

# Habitar o filme: Fellini, um mestre da improvisação

Antonio Carlos Santos\*

---

## Resumo

O objetivo deste texto é construir, a partir de "Cidade das Mulheres" (1980), uma linha que une a biografia e a mitologia fellinianas à sua maneira de filmar que, vai se tornando cada vez mais uma improvisação, ou seja, que deixa de lado uma narrativa tradicional para se apoiar em um exercício que é desenvolvido e ganha corpo no set de filmagem. "Oito e meio" (1963), com o qual "Cidade das Mulheres" tem uma relação estreita, ajuda a entender essa maneira de filmar tateante, jocosa, que mistura sonho e realidade, memória e ficção em um espetáculo em que o riso e a reflexão são os personagens principais.

## Palavras-chave

Biografia. Cinema. Mitologia felliniana.

---

Não volto a Rimini por livre e espontânea vontade. [...]  
Mas não consigo pensar em Rimini como um elemento objetivo.  
É mais como, ou melhor, é só uma dimensão da memória.  
Fellini

A primeira cena do filme nos mostra um trem entrando em um túnel. A mesma cena fecha, duas horas e 13 minutos depois, o filme. A metáfora óbvia que emoldura toda história dispensa maiores comentários, mas vale lembrar que a mesma imagem conclui o suspense de Alfred Hitchcock, *Intriga Internacional (North by Northwest)*, de 1959, com Cary Grant e Eva Marie Saint no momento em que, se beijando, deitam na cama depois de tantas aventuras. Quando estava montando *Città delle donne* (1980), Fellini faz 60 anos (20 de janeiro). Já é um diretor consagrado pelos sucessos de *La dolce vita* (1960), *Otto e mezzo* (1963), *Satyricon* (1969), *Roma* (1971) e *Amarcord* (1973), para citar apenas alguns de uma longa lista que começa em 1951 com o *Sceicco bianco (Abismo de um sonho)*, se não considerarmos *Luci del varietà*, 1950, (*Mulheres e luzes*), dirigido em dupla com Alberto Lattuada. *Cidade das mulheres* está

---

\* Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professor do programa de pós-graduação em Ciências da Linguagem na Universidade de Sul de Santa Catarina (UNISUL).

situado entre *Casanova* (1976), *Ensaio de Orquestra* (1979) e *E la nave va*, de 1983, e *Ginger & Fred*, de 1985. É, portanto, um Fellini em plena maturidade que vemos em ação dirigindo seu ator preferido e amigo, Marcello Mastroianni, no papel do protagonista Marcello Snaporaz, um cinquentão que, atraído por uma bela mulher (Bernice Stegers que serve de isca ao mulherengo), se encontra perdido em uma floresta desconhecida antes de adentrar ao Hotel Miramar, onde começa a travessia que termina com o julgamento e o balão da mulher ideal. É uma travessia do *Inferno* (Dante) – *Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura/che la diritta via era smarrita* (No meio do caminho de nossa vida/achei-me em uma selva escura/tendo perdido o caminho certo) – que poderíamos dividir da seguinte maneira: 1 – O trem entrando no túnel (cena que emoldura o filme no início e no fim), a isca (Bernice Stegers, no trem e na floresta)/o Congresso das feministas; 2 – No campo, carona de moto com a maquinista (Iole Silvani) e carona no carro das mulheres; 3 – Na casa de Sante Katzone (Ettore Manni que, aliás morre durante as filmagens), o machão que se despede (sua casa será demolida) e cujo nome remete a *cazzo*, pênis; 4 – O Parque de Diversões (memória, cenas da infância e adolescência com as mulheres enquanto desce pelo tobogã); 5 – O julgamento, o balão; de novo o trem.

Antes de o filme começar, no entanto, no momento exato em que aparece na tela o título do filme, *Città delle donne*, sobre um fundo azul, ouvimos, junto com um som de vento, uns risinhos de mulheres e a frase que antecede a entrada da música de Luis Bacalov: *Ancora Marcello? Prego, maestro* (Outra vez Marcello? Por favor, maestro). Somos levados então à lembrança de Guido, personagem de *Oito e meio*, também feito por Marcello Mastroianni, que usa, da mesma forma que o personagem de *Cidade das Mulheres*, a exclamação *Ah! Vecchio Snaporaz*, assim como o *Smick, Smack*, que acompanha seu gestual em algumas cenas. Ligação feita, estamos em pleno mundo felliniano, esse mundo que mistura biografia e ficção (vale lembrar que Guido é um diretor de cinema que se veste como Fellini e que trabalha como Fellini, filmando sem dizer exatamente o que quer, dançando entre as vontades dos produtores, dos atores e fazendo de seu set de filmagem um acontecimento) e no qual nunca sabemos muito bem o que é a razão dos fatos e o que é a razão das ficções.

Em *Fellini, uma biografia*, Tullio Kezich começa desfazendo o mito de origem encontrado em um jornal de 1949 ou 1950, em um álbum conservado pelo pai de Giulietta Masina, mulher do diretor e protagonista de alguns de seus filmes: "O acontecimento mais notável da vida de Federico Fellini deu-se num trem: de fato, ele nasceu num vagão de primeira classe, no trajeto entre Viserba e Riccione, aliás, mais precisamente em Rimini." (KEZICH, 1992, p. 15) Kezich, no entanto, desmente a história: "A façanha extremamente improvável de nascer num trem em trânsito torna-se impossível no dia 20 de janeiro de 1920. De fato, os trens estão parados desde as seis horas da manhã: a greve dos ferroviários, já em seu décimo dia de duração, é documentada pela imprensa de Rimini [...]. Em todo caso, na noite fatídica, a senhora Ida Barbiani Fellini não viaja em trem algum. Ela se encontra em trabalho de parto no apartamento de Viale Darnadelli, 10, atrás do Grand Hotel, assistida pelo médico que o marido foi buscar, apressadamente, debaixo de chuva." (KEZICH, 1992, p. 16). Mais à frente, o biógrafo desmente outra história da mitologia felliniana: "No verão de 1927, coloca-se um episódio 'histórico', mas na realidade pseudo-histórico: a Primeira Fuga

(haverá uma Segunda e uma Terceira Fuga, definitiva, igualmente envoltas no mito). Excitado pelo espetáculo do palhaço Pierino, lembrado no filme *I clowns*, quando o circo é desmontado, o menino foge de casa e se agrega à caravana.” Kezich lembra que o episódio sempre foi desmentido pela mãe de Fellini e por todos os parentes, embora, sessenta anos depois, ele continuasse afirmando que não era de todo inverídico.

As citações servem menos para corrigir os fatos do que para compreender os métodos desse criador que misturava sonhos (tinha um caderno especificamente para isso durante os anos 60 quando se encontrava, sem que ninguém soubesse, com o psicanalista alemão Ernst Bernhard radicado em Roma), memória e acontecimentos do dia-a-dia em seus filmes. *Cidade das Mulheres*, assim como *Oito e meio*, para não falar de *Amarcord* (*To mi ricordo*, em dialeto romagnolo, ou seja eu me lembro), trabalha exatamente na fronteira que une a ficção, a memória, o mito, os fatos. E é o sonho o elemento de *Cidade das mulheres*, pois Marcello, que começa o filme dormindo no trem e acordando diante da bela Bernice Stegers, acorda no final, ainda no trem, diante de sua mulher. Mas nas mãos do mestre até mesmo o sonho é colocado sob suspeita: ao acordar, Marcello pega seus óculos que estavam no chão e percebe que falta uma lente, que havia caído durante o sonho; e mais, ainda confuso, vê entrar na cabine Bernice Stegers e surpreende um sorriso cúmplice entre ela e sua mulher; como se não bastasse, duas colegiais entram também na cabine, as duas, personagens ativas do sonho (Donatella, personagem que aparece tanto no hotel das feministas, quanto na casa do machão). *Cidade das mulheres*, apesar dos protestos das feministas na época, é uma homenagem às mulheres que sempre aparecem com suas singularidades: há aquelas feministas mais caricatas que gritam *slogans* contra os machos, contra o falo enorme das estátuas gregas, mas há também aquelas que perguntam onde encontrar um pênis assim, e outras que não veem nenhuma humilhação no *fellatio*; Marcello, que durante o sonho (?) é controlado todo o tempo pelas mulheres (os telefonemas que sempre avisam de sua presença), se pergunta, quando está perdido na floresta no início do filme, porque é tão incorrigível, porque continua agindo como um menino. Sua posição diante das feministas no início do filme é ainda de uma curiosidade divertida, às vezes de solidariedade (como no caso do *slogan* matrimônio-manicômio), embora outras vezes se sinta verdadeiramente ameaçado (quando é perseguido pelos três carros com as mulheres visivelmente alteradas). As acusações que lhe são feitas na cena do julgamento também apontam para a ambiguidade: referem-se tanto a críticas gerais aos homens (é peludo, mija em pé, teme perder os cabelos, ilude-se com a existência de uma mulher ideal, não sabe ficar com uma única mulher), quanto a paradoxos (está sempre calado/fala demais; acredita na inferioridade mental da mulher/considera a mulher um ser superior), além de fazer referência ao próprio filme (não sabe sair dessa história) e ser lida entre risos. Sua reação também é ambígua: primeiro se recusa a responder as perguntas, em seguida, responde pensativo tentando encontrar uma resposta.

Várias vezes, Marcello faz referências ao fato de estar em um filme: quando, assustado pelos tiros de Sante Katzone para afastar as mulheres que o haviam encurralado, grita “mas que raios de filme é esse?” ou quando no Parque de Diversões afirma ser aquela a melhor parte da história. O espectador se sente todo o tempo em

um território difícil de definir, entre sonho, espetáculo circense, lembranças da infância, um mundo que aparece e desaparece à medida que Marcello avança em seu *Inferno* como em um jogo: as situações mudam, muda o cenário, e ele tem que responder ou assistir ao duelo entre as vontades masculinas, as vontades femininas e suas próprias dúvidas e hesitações.

Essa constante referência no filme ao filme já está também em *Oito e meio*, assim como a improvisação que se torna um "método", no sentido de um caminho tortuoso que se faz a partir de uma angústia e de um não-saber. Em *Entrevista sobre o cinema*, publicado em 1983 na Itália, Giovanni Grazzini pergunta ao diretor sobre esse "que muitos consideram seu maior filme, imitadíssimo, tanto que se tornou um gênero." (FELLINI, 1986, p. 108). A resposta nos coloca diante do método: desesperado e confuso, Fellini estava prestes a desistir: "Não me lembrava mais o que era o filme que eu queria fazer. O sentimento, a essência, o perfume, aquela sombra, aquele pingo de luz que me haviam seduzido e fascinado, não os encontrava mais." (FELLINI, 1986). O que ele tinha era "o vago e confuso desejo de fazer um retrato de um homem" que, a princípio, não sabia se era um advogado, um engenheiro, um jornalista. Do roteiro, após algumas tentativas com Tullio Pinelli, Ennio Flaiano e Brunello Rondi, desistiu também: "Sou um diretor que desejava fazer um filme do qual não mais se lembra." E é aí que tudo fica claro: "entrei de estalo, de um golpe, no coração do filme, tudo me veio à mente: eu fiz um filme sobre a história de um diretor que não sabia qual o filme que iria fazer." Para seu biógrafo Tullio Kezich, é "o filme da dúvida e da obstinação, da tentação de largar tudo e do perfeccionismo exagerado, nebuloso no projeto, extremamente cuidadoso na execução." Como se não bastasse o exercício de tatear no escuro (vale lembrar a imagem do sonho que Fellini, personagem de *Entrevista*, conta aos japoneses), em razão de uma greve no laboratório resolve não ver mais dia a dia o resultado das filmagens, prefere fazer o filme "no escuro": "Fiz o filme todo no escuro, um longo voo noturno, e desde então desenvolvi uma teoria: é melhor não ver as cenas rodadas dia por dia, é preciso ater-se à ilusão do filme como você imaginou." (FELLINI, 1986).

Essa improvisação é o que Fellini chama de "habitar o filme": ao invés de atravessar as etapas obrigatórias (o sentimento, a ideia, o tema, o tratamento, o pré-roteiro, o roteiro, a seleção do elenco, o cenário, os figurinos), ele prefere trabalhar simultaneamente em todas elas: "Anatomizar o filme, dividi-lo em operações e períodos diferentes, qualquer um dos quais podendo ser rigorosamente condicionante, talvez tenha uma utilidade prática, mas corre o risco de sufocar o filme. Pode levá-lo para um lado que não é aquele de sua 'imagem' final, da sua verdadeira expressão cinematográfica. [...] Tenho cada vez mais chamado a atenção sobre a necessidade de um modo de trabalhar que, de forma quase agressiva, defino como 'improvisação'. É muito mais que improvisação. É um jeito de começar a habitar o filme na sua verdadeira estrutura, na sua essência mais profunda." (Fellini 2012, p. 29)

É em *Entrevista*, de 1987, que esse método desabrocha. Se em *Oito e meio*, é Mastroianni que faz o papel de Fellini com o nome de Guido, aqui, temos Fellini e sua equipe como personagens; temos um filme que se chama entrevista em que Fellini é entrevistado e seguido todo o tempo por um grupo de jornalistas japoneses. E mais

uma vez o sonho tem um lugar de destaque, o sonho e o cinema, pois a primeira coisa que faz é contar o sonho que seria o início do filme que estão fazendo aos entrevistadores japoneses, encenando, assim, seu próprio método – estava no escuro, em um ambiente inquietante, mas ao mesmo tempo familiar, suas mãos tocavam uma parede que não terminava nunca. Diz então que em outros filmes escapava sempre voando (*Oito e meio*), mas que desta vez, mais velho, mais pesado, custava mais a sair da terra; enfim começou a voar, e lá de cima que paisagem via? A cidade universitária? A policlínica? Parecia uma prisão, um refúgio antiatômico, mas finalmente reconheceu a *Cinecittà*. E o que vamos ver, em seguida, é a máquina do cinema em ação, o cinema dentro do cinema, Fellini personagem de Fellini diretor, fazendo um filme que se chama Entrevista, sendo entrevistado e filmado pelos jornalistas japoneses. Fellini fazendo um filme que é, mais uma vez, sua biografia, mas, ao mesmo tempo, *Amérika*, o romance inacabado de Kafka, escrito entre 1912 e 1914. A cena que parece resumir a ambiguidade, o jogo, que revela a paixão de Fellini pelo cinema ao eleger a filmagem, o set de filmagem, como seu objeto, acontece no trajeto de bonde até a *Cinecittà*: é mais uma vez uma cena da biografia do diretor, sua primeira vez na cidade do cinema para entrevistar uma atriz famosa, apesar de estarem filmando *Amérika*, de Kafka, e aparentemente não haver nenhuma conexão entre uma coisa e outra. Na cena do trajeto da estação *Termini* até a *Cinecittà*, a caravana está constituída por um carro que vai na frente com Fellini e os japoneses, seguido por um caminhão que leva a metade anterior do bonde, outro caminhão com a câmera e finalmente um terceiro que leva a outra metade do bonde. No decorrer da viagem, vemos, primeiro, lugares conhecidos de Roma, e, logo, índios e elefantes quando já perdemos a visão do aparato de filmagem (os caminhões, etc) e entramos na ficção para só sairmos dela quando o personagem vestido de fascista, ao ver elefantes perto de um rio, afirma que este é o sinal de que a *Cinecittà* está perto. Pois bem, durante o trajeto duas meninas perguntam a Rubini, que faz o papel do Fellini jovem, se ele é um ator e ele responde que não. O fascista se volta então e faz a mesma pergunta e ele responde: “Não, sou, serei um jornalista.” A cena parece um resumo do filme e de uma certa maneira de fazer cinema: a exposição da máquina cinematográfica, a entrada e a saída da ficção, a biografia, a memória e a invenção, a criação de uma mitologia pessoal, um cinema que encena seu próprio fazer, que faz do diretor personagem e do “circo” que envolve uma filmagem, seu próprio objeto.

Se um dos traços da ficção contemporânea é, como diz Ítalo Morriconi, “a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que, por outro lado, são ficcionais” (apud Klinger 2012, p. 10) tornando indecível o que é real e o que é ficcional, poderíamos dizer que estes filmes de Fellini trabalham exatamente neste horizonte: de *Oito e meio* até *Entrevista*, passando pela *Cidade das Mulheres*, o que vemos é essa mistura chegar ao ponto em que Fellini não se esconde mais atrás de Guido (Mastroianni) para mostrar o cinema fazendo cinema. É ele próprio que assume essa posição, sem, contudo, assumir uma vontade de realismo: o que lhe interessa é o espetáculo do cinema. É como se fosse um efeito de estranhamento brechtiano (*Verfremdungseffekt*) sem a pedagogia marxista e sem a ilusão de desmanchar a ilusão, o pacto com o espectador, embora esse pacto esteja agora em pleno território da ambiguidade. Ou seja, não sabemos, como espectadores, muito bem onde

pisamos, onde começa o real e onde começa a ficção. Um território tênue, uma transição tão banal e ao mesmo tempo, tão bela quanto a cena, citada em *Santiago*, de João Moreira Salles, da passagem da caminhada à dança em *Roda da Fortuna*, com Fred Astaire e Cyd Charisse. A cena do trajeto do bonde em *Entrevista* parece ter esse mesmo clima: uma passagem, do "real" (a filmagem) para a ficção (o filme dentro do filme), um trânsito, um passe de mágica.

## Referências

FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Trad. Monica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. **Entrevista sobre cinema**. Realizada por Giovanni Grazzini. Trad. José Alberto de Lima Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

\_\_\_\_\_. **A arte da visão**. Conversa com Godofredo Fofi e Gianni Volpi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

KEZICH, Tullio. **Fellini uma biografia**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: LPM, 1992.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

---

### Title

To Inhabit the Film: Fellini, a Master of Improvisation

### Abstract

By starting with *City of Women* (1980), the goal in this paper is to build a line to connect Fellinian biography and mythology to that director's style, which becomes more and more of an improvisation, that is, it leaves aside the traditional narrative in order to base himself on an exercise that comes to life at the filming set. *81/2* (1963), a film that bears a close relation to *City of Women*, helps to understand such a tentative, jokingly way of filming, which mixes dream and reality, memory and fiction in one spectacle in which laughter and reflection are the main characters.

### Keywords

Biography. Cinema. Fellinian mythology.

---

Recebido em 19/10/2012. Aprovado em 20/10/2012.