomima que, na montagem das cenas, coloca os mesmos palhaços Brancos, paramentados e em terno e gravata, fazendo caretas uns aos outros, brincando de espelho, refletindo de um lado o palhaço do circo e, do outro, o palhaço da indústria.

Em seguida, faz cortes dos *closes* das personagens de sua equipe para as fotografias dos atores, paramentados de seus *clowns*, nas paredes do Cirque d'Hiver parisiense – “que virou uma cervejaria”, diz a personagem Maya transparecendo a crítica *clownesca* à publicidade.

É a fotografia que retém os resíduos dos quais a história se despediu. O corte rosto-fotografia identifica a equipe *clown* de filmagem e o corte rosto à paisana-máscara deixa clara a passagem do tempo e, mais uma vez, Fellini transparece melancolia. Uma melancolia que mostra o rosto idoso do ator, corta para a fotografia de “o rosto de gesso” do *clown*, para quem o tempo não passa e, de novo, volta ao rosto idoso do homem, para quem o tempo passa, envelhece e mata aos poucos a memória, uma memória que, no entanto, consegue se reestruturar no processo de recepção do registro fotográfico – os traços do ser humano são conservados apenas na sua história.

Nesse movimento de montagem, Fellini estabelece um processo de recepção que faz lembrar o pensamento do crítico alemão Siegfried Kracauer sobre a fotografia em *O ornamento da massa*. É que a relação da imagem fotográfica com a imagem da memória engrandece a imagem da memória e envelhece e apequena a imagem da fotografia. Angústia de imprevisibilidade do futuro em um Kracauer do entre guerras, angústia de imprevisibilidade do futuro em um Fellini que passou pelo entreguerras e se sente *perdido na indústria*:

Quando a fotografia envelhece, a relação imediata com o original não é mais possível. O corpo de um falecido parece menor do que sua figura viva. A *velha* foto dá também a impressão de apequenamento do presente. A vida lhe foi retirada, cuja manifestação espacial encobre a mera configuração do espaço.

De forma invertida se relacionam imagens da memória com a fotografia, que engrandecem o monograma da vida recordada. A fotografia é o sedimento depositado pelo monograma e ano após ano diminui o seu valor de signo. O teor de verdade do original se retém na sua história: a fotografia retém o resíduo do qual a história se despediu (KRACAUER, 2009, p. 77).

O artifício aqui é, também, do ponto de vista da relação cinema-fotografia, uma montagem das imagens em movimento do cinema, entremeando os documentos históricos fotográficos responsáveis pelos sopros de memória e de uma micronarrativa histórico-melancólica, mas que engrandece “o monograma da vida recordada”. E aí a percepção de que o filme é um álbum de fotografias folheado pelo narrador, como no filme *Roma*. Um narrador que muda constantemente de posição.

O narrador é ora Fellini, ora Anita Eckberg, ora Tristan Remy, ora Maya, a *clown*-secretária de produção da equipe fictícia de filmagem, ora os próprios *clowns* em relato documental de memória. Mas é Fellini quem passa o bastão a cada um deles, no papel do mestre de pista. Fellini é o narrador principal dos blocos narrativos de *memória autobiográfica clown*, Anita Eckberg introduz a história dos *Domadores de Feras*, Tristan Remy introduz os relatos históricos e a morte do *clown*, Maya caricatura um alinhavar da narrativa geral do filme como uma marionete entre as mãos do mago Fellini. É ela quem transparece as angústias de ter um roteiro. Ela tem o roteiro em mãos, mas ora rasga o papel, ora lê com insegurança, ora esquece, e Fellini orienta. É Maya, então, o *roteiro em personagem*, o *não roteiro*, o *roteiro-máscara*.

É a estrutura do roteiro do âmbito da derrota e da exacerbação da fragilidade do homem contemporâneo e da indústria da cultura, muito especialmente capitaneada pelo cinema e pela televisão, que chega e tenta se estabelecer em uma Itália provinciana, provocando a morte da estrutura artesanal de representação. Assim, o roteiro se estrutura gradativamente da melancolia à derrota do *clown* Augusto, entremeado de esquetes circenses que farão o exato papel da dupla de *clowns* Branco e Augusto no espetáculo do circo: a suspensão do *pathos*

narrativo, a mediação do trágico e do cômico da vida e terminando com um sopro de esperança melancólica que é o artifício das sombras que remete ao cinema de sombras da vanguarda.

A expressividade irritada e agressiva em caricatura do *clown* Branco será amenizada em contraponto quando Fellini faz uma homenagem ao *clown* Augusto Charles Chaplin, ao filmar sua filha. O início da sequência traz a sutileza das bolhas de sabão, desacelera a música e apresenta a única forma de amenizar a agressividade autoritária da indústria: pela poesia. Uma poesia que Fellini sempre identifica na gestualidade do cinema mudo. O falatório que nada diz só poderá ser amenizado pelo silêncio poético. A sequência em homenagem a Chaplin termina evocando *Le Notti di Cabiria* (1957), na cena em que ela, recebendo o carinho dos jovens que cantavam a sua volta, olhava para a câmera e agradecia já como Giulietta Masina, fechando o espetáculo. Em *I Clowns*, a jovem *clown* tira o nariz e agradece sorrindo. É ela quem abre a sequência que trata do *clown* Augusto que é sombra.

As sombras como considerações finais

O artifício das sombras no método narrativo traz em Fellini certa esperança no discurso e uma crítica de forma. Ao falar sobre a utilização das sombras na última cena de *I Clowns*, e na cena específica de *Intervista* (1987) – onde Anita Eckberg e Marcello Mastroianni protagonizam uma homenagem em que reveem *La Dolce Vita* (1960) e dançam por trás de uma tela que projeta suas sombras – ele diz que a sombra remete imortalidade. “Nunca se perguntou se a sombra morre”, diz ele e, assim, dá à sombra o tom psicanalítico junguiano, que é por todo lado destacado em seu discurso. No entanto, na *mise-en-scène*, na forma do filme, fica clara a crítica melancólica que reconhece: não é mais possível reencantar o mundo; a modernidade é opaca em diversos níveis e a realidade contemporânea não tem contornos definidos. O artesanato morre e está aprisionado. Assim se pode ler nos relatos dos *clowns* Augustos. Relatos que sempre se apresentam em plano que divide a tela nas relações de relato e de prisão do

relato, encanto e desencanto, ordem e obediência, velhice, prisão, espera da morte. A televisão é o Branco, o cinema é o Augusto.

Três cenas são específicas dessa relação em que o tom de derrota e de melancolia vai gradativamente caindo em abismo de morte, entrevista a entrevista.

Do rasgo na cadeira que, no entanto, tem forma de estrela e que é destacado tanto quando faz ponto de tensão ao artista no quadrante inferior direito da tela, quanto na composição de cores da cadeira com o casaco do artista; durante o primeiro registro de relato documental no qual o *clown* conta a história do primeiro *clown* Augusto Jim Guillon, passando pelo olhar em lágrimas de um velho *clown* que chora ao lado de seu passarinho engaiolado até chegar aos frios corredores do Palácio da Televisão Francesa, em que Fellini encontra os únicos 30 segundos de registro do *clown* Rhum e que finalmente provocam no próprio diretor a fala derrotada “forse il clown é definitivamente morto”, cortada rapidamente para o esquete da morte do *clown* em picadeiro que suspende o pathos narrativo. Tal suspensão do *pathos* narrativo é que me parece a transfiguração da “memória em metáfora”.

Os contrastes – a cadeira rasgada, mas um rasgo em formato que remete a uma estrela, o pássaro que canta engaiolado, o projetor de cinema entre marcas publicitárias – o artesanato morre, o *clown* Augusto morre. E Fellini, pintor da tela, cuida das cores que destacam o tom da narrativa: cinza. É cinza o casaco do *clown* à paisana e da cadeira rasgada, é a cor da gaiola do pássaro e dos cabelos do *clown*, está no projetor com 30 segundos de cena que se desmancha, é a cor finalmente do casaco absolutamente rasgado do Augusto que chora a morte em picadeiro. Todos em tons de cinza, todos remetendo às sombras.

Referências

- BERTETTO, Paolo. (a cura di) *Storia del cinema italiano – uno sguardo d'insieme*. Venezia e Roma: Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2011.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Il cinema neorealista Italiano – storia economica, politica e culturale*. Roma: Editori Laterza, 2009.

BRUNETTA, Gian Piero. *Il cinema Italiano contemporaneo* – da “La dolce vita” a “Centochiodi”. Roma: Editori Laterza, 2007.

BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del Cinema Italiano dal 1945 agli anni ottanta*. Roma: Editori Riuniti, 1982.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

FELLINI, Federico. *A arte da visão*. Tradução de Sergio Maduro. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FELLINI, Federico. *Block-notes di un regista*. Postfazione di Jacqueline Risset. Milano: Longanesi & C., 1988.

FELLINI, Federico. *I clowns*. A cura di Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1988.

FELLINI, Federico. *La mia Rimini*. Organização de R. Renzi. Bolonha: Cappelli, 1987.

FELLINI, Federico. *Entrevista sobre o cinema*. Organização de G. Grazzini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM, 1974.

I CLOWNS. (DVD) Direção: Federico Fellini. Produção: Itália/França, 1970

INTERVISTA. (DVD) Direção: Federico Fellini. Produção: Itália/França, 1987.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LA DOLCE Vita (DVD) Direção: Federico Fellini. The Mediaset Collection. Cinema Forever. Produção: Itália/França, 1960.

OHATA, Milton (org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify 2013. (Edições Sesc São Paulo).

RENZI, Renzo. *L'ombra di Fellini* – Quarant'anni di rapporti con il grande regista e uno Stupidario degli anni Ottanta. Ombra sonora, collana diretta di Guido Aristarco. Bari: Edizione Dedalo, 1994.

Endereço para correspondência

Anna Paula Soares Lemos

Rua Joaquim Távora, 215/ 502

Icaraí, 24230-541

Niterói, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.

Anna Paula Soares Lemos

Doutora e mestre em Literatura Comparada pelo Depto. de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil; professora adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO), em Duque de Caxias, RJ, Brasil.