

**OS *CLOWNS* DE FELLINI:
A PORÇÃO PALHAÇA DA SUBJETIVIDADE**

Por

Inês Staub Araldi

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal
de Santa Catarina

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe
Soares

Florianópolis, abril de 2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Araldi, Inês Staub

Os clowns de Fellini : a porção palhaça da subjetividade
/ Inês Staub Araldi ; orientador, Luiz Felipe Soares -
Florianópolis, SC, 2013.
216 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Fellini clowns. 3. Felicidade. 4.
Magia. 5. Cinema. I. Soares, Luiz Felipe. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

INÊS STAUB ARALDI

**OS *CLOWNS* DE FEDERICO FELLINI:
A PORÇÃO PALHAÇA DA SUBJETIVIDADE**

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Literatura e aprovada em sua forma final pelo Curso de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 1 de abril de 2013.

Prof. Dr. Luiz Felipe Soares (orientador)
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Roberta Barni
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Ramayana Lira
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Andrea Santurbano
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Patrícia Peterle
Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico este trabalho a todos aqueles que não têm vergonha do ridículo, que se vestem como querem, que seguem a intuição, que são confusos, inconstantes e criativos. Também àqueles que são capazes de rir ou chorar até perder o fôlego e que são, autenticamente, geniais!

Agradecimentos

Esta tese é apenas o registro escrito de uma longa trajetória durante a qual muitas ideias foram geradas. Muitas delas se perderam ao longo do caminho, outras foram descartadas por opção e, do que restou, nem tudo está aqui. Daquilo que li, pesquisei, observei e compartilhei em longas conversas com pessoas espetaculares, este trabalho me parece tão somente um apanhado de sementes recolhidas ao acaso no imenso campo dos meus contatos. Agradecer aos que participaram da colheita é o que tentarei fazer agora.

Agradeço primeiramente aos meus três amores, Antoninho, Rodrigo e Emanuel, pela compreensão e pela companhia, mas principalmente pela paciência e pelo amor incondicional. Conseguimos, rapazes!

Na sequência, agradeço a todas as pessoas relacionadas ao curso de pós-graduação em literatura. Dos colegas aos professores e funcionários, ali estão as pessoas que contribuíram decisivamente para que este fosse o desfecho do meu trabalho. Agradeço a todos, pelo incentivo, pelas reprimendas, pela confiança e pela descrença. Agradeço principalmente pelos apontamentos decisivos, que foram tantos. Professores Liliana, Pedro, Walter, Tânia, Raul, Capela, Patrícia, Marcos, obrigado. E um agradecimento especial ao meu orientador professor Felipe Soares, profissional competente e dedicado que mudou os rumos deste trabalho e, por consequência, muitos aspectos relacionados ao meu modo de olhar para a vida.

Também não podem ficar de fora deste agradecimento todos aqueles que contribuíram com a italianidade que agora também faz parte de mim: professor Antonio Costa meu tutor na IUAV de Veneza e um bom conselheiro, Andrea Cavalletti. Os amigos Neville, Alessandra, Gaia, Cinzia, Giuliano, Franco, Lisa, Angelo, Ciro. Agradeço também o apoio dos colegas de trabalho, o empurrão da Alba, a força dos amigos de uma vida, de alguns irmãos de alma, dos irmãos de sangue, e a torcida organizada dos pais.

Agradeço a muitos outros, cujos nomes eu não escrevi. Alguns porque não me ocorre agora, outros porque não tem como explicar. Outros ainda porque as palavras não dão conta de retribuir significativamente presenças que modificaram a minha história de vida.

Obrigada a você também, Federico Fellini!

*Ma perché lei vuol sapere che
film voglio fare?
Non bisognerebbe mai
parlarne dei film! Prima di
tutto perché nella sua vera
natura un film è
indescrivibile a parole:
sarebbe come pretendere di
raccontare un quadro o
riferire verbalmente uno
spartito musicale. Poi, perché,
parlandone, si scivola in una
serie di ipotesi imprigionante,
vischiose, che lo fissano in
immagini, strutture,
caratteristiche inevitabilmente
riduttive. Così che corri il
rischio di non riconoscerlo
più tuo, il film, e, al limite, di
dimenticarlo. (Fellini)*

Os *clowns* de Fellini: a porção palhaça da subjetividade.

Resumo

Trata-se uma leitura dos filmes de Federico Fellini, fundamentada na teoria da imagem cinematográfica de Gilles Deleuze e na relação entre magia e felicidade em Giorgio Agamben. É nas imagens-sonho e nas imagens-lembrança que trazem para a tela os clowns de Fellini que busco os germes de um cristal em formação que nos oferece a vida enquanto espetáculo, mas também, paradoxalmente, em toda sua espontaneidade. Por ser a imagem-cristal uma operação fundamental do tempo, no sentido em que nela se pode ver a coexistência entre o presente e o passado, é no carnaval e nas festas de loucos, na história do riso, da máscara e do circo que busco elementos para compreender a importância dos clowns no contexto dos filmes de Fellini, incluindo seus escritos e suas declarações. Depois, acompanho a suposta desapareção da graça e do inumano na virada epistemológica que marca os anos finais da era clássica: é aí que Bakhtin, em seu estudo sobre Rabelais, encontra uma mudança radical de atitude em relação ao riso, que já não pode mais fazer parte do sério; aí também Foucault analisa a exclusão da loucura, no cogito cartesiano. Não por acaso, é também aí que Rossi e Yates inserem a passagem da magia à ciência. Nesse contexto faço a leitura dos clowns de Fellini buscando enxergar neles “o passado que se conserva e assume todas as virtudes do começo e do recomeço”.¹ Esse passado que essas figuras conservam pode nos fazer contemporâneos da criança que fomos e nos fazer ver que “o que podemos alcançar por nossos méritos e esforços não pode nos tornar realmente felizes”.²

Palavras-chave: Fellini *clowns*, felicidade, magia, imagem, cinema

¹ Deleuze, Gilles. *Cinema 2: Imagem-tempo*. Tradução de Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 114.

² Agamben, *Profanações*. Tradução e apresentação de Silvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 23.

I clowns di Fellini:
la porzione buffa della soggettività

Riassunto

Si tratta di una lettura dei film di Federico Fellini, fondata sulla teoria dell'immagine cinematografica di Giles Deleuze e nel rapporto tra magia e felicità di Giorgio Agamben. E' nelle immagini-sogni e nelle immagini-ricordo che portano sullo schermo i *clowns* di Fellini, che cerco i germi di un cristallo in embrione che ci offre la vita, in quanto spettacolo, ma anche piena, paradossalmente, in tutta la sua spontaneità. L'immagine-cristallo è un'operazione fondamentale del tempo, nel senso che si può notare in quella, la coesistenza tra il passato e il presente. E' per questo che sarà nel carnevale, nella festa dei pazzi, nella storia della risata, della maschera e del circo, che cerco elementi per comprendere l'importanza dei clowns, nel contesto dei film di Fellini, includendo i suoi scritti e le sue dichiarazioni. Poi cerco una presunta scomparsa della grazia e del disumano nel cambiamento epistemologico che evidenziano gli anni finali dell'era classica: è lì che Bakhtin, nel suo studio su Rabelais, incontra un cambiamento radicale rispetto alla risata, che già non può più far parte della serietà; E quindi lo stesso Foucault analizza l'esclusione della pazzia, nel cogito cartesiano. Non a caso, è sempre lì che Rossi e Yates inseriscono un passaggio dalla magia alla scienza. In questo contesto, leggo i *Clowns* di Fellini cercando di vedere in essi "o passado que se conserva e assume todas as virtudes do começo e do recomeço".³ Questo passato che tali figure conservano, possono farci tornare ad essere i bambini che eravamo ma, anche a farci capire che, "nonostante la nostra buona volontà e i nostri sforzi, non ci potrà mai far tornare ad essere realmente felici".

³ Deleuze, Gilles. *Cinema 2: Imagem-tempo*. Tradução de Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 114.

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	17
1. CAPÍTULO I: O CINEMA DE FEDERICO FELLINI.....	19
1.1 O NEORREALISMO: DA IMAGEM MOVIMENTO PARA A IMAGEM TEMPO.....	28
1.2 A IMAGEM TEMPO.....	35
1.3 A IMAGEM CRISTAL E OS CRISTAIS DO TEMPO.....	44
1.4 FEDERICO FELLINI E O CRISTAL EM FORMAÇÃO.....	48
2. CAPÍTULO II: UM UNIVERSO FABULOSO.....	53
2.1 O UNIVERSO DOS SERES FANTÁSTICOS.....	57
2.2 O MUNDO MÁGICO.....	60
2.3 TEMPOS DE FESTA.....	72
2.3.1 A FESTA DOS LOUCOS.....	77
2.3.2 A FESTA DO ASNO.....	79
2.3.3 A FESTA DOS INOCENTES.....	80
2.3.4 O CARNAVAL.....	82
2.3.5 AS MÁSCARAS.....	86
3. CAPÍTULO III: SINAIS DE MUDANÇAS	101
3.1 O TEMPO E AS IDADES.....	119
3.1.1 OS ANOS E AS IDADES SEGUNDO FURIO JESI.....	123
3.1.2 O MITO DA ETERNA ADOLESCÊNCIA EM THIS MUST BE THE PLACE.....	126
3.2 GENIUS.....	129
4. CAPÍTULO IV: A ANALOGIA ENTRE O CIRCO E O MUNDO.....	143
4.1 O MITO DO PALHAÇO E OS GRANDES <i>CLOWNS</i>	148
4.2 O MUNDO CIRCO DE FELLINI.....	159
4.3 FACCIAMO I <i>CLOWNS</i> , AMBASCIATORE DELLA MIA VOCAZIONE.....	166
5. CAPÍTULO V: <i>CLOWNS</i>: O FILME.....	177
6. EPÍLOGO:	203
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	207

Prólogo

Em “O ato de criação” Deleuze afirma que “existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência”.⁴ Cabe então a pergunta: nestes tempos em que a força transformadora da revolta e da revolução é desacreditada, assim como já não há fé nos grandes sujeitos coletivos – porque sabemos, desde Foucault, que o poder é um jogo de relações que, uma vez desfeitas aqui, se reconstróem ali – existe um como, ou um contra que resistir?

Parte da inércia, inclusive intelectual, que acomete a muitos na contemporaneidade tem origem comum. Dos eventos corriqueiros que caracterizam a rotina extenuante da vida – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozés – nenhum deles pode se transformar verdadeiramente em experiência, conforme afirma Agamben⁵. Sendo assim, é bem provável que o nosso maior desafio seja o de nos colocarmos em relação com um acontecimento que ainda seja capaz de revolver algo em nós, que já não sabemos se de fato está em nós. O que também corresponde a procurar algo que nos forneça uma imagem capaz de permitir apreender algo intolerável, insuportável: uma beleza grande demais para nós, como uma dor demasiado forte⁶.

Ao afrontar o problema da existência, Nietzsche considera: “o filósofo deve reconhecer o que é necessário e o artista deve criá-lo”.⁷ Provisoriamente, parto deste pressuposto para enveredar por um discurso acerca do cinema de Federico Fellini, ou melhor, acerca da circanização do mundo proposta pelo cineasta, a qual coloco em relação com o conceito de felicidade que leio no ensaio *Magia e Felicidade*, de Giorgio Agamben. Tarefa para a qual é imprescindível a contribuição dos escritos de Gilles Deleuze.

Ao comentar a misteriosa relação entre a resistência e a arte, Deleuze consegue ser evasivo e invasivo. Cita André Malraux: a arte é a única coisa que resiste à morte. Neste sentido a obra de arte é, para Deleuze, sobrevida. O que faz da arte também um ato de resistência. Os filmes de Fellini, mais especificamente, a sobrevida do *augusto* nas cenas finais de *I clowns*, são um ato de resistência contra uma existência

⁴ *Folha de São Paulo*; caderno *Mais*, Domingo, 27/06/99, p. 5-4 a 5-5. Tradução: José Marcos Macedo.

⁵ Agamben, Giorgio. *Infância e História*. 2005. P. 22

⁶ Deleuze, G. *Imagem-tempo*, 2007. p. 29.

⁷ Nietzsche, *O livro do filósofo*. 2007, p. 17

extenuada e insípida, no mesmo sentido em que resistir é não morrer. Mais do que isso, resistir é salvar algo para aqueles ou aquilo que ainda estão/está por vir.

No entanto, há que se considerar que, ainda para Deleuze, a mais estreita relação possível entre os homens e a obra de arte é também a mais misteriosa: falta-lhe o povo! O que quer dizer que a afinidade entre a obra de arte e o ato de resistência se estabelece em perspectiva, ou seja, aponta para um povo que ainda não existe. Num sentido parecido com aquele em que Agamben nos fala da comunidade que vem.

Se considerados desta forma, os *clowns* de Fellini podem ter sido feitos para nós. Ou para aqueles que ainda estão por vir. E o são na forma de imagem feita para ser lida, como o são as imagens-tempo produzidas a partir do neorrealismo. São também resistência, no sentido em que Deleuze define a relação de Fellini com o real ao afirmar que, em suas visões, o diretor busca “desposar até mesmo a decadência, que permite só amar em sonho ou em lembrança, simpatizar com estes amores, ser cúmplice da decadência, e até mesmo precipitá-la, a fim de salvar alguma coisa, talvez, o quanto for possível”.⁸

Podemos também considerar que a sobrevida do augusto nas cenas finais de *I Clowns*, ou sua morte aparente que é transformada em ressurgimento triunfante, representa o que ainda pode ser salvo. Se a salvação, em Benjamin, corresponde à felicidade, e esta, em Agamben, corresponde à magia (como aquilo que não podemos conhecer), a relevância deste trabalho reside na busca de uma indicação para uma saída poética, uma salvação, diante da morte da experiência na contemporaneidade – uma saída como aquela dos dois palhaços de Fellini que abandonam o picadeiro tocando seus trompetes, acompanhando a expansão infinita do circo no qual o mundo inteiro vai se transformando à sua passagem.

⁸ Deleuze, G. *Imagem-tempo*, 2007. p. 15.

Capítulo I – O cinema de Federico Fellini

Il cinema, dovendo, ed essendo, tra le forme di espressioni artistiche quella che più di ogni altre sembra che assomiglia, ritratta la vita, ha bisogno di una esattezza, di un respiro, di gesti, di atteggiamenti. Ed esprimere un sogno, una fantasia, è un'operazione di alta matematica, di algebrica.⁹

A epígrafe acima, parte do documentário sugestivamente intitulado *Sono un gran bugiardo*, é extremamente precisa e reveladora. Depreendo dela duas questões fundamentais. A primeira é mais subjetiva e está relacionada ao fato de que, ao pronunciá-la, Federico Fellini enfatiza o termo *sembra* (parece). Mais do que ressaltar uma sutil diferença, a frase revela uma espécie de jogo que põe em relação a arte e a vida, no qual a primeira parece que assemelha a segunda. Esta duplicação da semelhança é uma questão fundamental, e retomo o assunto mais adiante.

Já a segunda questão é mais objetiva e está relacionada com os aspectos práticos da filmagem, quais sejam, os materiais e recursos técnicos necessários para que esta semelhança duplicada tome forma. Trata-se de empregar os meios necessários para atingir a exatidão da imagem a ser construída, de atentar meticulosamente a detalhes precisos que permitem obter a iluminação desejada, os gestos exatos, a escolha perfeita dos rostos, das cores. E esta é uma operação matemática, algébrica.

Nesta fala, Fellini evidencia os aspectos mais latentes de um fazer cinema que caracteriza a maior parte de seus filmes. Refiro-me à atenção extremada aos detalhes técnicos e ao desempenho dos atores. E também a preferência por enredos e cenários dos quais emana a amálgama entre a realidade e o sonho, entre o imaginário e o real. É no seu jeito peculiar de dar forma às fantasias para que estas possam ser

⁹ Transcrito do documentário *Sono un gran bugiardo*, de Damian Pettigrew.

vistas que Federico Fellini insere seus filmes em um contexto bastante específico em que, mais do que projetar na tela uma história para ser vista, são criadas imagens para serem lidas.

No longo debate sobre a relação entre imagens e semelhanças, o neorealismo italiano tem, obviamente, lugar de destaque. Fellini inicia sua carreira no contexto do neorealismo e mantém com ele, retroativamente, uma relação complexa. Se os filmes de Rossellini, Visconti, De Sica e outros possuíam uma iconografia social e humana que reproduzia o estado de ruína e miséria em que se encontrava o povo italiano no pós-guerra, e se a temática destes diretores costumava colocar em evidência valores morais e políticos, os filmes de Fellini voltam-se para um terreno mais subjetivo da existência. Muito embora, como assinala Antonio Costa, a iconografia neorrealista também se insinue em filmes como *La dolce vita*¹⁰, o real visado por Fellini revela-se através de um saber que é falso. Dante Ferretti, cenógrafo que trabalhou com o cineasta em cinco de seus filmes – de (1979) a *La voce della luna* (1990) – diz que Fellini pensava o cenário a partir da memória, do sonho. E para se fazer entender em relação ao cenário a ser construído, afirmava que tanto a memória quanto o sonho sempre dilatam as coisas. Ferretti considera que, se os demais cineastas com quem trabalhou buscavam recriar a realidade com a maior fidelidade possível, Fellini buscava sempre recriá-la a partir de seu modo de lembrar as coisas. Entre a arte e a vida, um “parece que assemelha”.

Para compreender melhor as implicações desta semelhança duplicada em Fellini, é preciso examinar mais atentamente o contexto cinematográfico em que surgem os seus filmes.

É no neorealismo que Deleuze indica a passagem da imagem-movimento para imagem-tempo. Se no antigo realismo, no sentido amplo da palavra, a imagem era vista como capaz de representar um real já decifrado, o neorealismo buscará as imagens nas quais

a situação não se prolonga diretamente na ação: não é mais sensório-motora, como no realismo, mas, antes, ótica e sonora, investida pelos

¹⁰ Costa Antonio. Federico Fellini: *La dolce vita*. Torino: Lindau, 2010, p. 08. Vale lembrar que Antonio Costa se refere à crítica de Giuseppe de Santis, o qual repete, ao longo dos anos, que os filmes de Fellini abriram a estrada para os filmes burgueses e antipopulares.

sentidos, antes de a ação se formar, utilizar e confrontar seus elementos. Tudo permanece real neste neorealismo (quer haja cenários ou exteriores), porém, entre a realidade do meio e da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onífrica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos¹¹.

Embora a crítica geralmente defina o neorealismo italiano por seu conteúdo social,¹² Deleuze enxerga ali a atribuição de um outro sentido para a existência. Para além das aparências de uma suposta realidade pessoal ou social, é a própria indefinição, o acirrado conflito que se experimenta diariamente no confronto entre o real e o sonho, entre o possível e o imaginário que se faz ver nas telas. E é isso que

¹¹ Deleuze, Gilles. *Cinema 2: Imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 11.

¹² Refiro-me mais particularmente aos filmes dos diretores citados no parágrafo anterior. Em *Germania anno zero*, de Rossellini, Edmund, um menino pobre de uma família grande, trabalha para sustentar o pai doente, uma irmã e um irmão já adultos, no país devastado pela 2ª Guerra. Interpretando ao pé da letra o que aprendeu com um antigo professor – os fortes eliminam os fracos – mata o próprio pai para aliviar a família do peso de manter em casa uma pessoa improdutiva. Não suportando a dor, se suicida. Já De Sica, em *Ladri di biciclette*, filma a saga de um pai de família que teve a bicicleta, cuja posse é condição indispensável para a manutenção do trabalho, roubada. O filho pequeno acompanha a busca desesperada, que quase termina com a prisão do pai, quando este também tenta roubar uma bicicleta. Em *Roma, cidade aberta*, o roteiro de Visconti tem ares de documentário. Ao narrar a história de Giorgio, um dos líderes da resistência comunista e católica perseguido pelos antigos aliados nazistas, Visconti traz para a tela detalhes de um conflito com o qual muitos italianos poderiam se identificar. Se considerarmos *Miracolo a Milano*, de Vittorio De Sica, no entanto, fica perfeitamente claro que não existe um rótulo aplicável no que se refere a supostas diferenças entre o cinema de Fellini e seus conterrâneos. A saída magistral encontrada por De Sica para a insustentável situação em que se encontram os protagonistas pobres da trama – na piazza del Duomo, todos montam em vassouras e saem voando pelos céus, em busca de um lugar onde “buongiorno vuoi dire veramente buongiorno” – é certamente diversa dos desfechos dos filmes citados anteriormente.

interessa também a Fellini. O que se pode ver no neorealismo é, como percebe Bazin,¹³

uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não é mais representado ou reproduzido mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava um real sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações.

Esse afastamento complexo em relação ao realismo, esse investimento na imagem como lugar de acontecimentos flutuantes, Fellini parece ter apreendido do neorealismo. Ainda que a sequência narrativa de seus primeiros filmes possa ser considerada um tanto convencional, a partir de *La dolce vita* o enredo se organiza por blocos relativamente independentes, entre os quais a ordem dos acontecimentos não obedece necessariamente o tempo cronológico, mas está relacionada a uma distribuição peculiar dos eventos que são organizados segundo um ritmo que é determinado por Fellini. A título de exemplo, ainda em *La dolce vita*, pode-se pensar nos principais acontecimentos que operam como blocos relativamente independentes. O filme começa com a cena do helicóptero transportando uma imagem do Cristo, acompanhados dos fotógrafos, entre os quais o protagonista Marcello e seu amigo Papparazzi. De significativo, temos ainda a recepção da atriz americana Silvia no aeroporto, seguida da entrevista coletiva, o jantar na casa de Steiner, a caça aos fantasmas no castelo, o falso milagre, o homicídio seguido de suicídio, o banho na Fontana di Trevi, as tentativas de suicídio e as crises de ciúmes de Emma, a *serata* final na casa vizinha ao mar. Os acontecimentos não estão exatamente nesta ordem, mas isso não importa realmente. Sempre seria possível pensar em um novo ordenamento, substituir os blocos, remontar cenas, a exemplo do que faz Fellini em *Intervista*¹⁴, 27 anos depois.

¹³ Apud Deleuze, Gilles. *Cinema 1: Imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 9.

¹⁴ Refiro-me a cena protagonizada por Anita Ekberg e Marcello Mastroianni, na qual Mastroianni reinterpreta a famosa cena originalmente gravada na Fontana

A escolha de atores não profissionais é uma característica muito conhecida do neorealismo italiano e está relacionada a uma série de questões entre as quais se destacam a economia de recursos e, principalmente, a relação que se busca estabelecer com a vida cotidiana. Mas em Fellini a seleção do elenco não se orienta por questões tão evidentes. Seus orçamentos costumavam ser dispendiosos, a tal ponto que Benigni o compara ao papa no período da Renascença ao afirmar que Fellini rasgava dinheiro; só ele podia fazer isso.¹⁵

O fato é que, ainda que o diretor escolhesse mais pela aparência que pelo talento, como ele mesmo diz, astros e estrelas eram contratados¹⁶ e contracenavam com rostos anônimos capturados para figurar, não raro, em uma única cena. E a razão é simples.

Non mi sono mai deciso alla scelta di un attore attratto dalla sua bravura, dalla sua capacità professionale: come non mi ha mai trattenuto dal prendere da un non attore la sua inesperienza. Io vado in cerca di facce espressive, caratterizzate, che dicano tutto di sè al primo apparire sullo schermo.¹⁷

Tamanha obstinação em encontrar o rosto perfeito está relacionada à compreensão de que uma imagem fala por si só e para além do diretor, do roteiro, ou do ator que nela figura. E a sua voz, a da imagem, se dirige àquele que lhe assiste da plateia. A tarefa de realizar um filme passa a ser, neste sentido, um mergulho em si mesmo e na relação estabelecida com os demais. Torna-se, para Fellini, uma tarefa espiritual e, no sentido próprio do termo, religiosa.

di Trevi. Na cena original não acontece o beijo entre os protagonistas. Nem mesmo nesta reedição. Mas a forma como a cena é exibida para os supostos espectadores que se reúnem na casa de Anita cria a ilusão do beijo, o que recoloca os protagonistas no papel de um casal que, 27 anos antes, eles não foram.

¹⁵ Transcrição de um comentário feito pelo ator em *Sono un gran bugiardo*.

¹⁶ Fellini trabalhou, por exemplo, com Roberto Begnini (*Voce della luna*), Anthony Quinn (*La Strada*) e Donald Sutherland (*Casanova*), tendo como parceiros mais constantes a esposa, Giulietta Masina, e Marcello Mastroiani.

¹⁷ Verdoni, Mario. *Federico Fellini. Il mio Mestiere*. Milano: Il castoro Via Paisiello, 2001, p. 7.

Ogni ricerca che un uomo svolge su sé stesso, sui suoi rapporti con gli altri e sul mistero della vita, è una ricerca spirituale e, nel senso vero del termine, religiosa. Suppongo sia questa la mia filosofia. Faccio i miei film nello stesso modo in cui parlo alla gente. Questo per me è neo-realismo, nel senso più puro e originale. Una ricerca in sé stessi e negli altri. In ogni direzione, in tutte le direzioni in cui va la vita.¹⁸

E o que os filmes de Fellini têm a dizer sobre a realidade do mundo, da vida?

Creio que não têm nada a dizer. Têm a mostrar: um outro olhar, uma outra possibilidade, um outro jeito de contar a história que, muitas vezes explicitamente dito por ele, nem aconteceu de fato. Foi assim com as versões de *Casanova* e *Satyricon*, mas também com *Amarcord* e *Otto e mezzo*. Os dois primeiros são adaptações particularmente fellinianas de obras já consagradas, enquanto os dois últimos evidenciam as contradições de uma autobiografia inventada e inserida em sua obra.

Não são poucos os ensaios publicados cujo escopo principal é uma possível relação entre passagens dos filmes de Fellini e acontecimentos de sua vida pessoal. Basta pensar nas referências que são feitas à morte do pai, correlacionadas às cenas de *Otto e Mezzo* e *La dolce vita* nas quais os personagens Guido e Marcello, os alter egos mais populares de Fellini, lamentam a falta de diálogo com a figura paterna. Mas o que importa aqui não é saber qual o grau de correspondência que pode ser estabelecido entre a vida pessoal de Fellini e sua criação. Até porque ele mesmo se considera “un gran bugiardo” e assume despididamente que costuma recontar a mesma história em diversas versões, muitas vezes contraditórias. O que não quer dizer, absolutamente, que não sejam verdadeiras, ao menos em boa parte.

Mas a questão com a qual me deparo ao considerar as imagens do cinema em relação ao real é muito mais complexa do que poderia ser aferido mediante uma mera constatação de correspondência. O mosaico de imagens que nos oferece Fellini em seus filmes, suas entrevistas, seus textos, seus desenhos, as considerações dos colaboradores, da crítica, dos amigos e da família, tudo isso corrobora o argumento de que somos, e isso inclui Fellini, um todo no qual coabitam, sem jamais poderem ser

¹⁸ Verdoni, Mario. *Federico Fellini. Il mio Mestiere*. Milano: Il castoro Via Paisiello, 2001, p. 5.

considerados separadamente, as coisas que fazemos, aquelas nas quais acreditamos, o que vemos e o que pensamos ter visto, lembranças, sonhos, aquilo que conseguimos fazer e o que apenas imaginamos ter feito. Sendo assim, separar autor e obra, o livro e a vida, a imagem e o real, o documentário do filme, a entrevista de uma conversa informal, tudo isso perde completamente o sentido.

Ao falar constantemente sobre si mesmo, sobre suas lembranças, sua infância, seu trabalho, suas crenças e, principalmente, ao trazer tudo isso para sua obra, Fellini escancara a incoerência das supostas divisões entre o cinema e o real, entre a memória e a história, entre o autor e a obra. Mais do que isso. Faz ver a inutilidade, dada a impossibilidade, de reconstruir fatos e trajetórias na tentativa de esclarecer o que quer que seja.

A começar por ele mesmo, a inconsistência de sua autobiografia é facilmente constatada se consideradas duas histórias que Fellini costumava contar sobre si mesmo: a de ter nascido em viagem e a de ter fugido com o circo, aos nove anos de idade. A primeira ele mesmo desmente: “Naquele domingo o carro dava um passeio novo, uma série de casas em fila. Papai disse: “Ali nasceste”, e o carro seguiu rápido”.¹⁹ Já a segunda, quando perguntado acerca do que há de verdadeiro na história que costuma contar sobre a fuga com o circo, Fellini responde suspirando: “Di vero c’è che mi sarebbe piaciuto moltissimo che fosse stato vero”.²⁰

Ainda neste sentido, seu amigo e colaborador, Bernardino Zapponi, resume de um modo bastante interessante a miscelânea felliniana entre vida pessoal, mundo circundante e cinema:

C’è una commedia nella commedia. Nel film – come in ogni film di Fellini – c’è un altro filmetto ad esclusivo spettacolo dal regista.

Si tratta della troupe di cui Federico abitualmente si circonda. Regista nato, Fellini (farebbe il regista se potesse, anche al ristorante o per la strada: cambierebbe di posto le persone, i tavoli, i monumenti) ha bisogno de avere accanto a sé dei collaboratori che siano dei personaggi ben

¹⁹ Fellini por Fellini. 1983. P. 13

²⁰ Fellini: *Intervista sul cinema*. A cura di Giovanni Grazzini, edizione 2004. Editore Laterza. p 30.

precisati, colorati, espressivi, e che soprattutto siano sempre nella stessa parte.²¹

Isto posto, torna-se mais facilmente compreensível a controversa relação de Fellini com o real. Também é compreensível a sua não opção por uma escola, a exemplo do neorealismo²². A Fellini interessava fazer cinema. E este fazer, Federico o aplicava em sentido literal. Enquanto De Sica, Passolini, De Santi e tantos outros filmavam preferencialmente em espaços abertos e de cenários naturais, Fellini amava a Cinecittà. Recriava, em estúdio, cenários como a imponente ponte de Rialto²³ e a fabulosa Via Veneto²⁴. Ele também transformava os atores,²⁵ supervisionava pessoalmente maquiagem e figurino, amava o espetáculo em andamento, os mares plásticos, as mulheres fartas, as figuras extravagantes.

Il cinema-verità? Sono piuttosto per il cinema-falsità. La menzogna è sempre più interessante che la verità. La menzogna è l'anima dello spettacolo e io amo lo spettacolo. La fiction può andare nel senso di una verità più acuta della realtà quotidiana e apparente. Non è necessario che le cose siano autentiche. In generale è meglio che non siano. Ciò che deve essere autentica è

²¹ Idem. p 31/32.

²² Movimento do qual muitas vezes foi considerado um traidor, mas do qual se revela defensor fervoroso.

²³ A reprodução da ponte de Rialto pode ser vista nas cenas iniciais de *Casanova*, durante uma suposta festa de carnaval, repleta de pessoas mascaradas e de vestes extravagantes que assistem ao resgate de uma cabeça de estátua das águas do canal Grande, de Veneza.

²⁴ Um dos principais cenários de *La dolce vita*.

²⁵ A transformação mais significativa é, provavelmente, a que sofreu o ator americano Donald Sutherland para fazer o papel de *Casanova*, no filme homônimo. Como se pode ver em *Sono un gran bugiardo*, Fellini comandou pessoalmente as modificações no nariz e nas sobrancelhas, as quais foram removidas e redesenhadas bem acima. Além disso, Fellini também se mostrou incisivo e exigente em relação à maquiagem e ao figurino, não somente deste personagem em particular, mas de todos os demais.

l'emozione che si prova nel vedere e nell'esprimere.²⁶

Ou seja, Fellini define a ficção, não como um simples espetáculo elaborado sob a forma de uma realidade (re) inventada no intento de, talvez, aliviar ou acirrar as tensões de uma existência cotidiana. Ele a concebe no sentido em que, por seu intermédio, se alcança uma verdade mais aguda que aquela que pode ser evidenciada pela realidade aparente.

E é assim também que deve ser compreendida a sua relação com o passado. Fellini costumava dizer que as lembranças, assim como os sonhos, dilatam as coisas. Em diversas entrevistas repete insistentemente que sua profissão é a de inventar fábulas, o que lhe permite também inventar uma autobiografia e inseri-la em seus filmes. Neste sentido, o que importa não é estabelecer uma correspondência, ou uma verdade confessamente inexistente entre seus filmes e qualquer história de vida. Importa, no entanto, compreender como podem operar certos mecanismos que constroem verdades inexistentes, ficções perfeitamente verossímeis. E se o cinema de Fellini tem sido constantemente acusado de ser fantasioso e irreal, talvez seja porque é justamente assim que ele se coloca diante do real.

Ma siamo cresciuti com delle regole che hanno alterato il rapporto con la realtà, che l'hanno anzi nascosta. Fin da quando eravamo bambini è cominciata un'operazione orrenda di estraneamento. Ti hanno obbligato ad essere un buon scolaro, un buon marito, un buon cittadino, un buon genitore, un individuo irreal, ti hanno messo davanti un modelo idealizzato nel quale eri costretto a specchiarti e che hai tradito ad ogni occasione. Per questo ti senti colpevole.²⁷

O que faz da vida também uma ficção, uma história na qual nos cabem papéis pré-determinados e pré-estabelecidos. Ao considerar o

²⁶ Verdone, Mario. *Federico Fellini*. 1995, p. 11.

²⁷ Fellini: *Federico Fellini*. A cura di Franco Pecori. Il Castoro Cinema. 1974. P 02

cinema de Fellini, é inútil, e perfeitamente dispensável, qualquer tentativa de separar o real do imaginário, o existente do fabricado, as lembranças do passado e o momento presente, os filmes de quem os realiza. Porque é justamente nisso que reside a particularidade de seu trabalho: nessa coexistência desarmonicamente harmoniosa. Além disso, há também quem atribua o inegável carisma do cineasta a esta miscelânea entre o homem decidido e autoritário e o menino inquieto que se deixa entrever em certos hábitos. Esnobe e arrogante, Fellini se irritava com extrema facilidade, o que também lhe rendeu a antipatia de muitos colaboradores, especialmente dos estrangeiros que não estavam habituados ao temperamento oscilante do italiano. Renzo Renzi, crítico cinematográfico e amigo do cineasta, afirma que “Il Fellini più maturo sarebbe di totali, conclusivi rifiuti, se non fosse tirato indietro per la giacca, appunto, dal suo proprio fanciullino, la parte acerba, spaurita, di sé stesso (quella che un equivoco pascoliano vorrebbe fosse la parte che fa la poesia)”²⁸.

Renzo Renzi materializa nesta fala a imagem de um duplo Fellini. E este duplo se constitui na necessária convivência entre o adulto que ele é e o menino que já foi. No passado que se conserva, o adulto é constantemente passado para trás, traído, subjogado pelo menino que ele permanece sendo. Juntos, eles são o clown branco diretor de circo no comando de um espetáculo de vidas de existência cotidiana que criam as cenas das vidas fictícias, para a diversão do seu menino augusto. Em outras palavras, na relação de Fellini com o espetáculo da vida é que se estabelece o seu pacto com *Genius*.

Esta é uma questão que exige aprofundamento, e volto a ela mais tarde. Por ora, voltemos às imagens do neorrealismo.

1.1 O neorrealismo: da imagem-movimento para a imagem-tempo

O aprofundamento da complexa relação que se revela nos filmes de Fellini entre o real e o imaginário, entre o existente e o criado, entre um presente que passa e um passado que permanece, exige o exame mais detido do modo específico como Deleuze, a partir de Bergson, enxerga a imagem felliniana em sua indistinção entre presente e passado – como cristal em formação. Começemos pelo modo como ele

²⁸ Fellini, Federico. *Il primo Fellini*/introduzioni di Renzo Renzi. Bologna: Capelli. Stampa 1969 p 13

sugere justamente o neorealismo enquanto transição entre um cinema clássico, sensorial, e um cinema moderno, no qual o cristal de tempo é possível.

O cinema clássico, em Deleuze, se caracteriza principalmente por um encadeamento sensorial entre blocos de imagem. É constituído por imagens-movimento, ou melhor, por imagens em que o movimento subordina o tempo. O modo pelo qual isso acontece, Deleuze o fundamenta com três teses bergsonianas sobre o movimento. A primeira destas teses, que consiste em separar o movimento do espaço percorrido, é assim resumida por Deleuze:

O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que já supõe uma ideia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irreduzíveis entre si²⁹.

Já a segunda tese de Bergson faz uma distinção acerca de como o movimento foi pensado ao longo da história: remetido a uma ordem de poses ou instantes privilegiados na filosofia antiga; colocado num instante qualquer da trajetória, pela ciência moderna. É assim na astronomia, quando Kepler determina a relação entre uma órbita e seu percurso; também na física, quando Galileu vincula o espaço percorrido ao tempo de queda de um corpo. Em toda parte, a sucessão mecânica de instantes quaisquer substituiu a ordem dialética das poses. Esta passagem do movimento de um instante privilegiado para um instante qualquer, segundo Deleuze, possibilita o aparecimento do tempo como variável independente. No cinema,

Não apenas a foto, mas a foto instantânea (...); a equidistância dos instantâneos; a transferência dessa equidistância para o suporte que constitui o filme (...), um mecanismo que puxa as imagens

²⁹ Deleuze, Gilles. *Imagem-movimento*, 1985 p. 8.

(as garras de Lumière). É neste sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função de um sistema qualquer, isto é, em função de instantes equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade³⁰.

O instante qualquer é o instante equidistante de outros, como as patas do cavalo tocando o chão, por exemplo, ou os passos da dança de Fred Astaire. E é ao pensar a diferença entre a filosofia antiga, que reportava o movimento a instantes privilegiados, e a concepção moderna, que o reporta há instantes quaisquer, que Bergson possibilita, segundo Deleuze, um novo ponto de vista sobre o cinema. O que nos leva a terceira tese (sempre em Evolução criadora).

É na terceira tese que Bergson postula o movimento como uma mudança no todo. “Se tentássemos oferecer dela uma fórmula brutal diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo”.³¹ Na formulação desta terceira tese é essencial o conceito de duração, que está em Matéria e memória. Se o movimento é uma translação no espaço, tal movimento provoca uma mudança qualitativa no todo. São vários os exemplos que Bergson apresenta: um animal que se move para comer, uma planta que cresce em direção ao sol. Ou ainda o célebre exemplo do açúcar dissolvido no copo d’água. Entre um ponto e outro, um espaço percorrido que é simultâneo a uma espera que o presencia. Essa espera espiritual que testemunha o movimento, Bergson não atribui a uma consciência, necessariamente. Ela é a duração, conceito que o autor usa para explicar que é o Todo que muda, o tempo todo. E se fosse preciso definir o todo, nos diz Deleuze, nós o faríamos pela Relação, uma vez que as relações não pertencem aos objetos, mas ao todo, desde que não os confundamos com um conjunto fechado de objetos. Assim, ao fim da terceira tese de Bergson,

encontramo-nos na verdade em três níveis: 1) os conjuntos ou sistemas fechados, que se definem através dos objetos discerníveis ou das partes distintas; 2) o movimento de translação, que se estabelece entre estes conjuntos e modifica suas

³⁰ Deleuze, *Imagem Movimento* 1985, p. 13-14.

³¹ *Idem*, p. 17.

posições respectivas; 3) a duração ou o todo, realidade espiritual que não para de mudar segundo suas próprias relações.³²

De certo modo, o movimento aparece, então, em duas faces. Por um lado ele é o que se passa entre as partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo. O movimento faz com que a duração, “ao mudar de natureza, se divida nos objetos, e que os objetos, ao se aprofundarem, perdendo seus contornos, se reúnam na duração”³³.

É o movimento que reporta os objetos, dividindo o todo nos objetos e reunindo os objetos no todo. Entre o todo e os objetos, tudo muda. Para Deleuze, podemos considerar os objetos como cortes imóveis, mas o movimento que se estabelece entre estes cortes exprime a mudança do todo em relação aos objetos e é, ele mesmo, um corte móvel na duração. E é esta, segundo Deleuze, a profunda tese do primeiro capítulo de *Matéria e memória*: “1) não há apenas imagens instantâneas, isto é, cortes imóveis do movimento; 2) há imagens-movimento que são cortes móveis na duração”³⁴.

A partir daí, Deleuze considera três grandes espécies de imagem-movimento: Imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação. São as imagens predominantes no cinema clássico, pressupondo um modo de encadeamento sensorio-motor.

A imagem-percepção no cinema é, para Deleuze, “a superação do objetivo e do subjetivo rumo a uma Forma pura que se erige em visão autônoma do conteúdo”³⁵. Não nos encontramos mais diante de imagens objetivas ou subjetivas: somos apanhados entre uma imagem-percepção e uma imagem-câmera que a transforma. É um cinema que adquiriu o gosto de fazer sentir a câmera, como neste exemplo analisado por Pasolini. “o enquadramento insistente, obsedante, que faz com que a câmera espere que o personagem entre no quadro, faça ou diga alguma coisa, depois saia, enquanto ela continua enquadrando o espaço que voltou a ficar vazio, deixando de novo o quadro entregue a sua pura e absoluta significação de quadro”³⁶.

³² Deleuze, *Imagem Movimento*. 1985, p. 21

³³ Idem.

³⁴ Idem.

³⁵ Idem, p. 99.

³⁶ Deleuze, 1985, 99.

A imagem-afecção corresponde ao close, o primeiro plano. E o close é o rosto. O rosto é o afeto, e o afeto pode ter dois polos, potência e qualidade. Pode passar de uma qualidade para outra “produzir uma nova qualidade, operar um salto qualitativo”.³⁷ O rosto torna-se reflexivo, quando pensa alguma coisa, ou intensivo, quando sente alguma coisa. A imagem-afecção se produz quando o primeiro plano destitui a imagem de seu referencial espacial. Mantém então uma relação com um outro espaço, que Deleuze chama de espaço qualquer: a imagem-afecção, através do close, não permite mais nenhuma determinação que venha de um espaço definido previamente.

Antes de considerar a imagem-ação, Deleuze menciona uma imagem de passagem (entre a imagem-afecção e a imagem-ação): é a imagem-pulsão. Nesse tipo de imagem, o espaço não é mais o espaço qualquer, mas o que Deleuze denomina mundo originário, e o que nele acontece faz aparecer, a posteriori, as pulsões elementares. A imagem-pulsão também se relaciona com a literatura naturalista, que tem Émile Zola como um de seus representantes. O naturalismo não se oporia ao realismo, ao contrário, prolonga-o, como se pode ver, por exemplo, em Erich Von Stroheim e Luis Buñuel.

Se na imagem-afecção o espaço é indeterminado, o mesmo não ocorre na imagem-ação: “As qualidades e potências já não se expõem em espaços quaisquer, já não povoam mundos originários, e sim atualizam-se diretamente em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais. (...) É o Realismo”.³⁸ Deleuze se refere aqui ao realismo cinematográfico de modo geral, cujas imagens se constituem basicamente por duas instâncias: meio e comportamento. A relação entre meios e comportamentos, mais todas as variedades dessa relação, definem a imagem-ação. O meio determina a situação do personagem, ao qual ele responde com uma ação.

A forma da imagem-ação, Deleuze apresenta pela fórmula S-A-S’ (situação-ação-situação) ou pela fórmula A-S-A’ (ação-situação-ação). No primeiro caso, a “grande forma”, apresenta-se uma situação (S) que impregna o personagem, o que resulta numa ação (A), que por sua vez muda a situação (S’). É o caso dos westerns grandiosos, como *No tempo das diligências*. No segundo caso, a “pequena forma”, uma ação do personagem nos remete a uma situação – compreendida a posteriori – que por sua vez o leva a uma nova ação (A’). É o caso do burlesco (Buster Keaton, Charles Chaplin) ou das ambiguidades de

³⁷ Deleuze, *Imagem Movimento*. 1985 p. 117.

³⁸ Idem, p. 178.

Howard Hawks (Rio Bravo). Há ainda situações, já no limiar da imagem-ação, em que acontece uma transformação das formas, em que elementos da pequena forma contaminam a grande ou vice-versa.

A crise da imagem-ação se dá, segundo Deleuze, quando o mental é estabelecido. Existe um intervalo entre o movimento percebido e o movimento executado. O mental pode preencher esse espaço. No entanto, ao preencher, pode desestabilizá-lo. A introdução deste elemento provocaria a quebra do esquema sensório-motor, e com ela uma crise da imagem-ação. Alfred Hitchcock, em cujos filmes Deleuze fundamenta sua hipótese, já trabalhava a imagem na dependência do mental, ou seja, transformava o personagem em espectador.

Um exemplo clássico é apontado em *Disque M para matar* (1954), que Deleuze visualiza, o filme inteiro, como um processo de raciocínio. Mas a obra de Hitchcock em que há o maior questionamento do esquema sensório-motor é *Janela indiscreta*, cujo protagonista, o fotógrafo Jeff (James Stewart), se encontra paralisado em uma cadeira de rodas. O personagem, ao perceber os acontecimentos através de sua janela aberta, retarda a sua ação, revelando seu estado de impotência motora.

Na história do cinema, Deleuze aponta Hitchcock como sendo aquele que já “não concebe mais a constituição de um filme em função de dois termos: o diretor e o filme a ser feito, mas em função de três termos: o diretor, o filme e o público que deve entrar no filme, ou cujas reações devem fazer parte integrante do filme”.³⁹ Trata-se de transformar as relações em imagens, e de fazer com que tais relações introduzam uma instabilidade essencial entre os personagens, entre os papéis, as ações, o cenário. O modelo dessa instabilidade será o jogo entre o culpado e o inocente. O espectador percebe as marcas e as desmarcas, os símbolos, os nós das relações abstratas que o implicam e o transformam no terceiro termo, como visto acima. “Ao inventar a imagem mental ou a imagem relação, Hitchcock dela se serve para rematar o conjunto das imagens-ações, e também o das imagens-percepção e afecção”⁴⁰.

O trabalho de preparação de uma nova imagem, reconhece Deleuze, se estende por muitos autores. No caso do cinema italiano e dos filmes que antecedem os considerados neorrealistas, nos quais Deleuze aponta para o surgimento desta nova imagem, este trabalho de preparação da nova imagem está presente na forte tradição do

³⁹ Deleuze, *Imagem Movimento*. 1985, p. 248.

⁴⁰ Deleuze, 1985, p. 251

documentário. É neste gênero que o cinema principia a contar a história dos vencidos. De certa forma, esta temática está no âmago das produções de cineastas neorrealistas e é, provavelmente, um dos dispositivos que aciona a necessidade de criar uma nova imagem. A impotência motora, o andar sem rumo, o espaço aprisionante, todos estes fatores estão relacionados a um viver sem certezas previsíveis a história de um povo que já não pode ser contada com as imagens do cinema ação.

Ainda assim, Deleuze afirma que “o cinema não pode se esquivar do: ‘desvio pelo direto’”⁴¹. Ou seja, sempre haverá um ponto a partir do qual a mudança se faz imperiosa. O autor se refere ao fato de que a crise que abalou a imagem ação está relacionada a muitas outras razões que só se fazem plenamente presentes após a segunda guerra. São questões sociais, políticas, econômicas, morais; questões internas à própria arte, o tropeço do “sonho americano”, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos. Enfim, aquele é um momento no qual se originam um conjunto de razões que fazem desmoronar ilusões. Em decorrência, e “Em toda parte, o que fica comprometido são os encadeamentos, situação-ação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação”⁴².

Segundo Deleuze, foi primeiro na Itália que se deu a grande crise da imagem-ação. E isso por várias razões, entre as quais a ambição histórica de se colocar entre os vencedores da segunda guerra, possuir uma instituição cinematográfica que escapava relativamente do fascismo e, principalmente, o fato de os cineastas terem uma consciência intuitiva da nova imagem que estava nascendo.

Foi o neorrealismo italiano que forjou as características precedentes: no final da guerra Rossellini descobre uma realidade dispersiva e lacunar que se faz ver em *Roma, cidade aberta* e em *Paisà*; antes da crise econômica que o inspira, De Sica rompe a forma “ASA” ao mostrar que não há mais vetor ou linha do universo que prolongue e junte os acontecimentos, como se pode ver em *Ladrões de bicicleta*. Já os *Boas vidas* de Fellini não atestam apenas a insignificância dos acontecimentos, mas a incerteza de seu encadeamento. O que os personagens fazem o tempo todo, é andar a esmo, participar de eventos banais, sem “progressos” nem linha cronológica.

Nas cidades em demolição, diz Deleuze, o neorrealismo fará proliferar os espaços quaisquer, câncer urbano, terrenos vazios que se

⁴¹ Deleuze, *Imagem Movimento*. 1985. p. 252.

⁴² Idem, p. 252.

opõem aos espaços determinados do antigo realismo. E o que se destaca neste contexto não é “nem mesmo a verdade nua e crua, mas o seu forro, o reino dos clichês”⁴³. É isso que se pode ver em De Sica, em *Miracolo a Milano*. O terreno vazio no qual se juntam os sem teto em busca de um lugar para viver não lhes pertence. O lugar onde buongiorno vuol dire buongiorno não existe para quem não pode pagar por ele e a única saída, depois de ser expulso em nome de um direito de propriedade, é montar no símbolo da limpeza da praça – a vassoura – e sair voando pelos céus, sem lugar para pouso.

Mas Deleuze adverte que o conjunto das características precedentes ainda não constitui a nova imagem buscada. Para que esta pudesse surgir, era preciso que a imagem mental não se contentasse em tecer relações. Era preciso que “ela se tornasse realmente pensamento e pensante”⁴⁴. E esta imagem acaba sendo produzida pelo cinema italiano, em um momento decisivo para a história e a cultura daquele país.

1.2 A imagem-tempo

No cenário do pós-guerra, em um espaço onde a linearidade perde o sentido, surgem os personagens que se deparam com situações diante das quais não possuem absolutamente nenhuma reação. Estes personagens serão parte de um conjunto de fatores que subordinam a imagem às exigências de novos signos, e que a levam para além da imagem-movimento. Neste sentido, o neorealismo italiano se depara com o imprevisível, com a “irredutibilidade de um presente vivo sob o presente da narração, e a câmera não pode nem mesmo iniciar seu trabalho sem gerar suas próprias improvisações”⁴⁵.

Para Deleuze, “o que define o neorealismo cinematográfico é esta ascensão de imagens puramente óticas (...), que se distinguem essencialmente das situações sensório motoras da imagem-ação do antigo realismo”⁴⁶. Em espaços quaisquer, o que se cria é uma situação puramente ótica e sonora que não se prolonga mais em ação e que também não é induzida por uma ação. O que se pode ver na tela também

⁴³ Deleuze, *Imagem Movimento* 1985, p. 260.

⁴⁴ Idem, p. 263

⁴⁵ Idem, p. 253.

⁴⁶ Deleuze, *Imagem Tempo*. 2007, p. 11

não constitui um sistema que se encerra por si mesmo ao final do filme, porque a situação puramente ótica e sonora

permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras da imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras⁴⁷.

Além, ou apesar disso, também não se trata de invocar alguma transcendência para criar imagens além do previsível. Estas acabam surgindo como que espontaneamente, pois é na banalidade das situações cotidianas que o neorealismo descobre relações de um outro tipo, que já não se apresentam tão somente como uma realidade sensório motora, mas que são capazes de por os sentidos liberados em relação direta com o tempo – e com o pensamento. Diferentemente das situações sensório-motoras do realismo, que tinham por espaço um meio qualificado e supunham ações que as desvelassem, a situação puramente ótica ou sonora se dá em um espaço qualquer, desconectado ou vazio. Tal é, para Deleuze, o prolongamento especial do op-signo: “tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros”⁴⁸.

Não somente a interação do espectador com o filme sofre uma transformação – as imagens agora se tornaram, mais que visíveis; legíveis – mas também a percepção que o próprio personagem passa a ter da cena em que figura se dá a ver em outro sentido. Na sequência de Umberto D, de De Sica, em que o protagonista contempla a própria mão estendida para pedir esmolas, é um dar-se conta da própria situação miserável que se faz ver. Também em *Bellissima*, de Visconti, quando Maddalena Cecconi⁴⁹ assiste impotente à constrangedora apresentação de sua amada filha diante da comissão que objetiva selecionar uma atriz mirim, é a nudez crua da ilusão materna acerca de um mundo idealizado

⁴⁷ Deleuze. *Imagem Tempo*, 2007. p. 28/29.

⁴⁸ Idem. p. 28.

⁴⁹ Personagem de Anna Magnani.

que se faz ver. Percebe-se que também “o personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que já não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação”.⁵⁰

É a este tipo de sequência que Deleuze denomina situações puramente óticas. O personagem executa gestos maquinais e, por fim, percebe que está diante de uma situação para a qual não possui, absolutamente, nenhuma reação. O exemplo mais clássico do surgimento desta situação puramente ótica, ele a busca numa sequência de *Umberto D* assim descrita por Deleuze:

A jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando as formigas com um jato d'água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E, quando seus olhos fitam sua barriga grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma situação ótica pura, para a qual a empregadinha não tem resposta ou ação⁵¹.

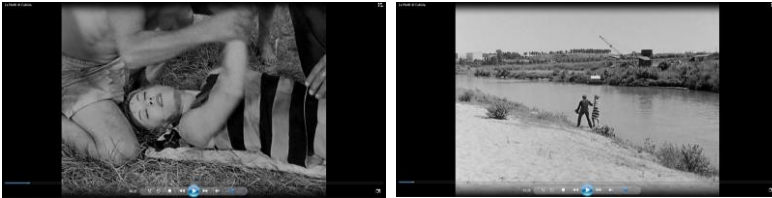
Essa leitura das situações puramente óticas certamente não permanece restrita ao neorealismo. Uma nova versão surge, em sequência muito semelhante, no filme de Scola (1975), *Feios, sujos e malvados*. Malogradas todas as tentativas da família de mais de 15 membros, que moram todos no mesmo barraco de três cômodos com o patriarca Giacinto, de furtar o dinheiro pago como indenização por um olho perdido na fábrica, a família permanece no barracão destruído pelo incêndio, culminância trágica da disputa pelo mesmo. Das paredes enegrecidas pelo fogo e que sustentam o que sobrou de um teto esburacado, sai uma menina, aparentando cerca de 12 anos, com um

⁵⁰ Deleuze, Gilles. *Imagem-tempo*, 2007. p. 11.

⁵¹ Idem, p. 10.

balde para buscar água. A câmara a focaliza de perfil, ela passa a mão sobre a barriga saliente. Neste gesto, a certeza de que toda miséria está constantemente por renascer.

Embora Deleuze não as mencione, também em Fellini as situações óticas sonoras puras podem ser percebidas. Mas neste caso elas não se fecham sobre si mesmas, ou seja, a cena não acaba precisamente na constatação da impossibilidade de uma reação. Embora as situações se assemelhem àquelas que Deleuze constata em *De Sica*, em Fellini a cena é levada um pouco mais além, para um ponto em que, mesmo que não haja novo evento significativo, o personagem encontra forças para seguir em frente. Pelo menos é assim com *Cabiria*. No início do filme a personagem, ao invés do esperado beijo do amado, recebe um empurrão que a joga no rio. Gesto este que posteriormente revela um latrocínio seguido de tentativa de homicídio. Embora relute em admitir a realidade, a personagem encontra forças para prosseguir a vida.



Mas o verdadeiro momento de crise, aquele em que todas as possibilidades de engano desaparecem e diante do qual qualquer plano para o futuro parece inviável, acontece próximo ao final. Ao se apaixonar pela segunda vez, a ingênua prostituta vende seu único bem, um cubículo de concreto com uma só janela, a que chama de casa, para seguir seu amado rumo a uma promessa de casamento. Outra vez, em um passeio que imaginava romântico, também perto de um rio, ela se dá conta de que caíra em uma armadilha. Sem coragem de matá-la, o homem foge, levando o dinheiro da venda da casa. Sem ter para onde ir, sem dinheiro e sem amor, Cabiria se joga no chão, misturando-se com as folhas secas e a terra úmida. Abandonada, ela permanece deitada no chão, olhando para as costas do homem que vai embora, deixando atrás de si todas as expectativas frustradas estampadas no rosto de Cabiria. Seu mundo acaba ali. Os gestos maquinais que executa ao levantar-se hesitante deixam claro que a ponte para o paraíso nunca existiu. Seus passos vacilantes enveredam um caminho qualquer, pelo qual só vai por falta de opção. Mas ela faz o movimento. E é assim que ela encontra um

grupo de andarilhos, talvez músicos. Um rapazinho insistente toca enquanto caminha ao seu lado. Consegue arrancar dela um esboço de sorriso.



Daí os filmes de Fellini serem considerados sentimentais, consoladores, a exemplo do que afirma Renzo Renzi, referindo-se a alguns finais:

...sono spesso, in sostanza, consolatore, come quelli di una persona che, per essere stata privata, forse negli anni della formazione, dei necessari affetti, progetta sugli altri la palese carenza, mettendosi a consolarli, a tranquillizzarli, a pacificarli, anziché inquietarli ulteriormente, dopo le cose gravi che ha detto.⁵²

Esta relação particular, apaziguadora, que Fellini estabelece com as agruras da vida também é constatada por Deleuze:

As visões de Fellini são inseparáveis de uma “empatia”, de uma simpatia subjetiva (desposar até mesmo a decadência que permite só amar em sonho ou em lembrança, simpatizar com estes amores, ser cúmplice da decadência, até mesmo precipitá-la, a fim de salvar alguma coisa, talvez, o quanto for possível...). Tanto de um lado como do outro vemos problemas mais profundos, mais importantes que os lugares

⁵² Fellini, Federico. *Il primo Fellini*/introduzioni di Renzo Renzi. Bologna: Capelli. Stampa 1969. p 16.

comuns sobre a solidão e a
incomunicabilidade⁵³.

Ainda que os lados a que se refere Deleuze neste apontamento estabeleçam uma relação entre o “objetivismo crítico” de Antonioni e o “subjetivismo cúmplice” de Fellini, o que interessa aqui é a contundência de um real (ismo) visado por Fellini, e que é reconhecido por Deleuze. Mais do que se ater a questões pontuais em relação ao momento presente ou apontar desconformidades oriundas do passado, Fellini investe na indiscernibilidade entre tempos, entre real e imaginário.

Em seu trabalho aparece imperturbável a coexistência de certas noções que a cultura ocidental tem se empenhado em manter em posições diametralmente opostas. O bem e o mal não podem ser distintos em personagens e ações. Fellini não escreveu nenhum roteiro para um vilão. Se o infame Augusto, de *I bidoni*, engana e rouba descaradamente os pobres trabalhadores que juntam dinheiro para as despesas anuais no campo, se ele também engana trabalhadores urbanos usurpando-lhes as minguadas economias destinadas à compra da casa própria, por outro lado é um pai que se emociona com os progressos da filha que não vê há vários anos. Mais do que isso. É capaz de desistir de seus planos e enfrentar a fúria de seus comparsas ao ser comovido pela fé ingênua que suas falsas vestes de bispo despertam em uma adolescente parálitica. Da mesma forma, a fé e o pecado podem andar lado a lado na procissão religiosa que Cabiria acompanha até o ponto em que um rude caminhoneiro solicita seus serviços. Também a razão e a loucura fazem um belo dueto na relação do fabuloso Tio Teo e sua família em *Amarcord*. Está normal – diz o enfermeiro – referindo-se ao homem que urina sem despir-se e que grita do alto de uma árvore: “voglio una donna”. Tão normal quanto os demais personagens da família de Titta: um pai enfurecido que persegue o filho em torno da casa, aos berros e com um cinto nas mãos; uma mãe que ameaça se suicidar e matar toda família colocando veneno na sopa; um avô que só pensa em bolinar a empregada; um tio que se mantém neutro durante os conflitos para poder comer e dormir em paz.

Nos filmes de Fellini, serão as imagens subjetivas, as lembranças de infância, os sonhos, as fantasias auditivas ou visuais que só deixam subsistir relações de medida e de distância, que transformarão

⁵³ Deleuze, *Imagem Tempo*. 2007, p. 15.

a ação em deslocamento de figuras no espaço. E é neste sentido também que se pode de fato pensar em uma certa oposição entre o “objetivismo crítico” de Antonioni⁵⁴ – em cujas obras falamos, mais que os fatos, os comportamentos das pessoas – e o “subjetivismo cúmplice” de Fellini, em cujos filmes

Esta ou aquela imagem é subjetiva, mental, lembrança ou fantasma, mas não se organiza como espetáculo sem se tornar objetiva, sem entrar nos bastidores, na “realidade do espetáculo, daqueles que o fazem, vivem dele, se arranjam com ele”. O mundo mental de uma personagem povoa-se tão bem com outros personagens proliferantes que se torna internal, e chega, por aplainamento das perspectivas “a uma visão neutra, impessoal (...) o mundo em nós”. (Daí a importância do telepatra em *Oito e meio*).⁵⁵

Em *Giulietta degli spiriti* a percepção da personagem é transferida para o espectador, que já não percebe, no enredo, o que é real e o que é imaginário. Ao constatar que seu universo familiar está se desestruturando, mediante a confirmação de que seu marido vive a ilusão de um outro amor, Giulietta espera placidamente o desfecho da situação. Embora participe de sessões espíritas e consulte um guru, é por alguns personagens imaginários que ela se sente compreendida e aconselhada. A vizinha, Suzi, ora aparece como uma mulher moderna e confiante, ora como um ser quase místico que tenta introduzir Giulietta em um estilo de vida mais licencioso, fazendo-a dar ouvidos ao seu lado sexuado, induzindo-a ao adultério. Mas a educação conservadora faz com que a protagonista se retraia. Completamente revestida por seu traje

⁵⁴ No cinema de Antonioni pode-se observar uma abordagem crítica das temáticas sociais que lhe eram contemporâneas. Em *I vinti*, por exemplo, as várias narrativas contam as histórias de personagens derrotados por problemas cotidianos. Já em *La signora senza camélie*, o triste retrato de uma atriz de grande beleza e de pouco talento que está no cinema graças à influência do marido, o qual não a deixa participar de cenas sensuais. Ao ser iludida por um ator medíocre e abandonar este marido, ela se vê constringida a estrelar filmes de gosto duvidoso.

⁵⁵ Deleuze, *Imagem tempo*. 2007, p. 17.

de mulher de bem, Giulietta não se encoraja a ouvir a si mesma, a dar atenção às próprias necessidades. Daí a prática do esoterismo, o dar ouvidos a uma mulher supostamente defunta, de consultar um vidente e, por fim, contratar um detetive particular para investigar o marido. Para o espectador, resta a angústia pela inércia da protagonista. E as hipóteses alternativas que elabora na tentativa de, da plateia, instigar a personagem à ação, a tomar uma decisão por si mesma.

É esta impotência da personagem diante das agruras da vida que o espectador também experimenta ao ver que Cabiria cai duas vezes no mesmo engodo do homem apaixonado que a rouba e ainda pretende matá-la, ou quando Zampano chora sua própria miséria ao saber da morte de Gelsomina, ou ainda quando os velhos clowns palhaços encarnam, na própria debilidade física, a decadência incontestada dos grandes circos que, abandonados ou reutilizados⁵⁶, deixam de ser o lugar da festa e da alegria.

Algumas vezes é a situação em que se encontra que tolhe qualquer reação possível por parte da personagem. Em outras, ela mesma se refugia no irreal para não ver e nem sentir. É assim em *Otto e mezzo* e em *La città delle donne*. Tanto Guido quanto Snaporatz perseguem o imaginário, entregam-se a ele sem resistência, até com certo prazer mórbido que é próprio de quem sabe perfeitamente estar no mundo de Alice e dele se sentir parte. Se existe desconforto, este cabe somente ao espectador. E nisso o trabalho de Fellini está muito próximo de obter um efeito que, segundo Deleuze, já objetivava o romantismo: apreender o intolerável ou o insuportável, o império da miséria, e com isso tornar-se um visionário, fazer da visão pura um meio de conhecimento e de ação. Ação esta que já não diz respeito ao personagem e à cena da qual ele participa, mas que reporta à própria imagem criada.

No entanto, não há tanto fantasma e devaneio, no que pretendemos ver, quanto apreensão objetiva? Mais do que isso, não temos uma simpatia subjetiva pelo intolerável, uma empatia que penetra aquilo que vemos? Mas isto quer dizer que o próprio intolerável não é separável de uma revelação ou de uma iluminação, que são como

⁵⁶ O exemplo clássico desta situação pode ser vista em *I Clowns*, quando a trupe de Fellini passa pelo grande Medrano, transformado em cervejaria.

que um terceiro olho. Fellini só simpatiza tanto com a decadência sob a condição de prolongá-la, de estender seu alcance “até o insustentável”, e de descobrir sob os movimentos, os rostos e os gestos de um mundo subterrâneo ou extraterrestre, com o “*travelling* tornando-se meio de descolar, prova da irrealidade do movimento” e com o cinema se tornando não mais empresa de reconhecimento, mas de conhecimento, ciência das impressões visuais, obrigando-nos a esquecer nossa própria lógica e os hábitos de nossa retina.⁵⁷

E se, como diz Bergson, é a percepção que mede nossa ação possível sobre as coisas, a própria percepção também “não é mais que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel, ao contrário, é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência e depois, de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa as necessidades da imagem que chamo meu corpo”⁵⁸. Neste sentido, as imagens-lembrança, ou seja, aquilo que nossa consciência consegue reunir ao se deparar com uma situação imediata, “descarta todas aquelas imagens passadas que não são capazes de se coordenar à percepção atual e de formar com ela um conjunto útil”⁵⁹.

Por isso, sustenta Deleuze, comumente percebemos apenas clichês. Mas...

Se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer um outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais que ser “justificada” como bem ou como mal... O ser da fábrica vem à tona, e já não se pode dizer “afinal, as pessoas precisam trabalhar”.⁶⁰

⁵⁷ Deleuze, *Imagem Tempo*. 2007. p. 29.

⁵⁸ Bergson, Henri. *Matéria e memória*, 2006, p. 267-268.

⁵⁹ Idem, p. 92.

⁶⁰ Deleuze, 2007, p 31

Já não se trata de fazer comparações. De dizer que o trabalho assalariado é pior que o trabalho escravo, que há tanta loucura na sanidade quanto sanidade na loucura, nem de dizer que viver bem não é viver feliz. É preciso mostrar que com pouco dinheiro se permanece escravo – como o faz Visconti em *La terra trema*, evidenciar que a sanidade pode ser apenas ponto de vista⁶¹ – como demonstra Fellini através das peripécias de toda a família do fabuloso Tio Teo em *Amarcord*.⁶² Além disso, também se deve tornar evidente que a sensação de bem estar será sempre muito mais complexa do que pode ser prescrito por noções correntes acerca do que seja uma vida ideal, como se pode ver em *La dolce vita*.⁶³ E é esta necessidade de mostrar além das aparências que cria um novo tipo de imagem. Uma imagem capaz de fazer ver, segundo Deleuze, a coalescência entre o presente e o passado, de mostrar o próprio tempo.

1.3 A imagem cristal e os cristais do tempo

A imagem-cristal é uma operação fundamental do tempo. Ela se produz, ou se torna visível, em circuitos que, no caso do cinema, cercam imagens com o mundo. Sua origem se deve ao fato de que o cinema passou a procurar “circuitos cada vez maiores, que unissem uma imagem atual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo”.⁶⁴

Mas os circuitos maiores pressupõem uma base mais estreita, externa, e não o contrário. Os circuitos cada vez mais vastos poderão se desenvolver, correspondendo a camadas cada vez mais profundas da

⁶¹ Em *La terra trema* Visconti narra a saga da família Valastro que luta desesperadamente para comprar um barco e livrar-se dos atravessadores que comandam a atividade da pesca em Aci Trezza. A destruição do barco por uma tempestade, e o consequente endividamento, fazem com que o protagonista Ntoni seja forçado a abandonar a ideia de um trabalho independente e o faz passar pela humilhante situação de ter que implorar de volta o trabalho que tanto detesta, uma vez que é a única forma de sobreviver naquele lugar.

⁶² Em *Amarcord*, as curiosas observações do enfermeiro que acompanha a saída do tio Téio do manicômio, para dar um passeio com a família, são corroboradas a todo instante pelas cenas que narram a extravagante convivência da família do protagonista: ele está tão lúcido como a maioria ali fora.

⁶³ Em *La dolce vita*, o bem sucedido e invejado Steiner mata a tiros seus dois filhos e depois se suicida.

⁶⁴ Deleuze, Gilles. *Imagem-tempo*, 2007, p. 86.

realidade e a níveis mais elevados da memória e do pensamento. No entanto, é o circuito mais estreito da imagem atual com sua imagem virtual que porta o conjunto e serve de limite interno. O menor circuito é, neste sentido, o ponto de indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual.

A imagem cristal surge, assim, quando a imagem é contraída, procurando o menor circuito, aquele que funciona como um limite interior a todos os outros, que cola a imagem atual a um tipo de duplo imediato, simétrico, até mesmo simultâneo. Neste sentido, a imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem duas faces que não se confundem. Ela é o duplo reflexo, o ponto de indiscernibilidade entre a imagem atual e sua imagem virtual. Ou seja, entre a imagem ela mesma e o mundo que a cerca.

Depreende-se então que “A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza”.⁶⁵

A estas imagens duplas, que se produzem quando a imagem ótica atual se cristaliza com sua imagem virtual, Deleuze chama de imagem-cristal. Um exemplo deste tipo de imagem é uma imagem ao espelho, uma vez que “o próprio circuito é uma troca: uma imagem especular é uma imagem virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo”.⁶⁶ É esta imagem cristal que nos dá a pureza do momento, a concentração da eternidade que já não resulta e nem pode resultar no prolongamento da percepção na ação.

Para Deleuze, ainda que a imagem cristal tenha muitos elementos distintos, sua irredutibilidade consiste na unidade indivisível entre uma imagem atual e “sua” imagem virtual. Ou seja, há uma correlação necessária entre ambas, uma vez que o presente, ao ser percebido, já é sempre lembrança.

É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente

⁶⁵ Deleuze, *Imagem Tempo*. 2007, p. 89.

⁶⁶ Idem.

passaria. O passado não sucede o presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é uma imagem atual, e o seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular⁶⁷.

Para compreender melhor este argumento, vejamos algumas questões pertinentes. É no conceito de lembrança pura, de Bergson, que Deleuze aporta a noção de imagem virtual e, justamente por isso, devemos compreendê-la, não como imagem mental, nem como imagem lembrança, imagem sonho ou devaneio, com os quais podemos ser tentados a confundi-la. Ainda que todas estas sejam também imagens virtuais, elas se atualizaram, ou se atualizam, necessariamente com referência a um novo presente. A verdadeira imagem virtual, nos diz Deleuze, não se atualiza, uma vez que ela se define “não em função de um novo presente com referência ao qual ela seria (relativamente) passada, mas em função do atual presente, do qual ela é o passado, absoluta e simultaneamente: particular, ela é, no entanto, ‘passado em geral’ no sentido em que ainda não tem data”.⁶⁸ Ou seja, ela não é aquilo que se pode ver de imediato, numa atualização instantânea. Uma vez que corresponde perfeitamente a sua imagem atual, ela é o menor circuito, o ponto de indiscernibilidade absoluta. É uma lembrança do presente, contemporânea do seu próprio presente, tão colada a este quanto um papel ao ator. Ainda assim, como também sabia Bergson,

É no passado tal como ele é em si, tal como ele se conserva em si, que iremos procurar nossos sonhos ou nossas lembranças, e não o inverso. É somente sob essa condição que a imagem lembrança portará o sinal do passado que a distingue de outra imagem, ou da imagem-sonho, o sinal distintivo de uma perspectiva temporal: sinal que retiram de uma “virtualidade original”. Por isso, anteriormente, podíamos assimilar as imagens virtuais e as imagens mentais, imagens lembrança, sonho ou devaneio: eram todas

⁶⁷ Idem, p. 99.

⁶⁸ Deleuze, *Imagem Tempo*. 2007, p. 100.

soluções insuficientes, mas o caminho de uma solução⁶⁹.

O que constitui a imagem-cristal, repito, é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por sua natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo, em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal.⁷⁰

O visionário, o vidente, é o que vê no cristal. É o que vê o passado se formar contemporaneamente com o presente e, por consequência, percebe o tempo que se desdobra a todo instante em imagem atual do presente que passa e forma simultaneamente a imagem virtual do passado que se conserva. E, uma vez que o que vemos no cristal, segundo Deleuze, é o tempo em pessoa, o tempo em estado puro, no qual a imagem atual e a imagem virtual nunca param de se reconstruir, “haverá diferentes estados do cristal, conforme os atos de sua formação e as figuras que nele vemos”.⁷¹

Em um mero exercício de antecipação, contemplemos a imagem ao lado, de Fellini, extraída de filme *La strada*. Ao considerá-la assim, fora do contexto do filme e do personagem que, através da intérprete, ali figuram, quais seriam os elementos convocados pela percepção para que ela se torne, já em si mesma, também pa ssado? E se esta imagem fosse, supostamente, suspensa no e em qualquer tempo; se outros



⁶⁹ Apud Deleuze, 2007, p. 101.

⁷⁰ Deleuze, 2007, p. 102.

⁷¹ Deleuze, *Imagem Tempo*. 2007, p. 102.

tempos, outras percepções, e se as minhas projeções hipotéticas não estivessem sempre já aí para significar esta imagem, o que eu poderia ver? Mais do que isso. Se as atualizações da imagem, das quais fala Deleuze, parassem de acontecer, repentinamente, e eu pudesse em um esforço único e dobrado, contemplar esta imagem com todas as atualizações que imediatamente acorreram em meu auxílio, mas também pudesse, simultaneamente, acorrer a hipóteses que seriam prontamente elaboradas, qual seria universo composto na contemplação desta imagem?

1.4 – Federico Fellini e o cristal em formação

Para Deleuze, fica evidente que o realismo, malograda toda sua violência, ou melhor, com toda sua violência sensório-motora, não dá conta de um novo estado em que os sinsignos se dispersam, se engrandecem, extrapolam sua abrangência. Há uma necessidade premente de novos signos. No contexto em que se desenrolam as ações finais de uma guerra extenuante e avassaladora, a imagem ação torna-se impotente. Para projetar os rastros da destruição, as marcas da dor, para dar forma à indefinição acerca da vida cotidiana; o esquema anterior, da imagem ação, torna-se inadequado. Nos filmes feitos durante os anos finais da segunda grande guerra e no imediato pós-guerra, a ação, ou melhor, a situação sensório-motora é substituída pelo caminhar a esmo, feito de pura necessidade, de um desejo de fuga, que se dá em um ir-e-vir sem destino.

A objetividade da imagem-ação não dá conta da necessidade de vislumbrar novos horizontes, nem das lembranças evocadas em auxílio de um reencontrar-se em um mundo material desmantelado por uma guerra da qual todos, inclusive os supostos vitoriosos, saem aniquilados. Sonhos, alucinações, visões, delírios, amnésia, amor, esperança, loucura; estes, e seus supostos contrários, são os novos signos que se apresentam, emaranhados. É o tempo do cinema vidente, em que o real já não pode ser representado ou criado. Ele deve ser visado, trazido à leitura através de paisagens e cenários recompostos, nos quais

personagens morrem porque já viram demais⁷², ou então vivem daquilo que viram⁷³.

Surge, segundo Deleuze, um novo tipo de imagem capaz de apresentar, em sua totalidade, a zona de indiscernibilidade entre a imagem atual e a sua imagem virtual, como já foi visto anteriormente. E ela surge no vão de uma necessidade de apresentar o tempo diretamente, de possibilitar a visão plena do tempo. Esta é a imagem-cristal, ou seja, é a imagem que se forma no momento em que o real e o virtual coexistem, são indiscerníveis, e indiscerníveis justamente porque distintos e porque não se pode saber qual é um e qual é o outro.

A atualização necessária entre a imagem virtual e a imagem atual é constante e contínua, uma vez que o presente que lhe é contemporâneo já é também passado. Por sua vez, a imagem atual e a imagem virtual constituem o menor circuito, um ponto físico, mas não deixam de ter elementos distintos. Quando uma imagem virtual se torna atual, ela se torna visível e límpida. Mas uma imagem atual também se torna virtual e, neste caso, passa a ser opaca e tenebrosa. O par atual-virtual se prolonga, bastando que as condições se modifiquem para que a face límpida se obscureça e a face obscura reencontre sua limpidez. Entre as duas faces distintas uma dúvida impede de saber qual é a límpida e qual a obscura, consideradas todas as condições.

O cristal já não se reduz à posição exterior de dois espelhos face a face, mas à disposição interna de um germe face ao meio. Qual será o germe capaz de semear o meio [...]? Ou então, apesar dos esforços dos homens, continuará o meio amorfo, ao mesmo tempo em que o cristal se esvazia de sua interioridade e que o germe é apenas um germe morto, doença mortal ou suicídio⁷⁴.

⁷² Como o pequeno Edmund, que se suicida depois de assistir à morte do próprio pai que ele mesmo envenenou em *Germania anno zero*.

⁷³ Um bom exemplo é o maluco Giudizio – cuja tradução para o português corresponde sugestivamente a *juízo* –, que Fellini faz figurar em três filmes importantes – *I Vitelloni*, *Amarcord*, e *I Clowns* – sempre no mesmo papel: o de um maluco que revive constantemente os horrores da guerra.

⁷⁴ Deleuze, Gilles. *Imagem Tempo*. 2007, p. 91

A troca, ou a indiscernibilidade, prossegue de três maneiras no circuito cristalino: o atual e o virtual; o límpido e o opaco; o germe e o meio. Em todo caso, os tipos dos cristais estão relacionados à singularidade com que cada autor constrói a sua imagem. As imagens com espelho, ou as ilusões especulares, mostram o estado de troca mútua entre o atual e o virtual. É como uma imagem bifacial. As imagens especulares são cristais por excelência, e surgem quando o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo em que a personagem já não passa de uma virtualidade entre as outras. Para Deleuze, a imagem especular surge, em estado puro, no palácio dos espelhos de *A dama de Shangai*, de Orson Welles.

A troca do germe face ao meio, ou a indiscernibilidade entre o límpido e o opaco estão nas imagens-sonho de *Otto e mezzo*. A cena do banho do menino-adulto com muitas das mulheres que o viram crescer é o cristal de todas as suas idades coexistindo. Um Guido, já velho, vê o germe que aponta a beleza de tantos encontros que uma vida inteira reuniu.

O límpido e o opaco, Deleuze exemplifica através do ator. Por ser intrinsecamente ligado ao seu papel público, o ator atualiza a imagem virtual, que se torna atual e límpida. Mas, na mesma medida, a imagem atual do ator entra nas trevas e se faz opaca. Ou seja, quanto mais o personagem aparece, mais o ator some, e vice versa⁷⁵.

Vale lembrar que a imagem-cristal, para Deleuze, tem dois aspectos: limite interior de todos os circuitos relativos, um curto-circuito, mas também invólucro último, variável, deformável, para além dos movimentos do mundo. Ou seja, possui um limite que lhe é interno, seu menor ponto; e o limite indeterminável, abrangente e imprevisível, porque universalizante, de seu exterior. Coexistem o pequeno germe cristalino e o grande universo cristalizável: “tudo está compreendido na capacidade de amplificação do conjunto constituído pelo germe e pelo universo”⁷⁶.

O presente e seu passado contemporâneo, visíveis em sua coexistência, constituem o tempo em estado puro no qual a imagem atual e a imagem virtual nunca param de se reconstruir. Sendo assim,

⁷⁵ É interessante pensar aqui a relação de Fellini com os atores; sua obstinação com a expressividade e com o rosto. O considerar-se um manipulador de marionetes, fazer recitar números.

⁷⁶ Deleuze, Gilles. *Imagem Tempo*. 2007, p. 102.

“haverá diferentes estados do cristal, conforme os atos de sua formação e as figuras que nele vemos”.⁷⁷

Neste sentido, Deleuze faz referência a quatro tipos de cristais. Supondo que o estado ideal fosse o cristal perfeito, acabado, este poderia ser encontrado em Max Oplhus. Os espelhos de Oplhus não apenas refletem a imagem atual, mas constituem prismas onde a imagem desdobrada não para de correr atrás de si mesma e de onde não deixa subsistir nenhum fora, apenas um avesso para onde passam as personagens que desaparecem ou morrem. Em Ophuls, a imagem atual e a imagem virtual formam uma única e mesma cena em que as personagens pertencem ao real e, no entanto, desempenham um papel fazendo um “acréscimo de teatralidade” no cinema, ao fazer a vida inteira se tornar um espetáculo: aí é que os presentes passam e tendem para o futuro mas aí também se conservam todos os passados, que se incluem no espetáculo.

Já em Renoir, o cristal nunca é puro, perfeito, porque ele tem uma falha, um ponto de fuga, um defeito. Ele está rachado, por isso então o desenvolvimento da profundidade de campo, pois alguma coisa vai fugir pelo fundo, em profundidade, pelo terceiro lado, ou pela terceira dimensão, pela rachadura. A profundidade de campo serve para as pessoas ensaiarem papéis, como se ensaiassem até encontrarem o certo, com o qual fogem para entrar numa realidade decantada, livres para o futuro. O cristal retém os papéis passados que devem ser ensaiados para que deles possa sair o novo presente rumo ao futuro.

Em Visconti, o cristal está em decomposição. Este tipo de cristal tem, em Visconti, quatro elementos fundamentais em sua composição. O primeiro é o cristal sintético, que retém algo fora da natureza e da história: os ricos aristocratas que criaram um mundo do qual só eles conhecem os ritos e as leis. Esse cristal desemboca num segundo elemento, que é a decomposição desse mundo suspenso, já que o cristal retinha algo passado, que não encontra mais razão. O terceiro elemento é a duplicação da decomposição interna nos fatos históricos que abalam o mundo suspenso: as guerras, a ascensão de novos ricos, a peste. No entanto, esses elementos não se confundem com a decomposição interna do cristal, pois formam um dado autônomo que vale por si mesmo. Por fim, o quarto elemento é “a ideia de que algo chega tarde demais”, é a própria história ou a natureza que fazem com que algo não consiga chegar a tempo. O tarde demais não é um acidente que se dá no tempo. É uma dimensão do próprio tempo. Este último

⁷⁷ Deleuze, Gilles. *Imagem Tempo*. 2007, p. 102.

aspecto é a revelação sensível e sensual de que algo poderia ter sido feito, que chega dinamicamente abalando a dimensão estática do passado tal como ele sobrevivia no interior do cristal.

Mas existe ainda um outro tipo de cristal, um cristal tomado em sua formação e crescimento, referido aos “germes” que o compõem. Neste caso, a questão já não é o que sai do cristal, segundo Deleuze, mas como entrar nele. E esta questão pode ser entendida pelas entradas nos espetáculos presentes em muitos filmes de Fellini, espetáculos que muitas vezes não fazem distinção entre quem olha e quem é olhado, entre quem filma e quem é filmado. Espetáculos sem espectadores, sem saída, sem bastidores nem palco. Nesses espetáculos, dois aspectos coincidem: o presente que passa e vai para a morte e o passado que se conserva e retém o germe da vida. Para designar a um só tempo o curso inexorável da decadência, e a possibilidade de frescor ou de criação que necessariamente a acompanha, Fellini criou a palavra “procadência”.

E é no rastro de Deleuze que minha leitura dos filmes de Fellini se desdobra, deste ponto em diante, em dois caminhos paralelos, os quais tornarão a se encontrar em um ponto logo mais adiante. Um deles buscará seguir o rastro dos presentes que correm para a tumba, porquanto o outro buscará os passados que se conservam e que retêm o germe da vida. Embora em Fellini presente e passado coexistam de forma harmônica ao ponto de tornarem-se indiscerníveis, é fundamentada pelo conceito deleuziano de imagem cristal – que se forma quando o atual e o virtual coexistem, são indiscerníveis, e indiscerníveis justamente porque distintos e porque já não se pode saber qual é um e qual é o outro – que busco o quanto puder ver deste tempo que se cinde ao mesmo tempo, em dois jatos dissimétricos: um fazendo passar todo presente, e outro conservando o passado.

Capítulo 2 – Um universo fabuloso

Relembrando o que diz Deleuze, existe uma afinidade fundamental entre a arte e a resistência. E entre os homens e a arte, falta o povo. Na aproximação entre a arte e um povo que virá, o circo é, provavelmente, um dos mais antigos redutos de resistência. No fascínio que exerce sobre Fellini, o circo é também bem mais que um simples local de espetáculo; “è una esperienza di vita. È un modo di viaggiare nella propria vita”.⁷⁸ A experiência de vida, neste caso, está ligada a situações limite, a ameaça de morte, ao passado que permanece.

Ecco: nel circo corre un'aria di mattatoio. Vi sono la follia, le esperienze terrorizzanti. Eppure il tendone e, quell'odore di bestia hanno per me qualcosa di familiare. La minaccia della morte, l'emozione di simili spettacoli si riallacciano, certamente, alle esperienze dell'antico circo Massimo.⁷⁹

Em sentido inverso, nesta experiência de vida Fellini também procura a possibilidade de recriar um começo, ou ainda, de reinventar a possibilidade de um recomeço. Algo como acalentar um gérmen ou uma semente. Sobre o filme e o livro, lançados concomitantemente, Fellini diz que ambos “tentano riproporre un mondo, un ambiente, in maniera vitale. Tentano di trattenersi in questa dimensione, cercando di ricrearne l'emozione, l'incanto, la sorpresa”.⁸⁰

Esta tentativa, que se faz presente na presença do circo em muitas de suas obras e que ele resume neste mundo reproposto, é uma tentativa de ludibriar pretensas fronteiras que se instalam com naturalidade surpreendente na vida de um ser que nasce, cresce, às vezes se reproduz, e depois morre, inevitavelmente. Fronteiras estas que são estabelecidas com base em um tempo cronológico. Este tempo é também um dos alicerces de uma vida contada em anos e,

⁷⁸ Fellini TV, p. 109. Refiro-me ao livro que foi escrito por Fellini e seus colaboradores e lançado no mesmo ano do filme. A obra faz parte da bibliografia consultada para a realização deste trabalho.

⁷⁹ Fellini TV, p. 110.

⁸⁰ Idem, p. 109

consequentemente, sustenta a arbitrariedade de uma vida que transcorre em uma “duração” supostamente mensurável, marcada por idades. Há supostamente uma “entrada” no tempo da vida via infância, cuja jornada segue rumo à adolescência, se firma um pouco mais na idade adulta para depois correr para o “caminho sem volta” da velhice. Em Fellini, a noção de tempo é diversa no sentido em que o tempo cronológico não necessariamente determina a estrutura narrativa. Assim, os ciclos não se fecham sobre si mesmos, o que cria um efeito de história não finita ao fim do filme⁸¹. De modo semelhante, a presença reiterada dos palhaços, os quais irrompem ao acaso em meio a festas⁸² ou jantares, mas também protagonizam cenas importantes⁸³ para finalmente figurarem em uma produção exclusiva, configuram a transversalidade de uma temática que trata da seriedade do riso.

A temática do circo está presente, repito, em muitos de seus filmes. Seja de forma direta, com a presença de personagens circenses a exemplo dos clowns em *Otto e mezzo* e *I viteloni*, seja de forma indireta com a presença do espetáculo como em *Luci del varietà* e *La strada*. Já o filme exclusivo que Fellini dedica ao circo elege seu protagonista na própria temática. *I clowns*. Em se tratando de Fellini, a figura do palhaço, no entanto, é uma presença que vai além da figuração nos filmes. Ela irrompe ao improvisado em meio a conversas de amigos, entrevistas de trabalho, desenhos feitos entre um afazer e outro. Além dos filmes em que figuram, Fellini também escreveu sobre eles. A relevância dada ao palhaço nesta produção exclusiva e nos escritos correlacionados ao filme está relacionada a estas figurações em filmes precedentes, e também à dimensão que o mundo do circo assume em um contexto mais geral do universo felliniano.

Ao reportar a experiência pessoal com o circo às experiências do antigo circo Massimo (século VI a.C), Fellini o recoloca, não enquanto história do circo num sentido de continuidade ou transformação, mas em relação à arte no sentido em que esta se manifesta no mundo do circo. No risco da morte, no desafio à lógica e no absurdo risível da seriedade presente no espetáculo circense, Fellini

⁸¹ Algo como as palavras inaudíveis da jovem que fala com Marcello ao final de *La dolce vita*. Podemos sempre pensar que, se Marcello a tivesse ouvido, tudo mudaria.

⁸² Como se pode ver no carnaval em que se divertem *I viteloni*.

⁸³ O círculo que fazem os *clowns* quase ao final de *Otto e Mezzo*, tocando seus instrumentos musicais, na imagem tomada do alto, cria o efeito visual de uma lona de circo.

entrevê o sortilégio capaz de arrancá-lo de uma razão da qual desejava sair, porque somente assim seria capaz de solapar a inércia confortável de fazer o trivial. Daí o empenho constante em criar imagens capazes de provocar reações. Daí também o emprego de todos os meios possíveis para gerar imagens que, uma vez contempladas pelo espectador, sejam capazes de permanecer com este sob a forma de um certo desconforto, ainda que tal desconforto seja indefinível em relação a um contra o quê.

Ao filmar os rostos tristes e envelhecidos dos antes fulgurantes clowns, Fellini os interroga acerca de um mundo que, supostamente, já não existe mais. Um pressuposto contraditório já em si mesmo, uma vez que não seria possível falar de algo que não existe. Pode-se então pensar no que diz Deleuze acerca do cristal de Fellini. Nele, no cristal felliniano, é o presente que corre para a morte, porquanto o passado se conserva. Desta forma, “anche il fato che io abbia proiettato sul circo e sul clown un’ombra di morte è la prova viva della loro vitalità dentro di me. Quando si dice: Dio è morto, significa soltanto riproporre l’esigenza di Dio in un modo più vergine, non coroto”.⁸⁴

Repropor a exigência do mundo do circo no mundo contemporâneo pressupõe a compreensão de sua relevância em outros tempos. Em Retrato del artista como saltimbanco Starobinski trata da relevância do circo e do palhaço “en la atmosfera grisácea de una sociedad en vías de industrialización”.⁸⁵ Neste mundo cinzento e esfumaçado, Starobinski considera que o circo representava:

un islote irisado de maravillas, una porción de la infancia conservada intacta, un dominio en el que la espontaneidad vital, la ilusión, los prodigios simples de habilidad o la torpeza mezclaban sus atractivos para un espectador harto de la monotonía de las tareas de la vida formal.⁸⁶

Tamanha dimensão dada ao mundo do circo, Starobinski recolhe de suas reiteradas aparições no universo da arte, no qual os personagens circenses figuram soberanos durante o período investigado

⁸⁴ Fellini tv, p. 111

⁸⁵ Starobinski, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada, 2007, p. 8.

⁸⁶ Idem, p. 8

pelo autor. São acrobatas, bailarinas, equilibristas, domadores, artistas de múltiplas habilidades, trabalhados por autores e artistas. Mas ainda que muitos dos personagens ímpares que brilham nos picadeiros sejam motivo poético ou pictórico, Starobinski atenta para a eleição da figura do palhaço como imagem hiperbólica através da qual os artistas “han querido mostrarse a si mismos y exponer la naturaleza del arte”.⁸⁷ Tal identificação do artista com a figura do *clown* faz dele, do *clown*, o retrato simultâneo do artista e da natureza da arte. A amálgama perfeita.

Como aponta Starobinski, esta presença específica do palhaço na arte contemporânea da era em que a indústria se instala definitivamente no cotidiano das pessoas revela um sentido bem mais profundo que de um simples motivo pictórico ou poético, ainda que este motivo fosse aplicado à elaboração de autorretrato. Esta presença está relacionada a um sentimento de pertença, de identificação entre os que se descobrem semelhantes. “mi parve che mi riconscessero, come buratini di Mangiafuoco quando dal palcoscenico vedono in fondo al tendone Pinocchio e lo salutano come uno di loro, chiamandolo per nome, abbracciandolo e ballando insieme, tutta la notte”.⁸⁸ Ao propor o circo como viagem pela vida, e neste sentido também como viagem no tempo, Fellini o liberta da noção de *país da infância conservada intacta* e o remete ao vínculo psicológico que se estabelece entre o artista e o *clown*, o qual, segundo Starobinski, “hace experimentar al artista moderno un cierto sentimiento de convivencia nostálgica con el microcosmos de la parada y del mundo mágico elemental”.⁸⁹

Se do mundo ao qual pertence o *clown* só existem traços, o mesmo pode-se dizer do mundo mágico elemental, cujos traços Ernesto de Martino inventaria na magia lucana. Ambos são pontas de presente que conduzem aos lençóis de um passado que permanece, ainda que, talvez, confinados aos porões do sem sentido.

Reportar o *clown* ao mundo mágico não é somente uma associação feita ao acaso. Em um contexto no qual o sistema de pensamento se organizava segundo uma lógica que se apresenta não tão lógica para o pensamento contemporâneo, é que se originaram criações das mais fantásticas. Foi a antiguidade que nos relegou o monte Olimpo e seus deuses. Consequentemente, todo o conjunto de relações que se estabeleceram – e se estabelecem – em torno deste eixo ao longo dos tempos. É no período que se estende da Era Antiga até o Renascimento

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Fellini TV. *I clowns*. 1970.

⁸⁹ Starobinski, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. 2007. p. 08

que também se originam mitos e lendas inesquecíveis, nos quais as criaturas fantásticas tomam forma. E é este o parentesco do *clown*.

Um olhar mais atento na direção deste universo pode auxiliar a compreensão do mundo circo de Fellini. Considerar algumas das mudanças conceituais em relação a este mundo pode nos ajudar a entender a afirmação de Agamben: “Ela – a felicidade – só nos cabe no ponto em que não nos estava destinada”.⁹⁰

2.1 – O universo dos seres fantásticos

O misticismo era parte fundamental da visão de mundo comum, pelo menos até o século XVII. Da Antiguidade até o Renascimento o universo, ainda incompreensível, era povoado de seres fantásticos. O fabuloso e o místico forneciam respostas sobre a criação do universo, a existência das espécies, a origem da vida humana e também sobre a morte. Da combinação das diferentes formas místicas de considerar os existentes resultava o tema, recorrente na Idade Média, da reversibilidade do universo: peixes que podiam voar pelo céu, pássaros que habitavam o fundo do mar. Neste universo fabuloso, considerava-se possível a existência de toda sorte de animais ou monstros, fossem marinhos, terrestres ou alados. A vida dos homens e dos deuses permanece entrelaçada, misturada na criação e nas criaturas, muitas delas, parte humanas e parte divinas. As lendas através das quais se tornavam conhecidos revelam uma surpreendente combinação entre elementos pertencentes ao universo natural⁹¹ e elementos fantásticos⁹².

Este universo existe, e é perfeitamente plausível, em um sistema de pensamento no qual os mistérios da natureza e do homem favoreciam a doutrina do oculto e do segredo. Também originavam narrativas e personagens que soam fabulosos, mas que bem poderiam ser considerados existentes reais durante a Idade Média e o Renascimento. Em um contexto no qual tanto a percepção quanto a explicação dos fenômenos permaneciam dependentes dos sentidos, prevalece a crença

⁹⁰ Agamben, *Profanações*. 2007. p. 24

⁹¹ Uso o termo num sentido amplo em relação à natureza (pressupondo todo o conjunto, inclusos os seres vivos).

⁹² Muitas vezes criados, ou acrescidos, pelo imaginário fabuloso, a exemplo das mutações, dos poderes mágicos, de certos hábitos ou da capacidade de portar sorte ou azar.

de que há verdades ocultas, guardadas por divindades fantásticas e cuja “revelação” estaria acessível a apenas uns poucos conhecedores dos mistérios. O conhecimento é acessível àquele que sabe combinar os elementos, descobrir semelhanças, estabelecer relações. São os tempos dos herbários e dos bestiários, das taxionomias. A vida dos homens, dos animais e das plantas forma conjunto com o céu, a terra e o mar em um contexto no qual “o mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e as ervas envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam aos homens”.⁹³

Criava-se a dialética perplexa do real e do imaginário, da vigília e do sono, do juízo e da loucura que atravessa todo o Barroco. Na arte produzida durante este período as marcas desta dialética tornam-se mais ricas e evidentes. Está presente nas imagens sacras e pagãs de artistas renomados e de perfeitos desconhecidos; está nas esculturas, assim como também impregna telas e afrescos de toda sorte, entre as quais estão os trabalhos de Rafael, Michelangelo, Da Vinci, Rembrandt, El Greco, entre tantos outros. Além disso, também marca a literatura, na prosa e na poesia, trazendo até a contemporaneidade textos instigantes como os de Cervantes, Shakespeare, Rabelais e Dante Alighieri. E torna-se ainda um adorno quase místico nos desenhos cuidadosamente traçados nas marginálias. Pode ser encontrada também nas obras trazidas ao palco – capazes de materializar a coexistência do universo tripartido em espetáculos que encenam a trajetória do homem entre os três níveis – como se pode ver na Triologia das Barcas, de Gil Vicente. Para o homem da antiguidade o céu, a terra e o mundo inferior são espaços interligados pelos quais transita a matéria mediante a fluidez do espírito. Tudo isso torna perfeitamente plausível a presença de fadas, ninfas e elfos que coexistem com os animais alados, as serpentes marinhas e toda sorte de deuses e demônios na literatura medieval europeia.

Relacionados ao burlesco e ao cômico, o riso e a alegria que animam as festas populares da antiguidade se constituem mediante motivos similares. Nestas festas a loucura, o obsceno e o disforme são festejados na mesma proporção que as flores, os frutos e as sementes. Boa parte destas festas tem suas origens ligadas à natureza, aos ciclos do cultivo e aos deuses. Estão relacionados a elas também a fartura de comidas e bebidas, as danças, as máscaras, os cantos e os tributos aos deuses pagãos da antiguidade.

⁹³ Foucault, *As palavras e as coisas*. 2002, p 23.

A mitologia grega, mais particularmente as inúmeras divindades do monte Olimpo, é causa e consequência dos fenômenos da natureza, da paz e da guerra, da saúde e da doença. Segundo seus atributos, os deuses e suas criaturas também estão ligados aos excessos, às anomalias, aos castigos que carregam como consequência de trabalhos de outros deuses. Agradá-los pressupõe atrair a sua proteção. Não render homenagem, pode atrair a sua ira. Do mundo dos deuses fazem parte alguns conceitos bastante elaborados, tais como os labirintos, as transformações da matéria, os disfarces, as transmutações em outras criaturas. Também são eles e elas os representantes dos extremos, do belo e do terrível, do bem e do mal, da vida e da morte, do Monte Olimpo e do Mundo Inferior.

Relacionadas às divindades, estão as consideradas *criaturas menores*, de caráter híbrido e monstruoso que apresentam traços humanos e divinos, ou, mais acentuadamente, animais. Frutos da relação, muitas vezes conturbada, entre os humanos e os deuses, estas criaturas carregam os estigmas dos sentidos e as paixões do corpo. Podem ser assim considerados os sátiros, as ninfas e os centauros, entre muitos outros.

Os sátiros eram considerados pelos gregos os demônios da natureza. Metade homens e metade bodes, eles são geralmente representados com dois traços marcantes: uma cauda equina e um membro desproporcional ereto. Amantes do vinho, da dança, da música e, sobretudo, do sexo, andavam pelo bosque a procura das ninfas, parceiras ideais para saciar seus desejos. Riam do pavor que sua volúpia causava a estas criaturas de beleza divina. Suas características lhes permitem participar do cortejo de Dionísio, o deus do hibridismo por excelência.

Já os centauros apresentavam um porte garboso. Metade humana, na parte superior, e metade equina, na parte inferior, esta criatura reunia as qualidades mais apreciadas de um guerreiro: a força e a agilidade. Eram, no entanto, propensos à embriaguês e ao exagero no sexo.

Relacionadas a estas criaturas híbridas, as ninfas aparecem como as amantes ou mães, tanto de deuses como de demônios. São habitantes dos campos e das águas, distinguem-se pela eterna juventude e pela estonteante beleza. Sua presença evoca o prazer, a música e a dança. Também a sedução e o engano.

A versatilidade do universo divino coloca seus habitantes em relação direta com o grotesco e o disforme, com a gula, a obscenidade, o disfarce. Mas também com o extremamente belo, com o mágico e o

eterno. Seus atributos são a tônica do imaginário popular durante toda a antiguidade e também o mote para as festividades que fazem a alegria dos povos antigos.

Perfeitamente integrados à vida terrena, a presença dos deuses está relacionada à vida prática dos homens. A eles é atribuído o poder de alcançar a glória e de aplicar castigos. São eles que regem os princípios da fertilidade dos campos, da procriação, dos fenômenos da natureza. Estão sob o domínio de seus caprichos toda sorte de acontecimentos ligados ao bem e ao mal. Eles podem adivinhar e modificar o futuro, promover tragédias, anomalias, garantir a vida feliz, uma colheita farta, caça abundante, a vitória ou a derrota em uma batalha. Para merecer seus favores, deve-se agradá-los, fazer-lhes oferendas, festas em sua homenagem. Para provocar sua ira, basta ignorá-los ou favorecer ao seu rival.

Neste universo fabuloso a relação entre o sacro e o pagão, entre o divino e o humano, entre a natureza e o homem se dá em uma anarquia que desconhece o pejorativo do termo. E é desta forma que também coexistem o burlesco e o *sério*. Ou melhor, este e aquele coexistem com os aspectos práticos da vida cotidiana, os quais, por sua vez, são também mote para as burlas. O *sério*, em oposição ao *não sério*, ainda não se configura como tal.

2.2 O mundo mágico

As criaturas fantásticas que povoavam o imaginário popular durante a Antiguidade e a Idade Média – e cuja vitalidade ainda podia ser sentida nas artes da era renascentista – estavam em perfeita harmonia com um sistema de pensamento que se fundamentava na crença de que existe um trânsito possível entre a matéria e o espírito. As formas híbridas mediante as quais se constituem os semideuses, os meio humanos e meio animais, os mortos vivos e as estátuas animadas através de rituais mágicos, não causavam estranhamento em um sistema de pensamento segundo o qual todas as formas existentes são compostas pelos mesmos elementos e em que estes, combinados entre si, sempre podem originar novas e diferentes formas.

A presença de elementos divinos e demoníacos nas festividades populares do período que vai da Antiguidade pagã até a Renascença não constitui, de forma alguma, mera motivação cômica ou burlesca. O divino e o demoníaco são princípios elementares do pensamento

mágico, o qual, ainda que fortemente combatido durante a Idade Média, tem seu vigor renovado durante a Renascença. É o que indicam os estudos realizados por Frances Yates e Paolo Rossi.

Também a presença das criaturas fantásticas na literatura medieval e na renascentista não é meramente fruto de uma imaginação prodigiosa. Elas fazem parte de uma concepção de mundo dentro da qual elas poderiam existir de fato e dentro da qual não cabe valor de verdade. Ainda que boa parte dos fundamentos deste mundo mágico tenha se revelado uma fábula⁹⁴, estas mesmas fábulas também tinham seu sentido prático naquele mesmo contexto⁹⁵.

Fabuloso também não deixa de ser Hermes Trismegisto, o suposto autor de um conjunto de textos bastante diversos, mas que apresentam um fundamento comum, uma vez que estão relacionadas aos princípios mágicos e alquímicos. São obras consagradas à astrologia, às ciências ocultas, às virtudes secretas das plantas e das pedras e à magia simpática.

Esses textos, em sua maioria escritos originalmente em grego ou árabe, foram reunidos e posteriormente traduzidos para o latim por Marsilio Ficino. Curiosamente, a denominação que recebem por ocasião do reagrupamento, *Corpus Hermeticum*, bem pode ter sido orientada pela antiga tradição dos cabalistas e dos necromantes, para quem “a magia é, essencialmente, uma ciência dos nomes secretos”⁹⁶, uma vez que a existência real do personagem a quem a autoria foi atribuída jamais pode ser comprovada. Da mesma forma, é pouco provável que um dia se possa afirmar categoricamente que jamais existiu Hermes Trismegisto, um influente sacerdote que teria vivido na antiguidade remota e que realizara o exercício da regeneração ainda em vida, recuperando assim sua divindade perdida.

Seu próprio nome, Hermes, tem etimologia duvidosa. Genealogicamente, é filho de Zeus e Maia. Como deus de múltiplas funções e habilidades, o Hermes mitológico aparece associado aos

⁹⁴ Refiro-me ao fato do erro de data acerca da suposta origem dos textos cuja autoria foi atribuída a Hermes Trismegisto, e também a identidade controversa do próprio Hermes, como se pode ver na sequência.

⁹⁵ No estudo que Paolo Rossi faz acerca de Francis Bacon é clara a relevância das fábulas nos modos pelos quais operava o sistema de pensamento, tanto em relação aos aspectos práticos da vida tais como as colheitas e o plantio, quanto na elaboração das hipóteses acerca do mundo e do universo, pelo menos até o Renascimento.

⁹⁶ Agamben, *Profanações*. 2007, p. 25.

rebanhos, ou como seu guardador, sendo representado com um carneiro sobre os ombros, ou como protetor dos ladrões por ter, ele próprio, furtado o rebanho sob a guarda de seu meio irmão Apolo. Inventor da lira e da flauta de Pã, possui a habilidade de conduzir pelo encantamento. Encantado com a flauta ficou também Apolo, irmão de Hermes. Tanto, a ponto de propor uma troca. Oferece-lhe o cajado de ouro com que toca o rebanho. Hermes aceita, mas pede também lições de adivinhação a Apolo, arquétipo do deus adivinho, a quem foram consagrados os mais frequentados oráculos da Grécia.

O menos olímpico dos deuses, Hermes era o companheiro dos homens, gostava de misturar-se a eles. Deste modo, seus primeiros atributos, sempre reinterpretados, o tornam uma figura cada vez mais complexa. Entre os humanos, é o deus das estradas, o viajante das sandálias de ouro, o mensageiro dos deuses. Possui o domínio dos três níveis, a saber, os céus, a terra e o mundo inferior, e é o mensageiro predileto de Zeus e de Hades, transitando entre os céus e o mundo inferior. Por isso simboliza os meios de troca entre o céu e a terra, é a mediação. Executava suas tarefas não somente com a astúcia e a inteligência que lhe eram características, mas principalmente com a gnose e a magia. Ele é o sábio, o judicioso, o próprio logos. Inventor das práticas mágicas, Hermes conduzia as almas na luz e na escuridão. Por ser aquele que sabe, é também aquele que transmite toda ciência secreta; patrono de todas as artes escritas⁹⁷.

Apesar da crise pela qual passou a religião grega, a qual levou à destruição de seus templos, Hermes sobreviveu através de mil vicissitudes. Seu livre trânsito entre os mundos infernal, terrestre e celeste o colocaria no coração do ideal mágico alquímico da era renascentista: alcançar a purificação da alma e revelar todo “ouro” que o homem possui. Para muitos magos renascentistas, a base desta busca estaria na “Tábua das esmeraldas”, que teria sido gravada pelo próprio Hermes em linguagem criptografada, para que somente os iniciados alcançassem a purificação da alma.

Se este Hermes mitológico é o mesmo Trismegisto que reaparece na Renascença, associado à Thot, deus egípcio da escritura, escriba dos deuses e divindade da sabedoria, parece complicado precisar. No entanto, seria difícil compreender o hermetismo sem considerar que:

⁹⁷ Mais detalhes acerca do Hermes mitológico podem ser lidos em KERÉNYI, K. *Os Deuses Gregos*, 10ª Edição, Editora Cultrix Ltda., 1998; ou ainda em PEDRAZA, R.L., *Hermes e Seus Filhos*, 1ª Edição, Paulus, 1999.

Sem dúvida o deus Thot tem várias faces, várias épocas, várias habitações. O emaranhado de narrativas mitológicas no qual ele é apreendido não deve ser negligenciado. Não obstante, invariantes distinguem-se por toda parte, desenham-se em caracteres espessos, em traços profundos. Seríamos tentados a dizer que elas constituem a identidade permanente deste deus no panteão de sua função, [...], não fosse trabalhar justamente na deslocação subversiva da identidade geral, a começar por aquela do principado teológico.⁹⁸

Embora este deus da multiplicidade não possa ser apreendido em um único referente material, nem suas variantes reduzidas a um denominador comum, é neste conjunto que permanecem os traços de uma figura marcante. Ao que tudo indica, os latinos teriam se apropriado da identificação entre Trismegisto e Thot, a qual ganha materialidade na obra de Cícero, *De natura deorum*, na qual o autor considera que:

the fifth is the one worshipped by the Pheneataë, who is said to have slain Argus, and on that account to have fled to Egypt, where he taught the inhabitants laws and letters. The Egyptians call him Theuth, and the first month of the year is known amongst them by the same name.⁹⁹

Deste modo, Cícero materializa em seus escritos a associação entre o nome de Hermes Trismegisto, o três vezes grande, e o deus egípcio. É também sob esta confusa identidade que os magos renascentistas reorganizam a tradição mágico-alquímica, fundamentada pelos diversos textos das Ciências Ocultas, em especial a cabala judaica e os chamados textos herméticos.

A figura de Hermes não pode ser confundida com uma espécie de deus mágico. Ao contrário. Até porque a divindade, na concepção mágica, aproxima-se do panteísmo. Para os magos, existem os deuses sensíveis e os inteligíveis. Melhor dizendo, os deuses e os elementos são interdependentes, de modo que o sopro de Júpiter, deus do ar, distribui a

⁹⁸ Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2005, p. 32.

⁹⁹ <http://ebooks.cambridge.org/ebook.jsf?bid=CBO9780511697340>

vida para todos os seres, o Sol ilumina e deve ser tido como um segundo deus, pois governa tudo o que vive. Os trinta e seis Horóscopos, que são estrelas fixas, têm por chefe um deus chamado Pantomorfo ou Omnimorfo, que impõe individualmente as formas de cada espécie. Também estão na lista dos deuses da antiga religião egípcia do *Asclépio* traduzido por Ficino, as sete esferas, sete planetas cujo soberano é o Destino ou a Fortuna.

E assim como “o Senhor e Pai é o criador de todos os deuses do céu, o homem é o autor dos deuses que residem nos templos. Não só recebe a vida, como também a transmite. Não só progride em direção a Deus, como *faz deuses*”.¹⁰⁰

Tal é o poder dos homens, destacado por Yates na tradução de Ficino. Esta passagem específica trata do ideal mágico de animar estátuas, enchendo-as de *sensus* e *spiritus* para que possam executar coisas grandiosas, tais como predizer o futuro ou curar enfermidades. Segundo este princípio mágico, o homem seria capaz de descobrir e reproduzir a natureza dos deuses. Para os magos renascentistas foram os ancestrais que descobriram como misturar uma virtude extraída da natureza material à substância das estátuas e, uma vez que não podiam efetivamente criar almas, depois de evocar as dos demônios e dos anjos, animaram seus ídolos por meio de ritos sagrados e divinos, para que estes ídolos tivessem o poder de fazer o bem e de fazer o mal.

É na natureza que, mais uma vez, o mago deve buscar os elementos capazes de criar a divindade. São quatro os elementos do simbolismo mágico: Terra, Fogo, Água e Ar. Ao mesmo tempo visíveis e invisíveis, físicos e espirituais, são os componentes básicos de tudo o que existe. A partir deles são formadas todas as coisas, de modo que não podem ser considerados em termos puramente físicos. E é fundamentado na teoria dos quatro elementos que o Sistema Elemental, aprimorado durante a Renascença, pode ser considerado como o real sistema de poderes que devem ser acessados para auxiliar em encantamentos e rituais.

Se o universo inteiro é formado por estes quatro elementos, os quais constituem “as bases originais de todas as coisas corpóreas”,¹⁰¹ aquele que conhecer estes elementos e suas propriedades “terá facilidade para fazer coisas maravilhosas e surpreendentes, perfeitas na magia”.¹⁰² Este é, certamente, um dos princípios basilares que orientam a magia de

¹⁰⁰ Yates, *Giordano Bruno e a tradição Hermética*. 1995, p. 49.

¹⁰¹ Agrippa, *Três livros de filosofia oculta*. 2008, p. 83

¹⁰² Idem, p. 84.

grande parte dos magos renascentistas que, a exemplo de Agrippa, acreditam firmemente na transmutação da matéria.

Isto não quer dizer que a teoria elemental seja um princípio mágico em si mesmo. Segundo Tyson,¹⁰³ Agrippa faz o exame dos elementos tendo por base o tratado incompleto de Ocelo Lucano, *Da natureza do universo, Sobre a geração e a corrupção* de Aristóteles e o *Timeu* de Platão. Influenciado por Ocelo, Agrippa considera que a primeira coisa necessária para que o mundo da geração exista é um fundamento primordial, uma base ou matéria da qual todas as formas ou qualidades das coisas são moldadas. A segunda coisa necessária é um princípio de contrariedade, ou seja, que haja um princípio segundo o qual os poderes opostos como quente e frio estejam impedidos de se neutralizar mutuamente. As essências, ou seja, os quatro elementos, são a terceira coisa necessária para um mundo de geração. Elas são as formas simples. A elas seguem suas quatro espécies, a saber: “pedras, metais, plantas e animais; e embora na geração de cada um destes os elementos se reúnam na composição, cada espécie segue e se assemelha a um dos elementos, o qual é predominante”.¹⁰⁴

Para Agrippa, os quatro elementos, interrelacionados, formam as quatro espécies, de modo que as pedras são terrosas e não podem ser derretidas, mas os metais, que são aquosos, são gerados pela água. As plantas, por sua vez, têm afinidade com o ar, sem o qual não brotam nem aumentam. O mesmo acontece com os animais, que também brotam de uma fonte celestial. Também o fogo é tão natural para eles que, se ele se extingue eles logo morrem.

Nas formas pelas quais opera o pensamento que vigora no mundo mágico, o sistema elemental promove uma espécie de intersecção entre os três níveis (céus, terra e mundo inferior), de modo que a composição da matéria se dá segundo a hierarquia celestial.

É consenso entre os platônicos que, assim como no mundo original, exemplar, todas as coisas estão presentes em tudo, também neste mundo corpóreo, todas as coisas estão em tudo: os elementos, portanto, não só se encontram nesses corpos inferiores, mas também nos céus, nas estrelas, nos demônios, nos anjos e, por fim, no

¹⁰³ Apêndice do III do livro de Agrippa, 2008.

¹⁰⁴ Agrippa, *Três livros de filosofia oculta* 2008, p. 99.

próprio Deus, o criador e exemplo original de todas as coisas. Ora, nestes corpos inferiores, os elementos são acompanhados de muita matéria bruta; mas nos céus eles estão com sua natureza, com sua virtude, ou seja, segundo um modo celestial e mais excelente que as coisas sublunares. Pois a firmeza da terra celestial existe sem o peso da água; e a agilidade do ar, sem transbordar de seus limites; o calor do fogo, sem queimar, apenas brilhando e dando vida a todas as coisas por meio de seu calor.¹⁰⁵

Além disso, anjos e demônios também se distinguem entre si segundo os mesmos padrões. Por fazerem parte de um universo regido pelo sistema elemental, alguns demônios “são do fogo, outros da terra, outros da água e do ar”.¹⁰⁶ Ademais, estes elementos também existem nos anjos do céu e “nas abençoadas inteligências; há neles uma estabilidade de sua essência, que é uma virtude da terra, onde se encontra o firme trono de Deus; também sua misericórdia e piedade são virtudes purificadoras da água”.¹⁰⁷

Como diz Agrippa, estes elementos podem ser encontrados em todo lugar e em todas as coisas, primeiro nos corpos inferiores, feculentos e grosseiros, depois nos corpos celestiais, mais puros e claros. Por fim, os elementos são a própria ideia das coisas a serem produzidas, “nas inteligências são poderes distribuídos, nos céus são virtudes e nos corpos inferiores são formas grosseiras”.¹⁰⁸ Assim, os quatro elementos formam a identidade comum a todas as coisas, e também estabelecem os seus opostos.

Além disso, Agrippa divide o universo inteiro em três mundos: o elemental, o celestial e o intelectual. Cada um destes mundos, por sua vez, recebe a influência daquele que lhe está em cima, estando os três interligados, de modo que a virtude do Criador desce por meio dos anjos para o mundo intelectual, para as estrelas no mundo celestial, e finalmente deste para todas as coisas que deles se compõem, no mundo elemental: todas as espécies de animais, as plantas, as pedras, os diferentes metais e tudo mais que possa existir. Partindo deste mesmo

¹⁰⁵ Idem, p. 83

¹⁰⁶ Idem, p. 104.

¹⁰⁷ Agrippa, *Três livros de filosofia oculta* 2008. 104.

¹⁰⁸ Idem.

princípio, mas invertendo a posição, os magos renascentistas acreditavam ser possível realizar a mesma progressão, mas de baixo para cima. Desta forma, pensavam trazer para si a virtude dos mundos mais elevados, pela manipulação dos corpos inferiores.

Considerada sob tais fundamentos, torna-se mais compreensível a crença na magia anímica e na talismânica. Uma vez que os quatro elementos não se encontram somente na composição dos mundos inferior e terrestre, mas compõem também o céu e as estrelas, os anjos e os demônios, até mesmo o Deus criador, compreende-se que estes mesmos elementos possam ser combinados entre si, de modo a resultar em um efeito específico.

Por meio de uma combinação harmoniosa e elaborada de elementos é possível obter o objeto mágico que, por concentrar propriedades específicas, tornava-se poderoso. Daí a confecção de anéis, talismãs e amuletos de toda sorte. E para que estes objetos pudessem receber e concentrar as propriedades desejadas, a fluidez dos elementos torna-se fundamental.

O meio através do qual os elementos se coadunam, é na magia segundo Ficino que Yates o encontra. É de Ficino a teoria *spiritus*, a qual postula a existência de um princípio mágico segundo o qual o *spiritus* constitui uma espécie de canal que possibilitaria o livre trânsito entre os mundos. Através desta noção, é possível compreender mais claramente a magia anímica:

Para Ficino, “atrair para a terra a vida dos céus” só é possível se se usar o *spiritus* como um canal por meio do qual se difunde a influência das estrelas. Entre a alma e o corpo do mundo, há para ele um *spiritus mundi*, impregnado em todo universo, e graças ao qual as influências estelares descem até o homem, que as absorve através de seu próprio espírito, e até o *corpus mundi*.¹⁰⁹

O *spiritus* de que trata Ficino não pode ser confundido com uma espécie de prerrogativa dos seres vivos. Ele é o princípio comum a todos os elementos. Ele os permeia, interrelaciona, transmuta. Em si mesmo, não pode ser conhecido, uma vez que não possui forma própria. É o

¹⁰⁹ Yates, *Giordano Bruno e a tradição Hermética*. 1995, p. 81-2.

canal, o meio, a viabilidade, o princípio mágico por excelência. Em outras palavras, é pura potência. Trata-se de algo como uma essência que integra a composição de todas as espécies e sua noção está presente em diversos textos da tradição alquímica, chegando aos primeiros modernos. Rossi¹¹⁰ encontra, na *Historia vitae et mortis*, de Francis Bacon, a explicação de que o *spiritus* não é de maneira nenhuma identificável com uma *virtus*, nem com uma energia ou entelúquia ou com uma *nugae* do mesmo tipo, constituindo ele um corpo tênue e invisível, mas *locatum dimensum reale*.

Como já foi dito, para o pensamento mágico não há distinção entre os elementos que compõem as diversas substâncias materiais tais como a terra, as rochas e os metais, e aquelas que formam os diversos seres vivos como as plantas, os animais e os homens. O mesmo também se aplica aos anjos e demônios. Grosso modo, poder-se-ia definir o *spiritus* como sendo uma espécie de essência ou propriedade específica, capaz de caracterizar o referente ao qual está amalgamado. Isto explicaria por que, na tradição alquímica, o *spiritus* origina os conceitos de dissolução e corrupção, princípio fundamental para que a transmutação da matéria possa ser elaborada, ou então evitada. Vale lembrar que os alquimistas, por exemplo, tanto procuravam transformar metais em ouro quanto evitar a putrefação dos cadáveres. Mas também acreditavam ser possível fabricar o elixir da vida eterna. A sustentar este projeto ambicioso, está a crença de a *detentio* do espírito constituiria uma espécie de antídoto possível para que o processo de degeneração pudesse ser evitado.

O espírito, como fonte de nutrição e de vida, que é necessário “reter” para manter a vida, que é semelhante a um vapor úmido difundido nas partículas elementares, constitui a base, de um lado, para a construção de uma teoria mística da realidade, e de outro, para a teoria da transmutação dos metais. Assim, um dado metal difere dos corpos físicos restantes em virtude de um espírito específico, mas este último não passa de uma modificação ou um estado de um comum “espírito metalino” que, por sua vez, é uma

¹¹⁰ Rossi, *Francis Bacon: da magia à ciência* 2006, p. 105

emanação da *anima mundi*, que deriva do *spiritus universi* e, em última análise, de Deus.¹¹¹

Compreendida desta forma, a noção de *spiritus* adquire uma conotação mais mística da realidade, o que é próprio da tradição mágico-alquímica. No entanto, Rossi leva suas considerações mais além, afirmando que Bacon segue a tradição hermética da transmutação dos metais. Uma constatação desta natureza coloca a tradição mágico-alquímica no coração da ciência moderna, em uma surpreendente constatação da natureza de sua origem. Rossi encontra nos escritos de Bacon o pressuposto de que um certo tipo de espírito é comum a todos os metais e que, onde não intervêm impurezas, ele seria absolutamente homogêneo. “Livrar um metal das impurezas equivale, portanto, a levá-lo a seu estado de perfeição. E esta libertação pode ser obtida introduzindo num metal de base o espírito de outro metal. O processo que atua no metal passa a ser indicado com o termo digestão”.¹¹²

Em Agrippa também se pode ler que, uma vez que todos os corpos são imóveis, havia a necessidade de elaborar uma teoria do movimento para que as propriedades de um pudessem transferir-se aos demais. “Bem, este meio eles concebem como sendo o Espírito do Mundo, isto é, aquilo que chamamos de quintessência, pois ela não é dos quatro elementos, mas de um quinto, cujo ser está acima e além dos outros”.¹¹³

Perceba-se que, para Agrippa, uma certa espécie de Espírito deve ser o meio pelo qual as almas celestiais se juntam aos corpos brutos e lhes conferem dons maravilhosos, não havendo nada no mundo que não a possua. Tal é a fluidez deste espírito, tal sua potência, que lhe possibilita ser recebido ou absorvido pelas estrelas. Também por meio dele toda propriedade oculta é transmitida às ervas e às pedras, aos animais e aos metais, por meio do sol, da lua, dos astros e das estrelas.

Este espírito pode nos ser mais vantajoso se alguém souber como separá-lo dos elementos ou ao menos usar principalmente aquelas coisas abundantes daquele Espírito. Pois tais coisas,

¹¹¹ Rossi, *Francis Bacon: da magia à ciência*. 2006. p. 105.

¹¹² Bacon, apud Rossi, 2006, pg.105.

¹¹³ Rossi, 2006, p. 105.

quando o Espírito é menos sufocado em um corpo e menos retido pela matéria, agem com mais poder e perfeição, e também geram os seus iguais com mais prontidão, pois no Espírito se encontram todas as virtudes gerativas e seminais. Causa pela qual os alquimistas se empenham em separar esse Espírito do ouro e da prata; e que, se devidamente separado e extraído, e projetado depois sobre qualquer matéria da mesma espécie, ou seja, qualquer metal, logo este se converterá em ouro ou prata.¹¹⁴

Princípio semelhante também norteará a animação dos inanimados, a exemplo das estátuas. Para que uma estátua adquira vida, deverá ser habitada pelo *spiritus*, o qual pode ser atraído mediante o chamado adequado. São plantas aromáticas, numerosos sacrifícios e cânticos que animarão os espíritos que habitarão as estátuas, para que possam suportar alegremente sua permanência entre os homens. E é neste sentido que um dos princípios fundamentais da magia alquímica é a reconciliação dos opostos. Ainda que os conceitos de corpo e espírito não aparecessem assim separados, a magia anímica buscava animar um corpo físico, fosse uma estátua ou um cadáver, mediante a atração de um espírito incorpóreo. Este último permanece secreto, desconhecido, sujeito a humores. Precisa ser atraído, mantido preso por vontade.

E se este sistema nos parece hoje fruto de um imaginário fabuloso, é porque é justamente disso que se trata. Mas o fato de ser fabuloso não quer dizer que não funcione. Como diz Umberto Galimberti na introdução ao livro de Ernesto de Martino, que trata justamente das reminiscências da magia lucana no sul da Itália contemporânea:

Se guardiamo bene, questo discorso di de Martino limitato alla magia può benissimo essere esteso alla *mitologia* e alla *religione* che, lungi dall'essere luoghi culturali eminenti dell'irrazionalità, come da più parti si crede, sono invece i luoghi delle sicurezze, abitato i quali è possibile affrontare l'incertezza della vita

¹¹⁴ Rossi, *Francis Bacon: da magia à ciência*. 2006, p. 124.

quotidiana. Ma luogo della sicurezza è anche la *ragione* con le sue pratiche operative, per cui sempre più inconsistenti e superficiali mi paiono le opposizioni tra razionalità e irrazionalità, perché la ragione è, come la magia, la mitologia e la religione, un *insieme di regole* che fondano un ordine che vale nella misura del consenso che riscuote. Per cui dove c'è consenso nelle regole della ragione, la ragione funziona, dove c'è consenso nelle regole della magia, funziona la magia, perché *l'efficacia* di entrambe non è nel loro contenuto della ragione o della magia, ma nel consenso che una comunità storica e determinata affida ad esse.¹¹⁵

A que Martino demonstra é que o embate entre a magia e a racionalidade das ciências, e que acabou com a prevalência da segunda sobre a primeira no início da era moderna, não é assim tão determinante em relação ao modo de afrontar a existência das pessoas em geral. Se alguém acredita ser vítima de prática mágica enquanto causa de seu infortúnio, a solução deve vir pelos mesmos meios:

la rappresentazione magica della malattia riduce tutti gli stati morbosi alla “pigliata d’occhio” o alla “cosa fatta”, cioè alla fascinazione o alla fattura: ciò significa che una malattia è magicamente curabile nella misura in cui coinvolge una esperienza di dominazione, un sentirsi agito da una forza estranea e maligna.¹¹⁶

Ou seja, o que leva a prevalência de um pensamento sobre o outro não é a sua eficácia comprovada seja racional ou empiricamente, mas o conjunto de crenças que o fundamentam. Num certo sentido, tal

¹¹⁵ De Martino, 2011, p. 10. Galimberti se refere às evidências da sobrevivência da magia cerimonial de Lucano, recolhidas por De Martinho em algumas regiões do sul da Itália. Trata-se de um conjunto de práticas entre as quais a possessão, o exorcismo e um certo fascínio pela bruxaria, através das quais tanto o se poderia causar o mal quanto proceder a cura.

¹¹⁶ De Martino, Ernesto. *Sud e magia*. 2011, p. 72.

argumento corrobora o trabalho de outros tantos autores que, a exemplo de Francis Yates, Paolo Rossi e Klass Woortmann, fazem ver que não existe algo como uma opção radical entre um sistema de pensamento e outro. O que se pode ver, de fato, é que um conjunto de crenças norteia um outro conjunto, o das práticas que determinam os modos pelos quais afrontamos a existência.

Cada sistema de pensamento sustenta um conjunto de práticas, as quais, paradoxalmente, também o fundamentam. Obviamente, tais práticas não se referem somente ao conhecimento tradicionalmente reconhecido como tal. Daí a relevância de pesquisas que buscam levantar aspectos da vida prática que se relacionam a estes conjuntos.

As fábulas, as festas, a tradição literária e teatral, tudo isso adquire uma dimensão imensurável se considerado que os modos pelos quais, historicamente, afrontamos a existência, estão necessariamente relacionados a uma busca pelo bem estar. E é neste sentido que elas interessam aqui.

2.3 Tempos de festa

Segundo Bakhtin, em suas etapas primitivas, e dentro de um regime social que ainda não conhecia nem classes nem Estados, os aspectos sérios e cômicos das divindades, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e “oficiais”.¹¹⁷ É quando se estabelece o regime de classes e surge o Estado que se torna impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos. Mais cedo ou mais tarde, as formas cômicas acabam por assumir o aspecto de “não oficiais”. Seu sentido se modifica, elas se complicam, se aprofundam, até se transformarem nas formas fundamentais de expressão da sensação *popular* do mundo. Tornam-se marginais, licenciosas. Opõem-se aos ritos oficiais.

Não que a visão dual já não existisse entre as civilizações primitivas. Bakhtin também reconhece, em estudos feitos por especialistas do folclore, a existência de cultos cômicos em paralelo aos cultos sérios. Tais cultos convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia. Mas a transformação, ou melhor, a separação entre o sério e o cômico que estes começam a sofrer durante a Idade Média está

¹¹⁷ Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* 1987, p. 5.

relacionada à organização da vida social das comunidades. Ou seja, ao poder instituído.

Associadas ao prazer e ao riso, também as danças eram combatidas com argumentos sacros, como demonstra Heers. Citando Jean-Baptiste Thiers, Heers afirma que as atitudes dos santos e religiosos eram usadas para corroborar argumentos condenatórios: não foi nem Pedro nem João quem ensinaram os homens a dançar; foi “la antigua serpiente, gran maestro de toda incontinência”.¹¹⁸ O bailar era considerado indigno do homem honesto, não podia ser senão “un espetáculo infame e inútil, una reunión de intemperancia”.¹¹⁹ Pior ainda, a dança era a própria criação do demônio, “nació del diablo, que creó al becerro de oro para vengarse de Dios”.

Diante das condenações, as festas populares perdiam a espontaneidade, assumiam novos contornos. Ainda assim, mesmo dentro das próprias festividades organizadas pela igreja facilmente se passava de um extremo ao outro. “De la procesión alegre, apenas insólita, se pasa a un verdadero y grande alboroto que trastorna durante algún tiempo los órdenes establecidos, provoca toda suerte de conflictos y degenera a veces en riñas”.¹²⁰

Com o fortalecimento das classes e dos Estados cresce também a noção do direito, o qual reorienta os princípios segundo os quais se organizam tanto a vida cotidiana quanto as festas e celebrações populares. As criaturas divinas deixam de fazer parte do mundo humano na medida em que os homens atribuem a si mesmos o papel de mensageiros, ou melhor, de representantes. Nos tributos oferecidos aos deuses constata-se o gradativo abandono dos aspectos práticos em favor dos simbólicos na mesma medida em que as atividades cotidianas vão se tornando tributáveis. O bom e o bem já não são atributos das divindades ou conferidos aos homens por aquelas. O bem passa a ser a recompensa para o bom. Assim também o mal é castigo para o ruim. A conduta e as práticas humanas são regulamentadas no sentido em que é através delas que o Estado e as classes se organizam e se mantêm.

A importância e a amplitude da antiga cultura cômica popular durante a Idade Média é considerável. Segundo Bakhtin,¹²¹ o universo infinito das formas de manifestações do riso opunha-se à cultura oficial,

¹¹⁸ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. 1988, p. 60.

¹¹⁹ Idem, p. 61.

¹²⁰ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. 1988. p. 83.

¹²¹ Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* 1987/1987, p. 5 e 6.

ao sério, religioso e feudal da época. A vida cotidiana é gradativamente conduzida para uma nova ordem – ditada pelo estado feudal e pela igreja – no interior da qual serão as festas populares o reduto de sobrevivência dos aspectos burlescos e cômicos. Em sua diversidade, estas formas e manifestações – Bakhtin se refere às festas públicas carnavalescas, aos ritos e cultos cômicos, à presença dos tolos, dos bufões, dos disformes, monstros, gigantes e anões, dos palhaços de diversas categorias e habilidades, à literatura paródica, sátira e multiforme – possuem uma unidade indivisível. Para Bakhtin, tudo isso são partes de uma cultura em que as formas dos ritos e espetáculos (mais particularmente os festejos carnavalescos, as obras cômicas apresentadas em praça pública, os ritos escritos que orientam as festas), assim como as obras cômicas verbais e as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (à exemplo dos insultos, juramentos e ditos populares) se interrelacionam e refletem um mesmo aspecto cômico do mundo.

Em sua natureza, os ritos e espetáculos cômicos da Idade Média são libertos do dogmatismo religioso ou eclesiástico. Também não devem nada ao misticismo e à piedade. Muitos deles são verdadeiras paródias dos cultos religiosos e ritos oficiais, pertencendo a uma esfera particular da vida cotidiana.

Também não estão exclusivamente relacionadas ao mundo do espetáculo. Segundo Bakhtin,¹²² estes aspectos cômicos estão relacionados às formas do espetáculo teatral graças a um poderoso elemento de jogo. E é neste sentido que elas importam aqui. Para Bakhtin, ainda que as formas do espetáculo teatral da Idade Média se aproximassem – em sua essência – dos carnavais populares, o carnaval daquele período não é, de maneira alguma, a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, também não entra no domínio da arte. Ele, o carnaval, se situa nas fronteiras entre a arte e a vida.

De fato, aí não existem fronteiras, no sentido restritivo do termo. Segundo Bakhtin, durante as festividades do carnaval, assim como das demais festas populares da Idade Média, ignora-se qualquer distinção entre atores e espectadores. Todos fazem parte de um grande espetáculo, no qual “os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem”.¹²³

Na mesma fronteira entre a arte e a vida, Bakhtin situa os bufões e os bobos. São eles os veículos permanentes e consagrados do

¹²² Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* 1987, p 7.

¹²³ Bakhtin, 1987, p. 6.

princípio carnavalesco na vida cotidiana, daquela vida que se desenrola fora das festividades do carnaval. Nem um nem outro eram atores que desempenhavam um papel nos palcos ou nas cortes. Pelo contrário, “eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma muito especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal”.¹²⁴

A importância fundamental das festividades na civilização humana não está relacionada ao descanso ou à trégua no trabalho, segundo Heers¹²⁵. As festas oficiais na Idade Média – tanto as da igreja quanto as do Estado feudal – não eram capazes de arrancar o povo da ordem existente. Ao contrário. Elas a fortalecem, no sentido em que sancionam o regime em vigor.

Daí a importância daquelas festividades durante as quais, a exemplo do carnaval, acontecia “o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”.¹²⁶

Estas festividades concediam uma espécie de licença, alguns dias de rei e senhor para quem é servo o ano inteiro. Já as Saturnales¹²⁷ se organizavam segundo este princípio. Durante os sete dias que costumavam durar estas festas, as regras cotidianas não imperam. Para governar o povo, com o mesmo poder do verdadeiro imperador, era eleito o rei da festa. Cabia a ele a soberania, em sentido literal. Vestido com o divino vermelho pagão, sua palavra era lei escrita. Todos lhe deviam obediência e reverência. Durante as festividades, os tribunais ordinários permaneciam fechados, e atividades normalmente proibidas, a exemplo de alguns jogos de azar e adivinhação, estavam liberados. Além disso, as hierarquias podiam ser completamente subvertidas, o que permitia aos escravos vestirem as roupas dos patrões e organizar verdadeiros banquetes com os recursos de seus donos. Podiam, inclusive, ser servidos por seus senhores.

Em princípios semelhantes aos que fundamentam as Saturnales, muitas outras festas se organizavam. Nestas festas os ritos e as burlas permaneciam entremeadas, como o percebe Bakhtin.

¹²⁴ Idem, p. 7.

¹²⁵ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. 1988, p. 20.

¹²⁶ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos* 1988, p. 8.

¹²⁷ Heers, 1988 p. 22.

Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas por dias inteiros, celebravam-se também a “festa dos tolos” (festa stultorum) e a “festa do asno”, existia também um “riso pascal” (risus paschalis) muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das “festas do templo”, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros e animais “sábios”). A representação dos mistérios e soties dava-se num ambiente de carnaval. O mesmo ocorria com as festividades agrícolas, como a vindima, que se celebravam igualmente nas cidades. O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções de cerimonial sério, parodiando seus atos (...). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período das festividades.¹²⁸

Os ritos das festas populares oportunizavam, ou melhor, pressupunham, a presença do grotesco e do disforme. Estes eram também formas do cômico, entre tantas outras. A eleição de reis e rainhas como objeto de riso se configurava mediante a atribuição de um poder que era burlesco, mas que nem por isso deixava de ser real. Isto porque este poder se constituía mediante a atribuição de competências civis e religiosas, cujas decisões permaneciam livres de qualquer crivo posterior.

Cada festividade tinha suas características, ainda que os aspectos mais elementares fossem comuns. Segundo Heers, caídas em desuso as *baccanali*, as *saturnali* e as demais festas relacionadas ao culto dos deuses, surgiram muitas outras festas que, de uma ou outra forma, eram toleradas pela igreja e pelo Estado. As mais conhecidas são o

¹²⁸ Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* 1987 p. 4.

carnaval – que permanece – as festas dos loucos, a festa dos inocentes ou das crianças e a festa dos asnos. Destas, o carnaval era uma reminiscência da festa pagã. Muitas das demais tinham um pretexto religioso e estavam fundamentadas em um ritual litúrgico, ou então estavam relacionadas às passagens bíblicas.

As festas se valiam dos ritos, e os ritos também se valiam das festas. Ainda assim, como adverte Heers,¹²⁹ estabelecer paralelos ou correspondências entre os jogos do circo antigo e algumas cerimônias episcopais do final da Idade Média, é adentrar ao terreno da pura fantasia. Mas vale lembrar que as circunstâncias muitas vezes forçavam os eclesiásticos a conduzirem de forma particular as solenidades. Era preciso interessar aos fiéis, aguçar a sua curiosidade, agradá-los, e até mesmo diverti-los. Desta forma nenhum ensinamento, nem mesmo os religiosos, se vestiam com o puro véu da austeridade.

2.3.1 A festa dos loucos

Da festa dos loucos participavam monges e freiras, por vezes até bispos. Ao contrário do que o nome poderia sugerir, em sua origem esta não era jamais, em nenhum caso, a exaltação do louco ou da loucura. Seu ponto de partida era um ritual perfeitamente comum na época, semelhante a uma celebração litúrgica.

Nella ricorrenza di tali feste ogni cattedrale eleggeva il suo papa ... da burla, il quale indossava i paramenti del suo grado e funzionava per pochi giorni come vero pontefice. Intorno a lui raccoglievansi tutti i crupulanti, e dal Natale all'Epifania, durata ordinaria della festa, in chiesa si ballava, si cantavano inni parodianti quelli religiosi ed anche canzoni oscene, si giocava a dadi e si imbandiva la mensa sopra l'altare e l'ultimo giorno, tutti mascherati, si finiva con una più clamorosa baldoria.¹³⁰

¹²⁹ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos* 1988. p 39

¹³⁰ *Commedie e maschere italiane*, Pubblicazione mensile pei fanciulli, febrai 1911. P 38.

Cada catedral elegia seu próprio papa, com poderes reais. Durante os dias da festa, ele se vestia e atuava em imitação ao pontífice oficial. Terminada a festa, os atos eram anulados, o *papa* voltava à vida comum, assim como também o faziam os demais participantes. Segundo Heers, padres e bispos não somente participavam das festividades, como também escreviam os ofícios, ou seja, o cerimonial que deveria ser seguido pelos demais. Assim, o mesmo autor, Pierre de Corbiel, escreveu um *Oficio de la asunción de la Virgen* e um *Oficio de la fiesta de los locos*.

Se encuentran en el Oficio de la Fiesta, como en el de la Fiesta del asno, diversos himnos a María y a Cristo. En él, la irreverencia o la excesiva familiaridad apenas despuntan; sólo en algunas estrofas excepcionales, algunos juegos de palabras o calambures en latín, y sobre todo poe el anuncio, en el libro del obispo de Sens, de que los chantres con voces graves que entonaban la antífona debían cantarla en fabordón (in falso). Pero se puede imaginar la intención paródica y la diversión. Concebidos al principio como un juego inocente de niños de coro, podían prestarse a toda clase de fantasías, enriquecerse con ocurrencias extravagantes y conducir a desordenamientos escandalosos, incluso dentro de la iglesia y el coro. Porque circunstancia esencial, todo el juego, todo el espectáculo están en las manos del clero bajo in virtud de la total inversión de las jerarquías y las funciones.¹³¹

Tudo isso não quer dizer que não se fizessem burlas com os considerados loucos autênticos. Capaz de despertar o estupor, a incompreensão, curiosidade, repulsa, medo, reverência, admiração, para citar alguns entre tantos dos sentimentos contraditórios, o louco da era medieval era marcado com vestes específicas. Segundo Heers, ele costumava ser representado com um traje de peça única, de capuz e

¹³¹ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos* 1988. p 155

mangas longas. Às vezes também portava como bastão um cetro burlesco, paródia episcopal.

Heers faz referência às perseguições que os considerados loucos sofriam pelas ruas, na Idade Média. Eles eram açoitados por adultos e crianças, assim como também o é Giudizio em *Amarcord*. Sobre eles se jogava lixo, pedras, água. Eram perseguidos com gritos, burlas, gestos obscenos e insolentes. A saída de um louco às ruas provocava imediatamente uma imensa balbúrdia, propiciava prazeres vulgares. É assim que ele também faz parte do grotesco nos ritos festivos dos quais participa. A ostentação de sua figura causava toda sorte de regozijos, num misto de pavor e divinização.

2.3.2 A festa do asno

De origem incerta, e realizada pelo menos até o ano passado na Emilia Romana, a *festa do asno* tem motivação também controversa. Durante a Idade Média a representação dos Ofícios desta festa inclui desde a presença de um louco caracterizado, sentado de costas sobre um asno, até a religiosa peregrinação da Sagrada família. Isso ocorre porque, segundo Heers, muitos autores forçam a sua própria interpretação ao investigar esta festa, atribuindo-lhe também origens associadas aos antigos contos ou às novelas satíricas. Para Heers, “el asno de las calendas de enero es el compañero fiel de la Sagrada Familia”. Isto confere à festa um princípio religioso. Ao longo de sua realização, porém, a festa acaba mesclando o teor religioso com motivos pagãos, da mesma forma que também acontecia com a festa dos loucos. A *festa dos asnos* é assim descrita por Heers:

En primer lugar, un canto de júbilo, totalmente profano (...) luego la Conductus ad tabulam: el asno é llevado por dos canómaticos hasta el atril; el sochantre celebra en seguida el oficio y proclama los nombres de todos los que participan en la fiesta. Se reviste luego el asno con una hermosa cobertura – algunos dicen que una capa pluvial, a la manera de un canónigo o un prelado, aunque esto no es seguro –; a veces, una joven montada

sobre él personifica Maria y lleva al niño en brazos.¹³²

A festa tinha início dentro da igreja. Em alguns casos, o asno era paramentado de padre e conduzido ao altar, espaço normalmente inacessível para os fiéis. Logo após as liturgias, o cortejo ganhava as ruas. Seus seguidores entoavam a plenos pulmões a célebre prosa do asno, que era conhecida em toda França. Sobre ela são enxertadas toda sorte de fantasias e invenções. Ao longo do caminho, ouviam-se gritos de triunfo acerca das virtudes do asno, pontuadas por um estribilho jubiloso. Imitavam-se os zurros e eram enaltecidos os serviços prestados pelo animal. O cortejo era precedido por um imenso farol e seguia acompanhado por cantos e danças, além de burlas de toda sorte. Para Heers, “fuera de la iglesia y a través de toda la ciudad, el desfile burlesco, los regocijos populares de la fiesta del asno, donde el ritual e la religión ya no tienen nada que hacer; solo las libaciones e las ocurrencias”¹³³.

2.3.3 – A festa dos inocentes

A festa dos meninos ou a festa dos inocentes era, de fato, uma grande variedade de festas com princípio religioso, que se fundamentavam sobre passagens bíblicas, a exemplo do massacre dos meninos ordenado por Herodes, na tentativa de matar o Cristo recém-nascido. Mas a festa inspirava sentimentos mais complexos do que a compaixão e a ternura suscitada pela fragilidade e o desamparo. Outras passagens da Bíblia¹³⁴ dão conta de que os inocentes estão mais próximos de Jesus. A infância é a depositária dos segredos, encarna a pureza e a sabedoria natural que está fora do alcance do mal.

¹³² Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos* 1988/1988. p 119

¹³³ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos* 1988. p 122

¹³⁴ Em Mateus, capítulo 11, versículo 25 está escrito: “porque ocultaste estas cousas dos sábios e entendidos, e as revelastes aos pequeninos”, no mesmo livro, capítulo 18, versículo 3: “em verdade vos digo que, se não vos converterdes e não vos tornardes como crianças, de modo algum entrareis no reino dos céus. Em Lucas, capítulo 18 versículo 16: Deixai vir a mim os pequeninos e não os embarceis, porque dos tais é o reino dos céus”.

Nos documentos analisados por Heers também são apontadas figurações dos meninos como coadjuvantes das festas da realeza. As crônicas, deliberações e registros “muestran siempre al cortejo del soberano, en las Entradas de los reyes de Francia en su ciudad, esperado y aplaudido por multitud de niños; son ellos quienes corean la bienvenida”.¹³⁵ Neste caso, meninos vestidos de reis acompanhavam o cortejo oficial em uma recriação da passagem bíblica.

Para compreender melhor os fundamentos e a organização destas festas, há que se pensar nas catedrais e nos claustros como locais repletos de meninos. Os colégios eclesiásticos costumavam ser bem frequentados durante a Idade Média, e havia também os auxiliares dos ofícios e o coro dos meninos. Além disso, as festas dos inocentes se organizavam também a partir de um princípio econômico: arrecadar fundos. Todo este aparato institucional não impede a festa de ganhar as ruas, de libertar-se de toda ordem e de colocar-se na mesma relação das festas dos asnos e dos loucos no que dizia respeito às hierarquias.

Sus fiestas, las de los Inocentes, se encuentran en las calendas de enero. Mientras duran se les deja jugar, adueñarse del coro, de la iglesia e del claustro, remedar los oficios y entregarse a toda suerte de parodias, incluso de irreverencias. Cuando la fiesta si carga con otros significados, su héroe es siempre un joven clérigo, a quien los demás otorgan la realeza por un día.¹³⁶

Também estas festas tinham sua prolongação pelas ruas das cidades, pelas quais saíam procissões em formas de desfile durante os quais eram realizadas danças grotescas, pessoas usavam máscaras e disfarces ridículos, cobriam-se de peles de animais e usavam instrumentos ruidosos. Detalhes da festa relatados por Heers dão conta de que estes inocentes não eram tão inocentes assim. Respaldados pelo poder que lhes conferia o soberano, os meninos semeavam a desordem; ameaçavam aldeões, saqueavam, praticavam extorsão, tomavam a força tudo o que lhes parecia aproveitável, armavam-se com pedaços de madeira. A subversão também acontecia em relação aos que lhes

¹³⁵ Heers 1988 p 113.

¹³⁶ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos* 1988. p. 117

conferiam o poder. Dentro da igreja, os jovens se permitiam toda sorte de burlas, se dirigiam com insolência e com palavras grosseiras aos sacerdotes e faziam paródias grosseiras dos ritos. Entre as práticas mais usuais estava a de fazer sair os canônicos de seu posto ao canto dos versos de “deposuit potentes de sede et exaltavit humiles”.

2.3.4 – O carnaval

Mas é sem dúvida o *carnaval* a festa popular mais significativa. É ele o reduto das máscaras e dos disfarces, a grande parada que abriga o conjunto eclético de todas as formas. Usar o termo *carnaval* assim, no singular, pressupõe uma definição única para a festa mais popular de todos os tempos. Pressupõe igualmente traçar uma continuidade entre as antigas festas pagãs e o carnaval, propriamente dito, uma vez que tal denominação parece ter sido empregada a partir dos primeiros anos da era cristã. É assim que a considera Bakhtin, ao atribuir sua origem às *Saturnálias*. Embora tal filiação seja veementemente refutada por Battista Bronzini, não chega a ser contrária ao que revela a pesquisa de Heers. Desde o início, antecipo que não pretendo entrar no mérito da questão. Pelo menos, não mais do que o necessário. Uma festa jamais será a *outra festa*, no sentido em que os dispositivos que as põem em jogo não são os mesmos ao longo dos séculos. Neste sentido, há que se concordar com Heers quando ele afirma que todas as antigas festas populares foram, aos poucos, assumindo novas formas.

De esta forma se esbozan los orígenes del verdadero Carnaval, no según una trama cronológica bien definida, sino más bien por una evolución de las costumbres y los gustos. Es heredero o imitador, y a la vez rival de la fiesta de los clérigos, las diversiones vinculadas al ciclo litúrgico; y heredero también de los juegos ofrecidos por la ciudad o las compañías por las pequeñas taras y los abusos de la sociedad.¹³⁷

¹³⁷ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos* 1988. p 193

Segundo Heers, as primeiras festas de carnaval não passavam de procissões como tantas outras, a exemplo das festas de primavera que, com toda certeza, evocavam recordações muito antigas relacionadas aos cultos pagãos dos tempos antigos, ao culto da Renovação, dos deuses silvestres e das forças da natureza. Também em tais festas se usavam máscaras de demônios e de animais selvagens. Os excessos de comida e bebida, as danças extravagantes, os disfarces, as burlas. Tudo isso faz com que muitos autores filiem o carnaval às bacanales, às festas do vinho, da terra, dos bosques. Mas é também verdade que as características mais originais de todas estas festas foram encobertas pela tradição cristã, soterradas lentamente debaixo dos símbolos dos rituais lentamente enrijecidos com os sinais dos tempos.

Parece razoável considerar que o carnaval também tenha sofrido transformações semelhantes, mas com uma particularidade interessante. Permanecendo no limiar entre a tradição cristã e o mundo pagão, ele passa a abrigar os rituais que foram forçados a se retirar das outras festas. É assim que Heers encontra, na Alemanha, a prolongação da Epifania. Na França e na Inglaterra, a prolongação dos espetáculos religiosos, a exemplo de Corpus Christi: “grandes dragones montados sobre un carro escupían lenguas de fuego y, animados por un mecanismo oculto, agitaban furiosamente las fauces y la coda”.¹³⁸ Tratava-se de uma alusão ao fogo do Espírito Santo. Outros desfiles carnavalescos também expunham figuras mais pavorosas, criaturas jamais vistas, o que de certa forma os filia as festas populares da antiguidade. Como todas as demais festividades, também o carnaval é eclético. Apesar de toda sorte de motivos pagãos, Heers considera que os primeiros carnavais parecem “una réplica estricta de esas diversiones populares en honor de los clerizones”.¹³⁹

Durante a Idade Média e o Renascimento, os desfiles de carnaval eram o reduto e a apoteose da cenografia, uma festa da loucura, do irracional e do efêmero. Exibiam-se aí trajes extravagantes, penteados diversos, chapéus, máscaras. Para os participantes do cortejo, o importante era fazer-se notar através de gestos inesperados, por atitudes ridículas ou por ruídos macabros. A festa era, em suma, o espaço que restava, no qual era permitido ser ridículo, extravagante, ruidoso, infantil. Seu tempo começava, e ainda começa, com o início da festa e termina logo após o desfile, assim como todas as suas consequências. Neste sentido, diferentemente dos ritos cristãos, o

¹³⁸ Heers, 1988, p. 197

¹³⁹ Idem.

carnaval não queria ensinar nada; não veio para normatizar nem a si mesmo, nem às outras festas. Seus motivos eram e poderão ser sempre atuais, recolhidos do cotidiano, para serem descartados em seguida. Seus demônios impressionam, mas não assustam; assim como não assustam seus loucos e seus monstros. Eles não estão aí para lembrar nem o fogo do inferno nem as maldades humanas. São seres espetaculares, na mesma medida em que o são os demais participantes do cortejo.

Sin embargo, al tentar un estudio de las elecciones y los temas, en su conjunto el Carnaval se distingue notadamente por su mayor fantasía e inventiva de los espectáculos de inspiración auténticamente religiosa. Nada hay aquí de comparable, sin duda, a la Fiesta de los locos, monótona en sus excesos y extravagancias, ni al teatro sacro, que non deja de seguir una trama relativamente definida, sean cuales sean los rodeos y las filigranas, a menudo inesperadas, que imagina y presenta a lo espectadores. El cortejo de los últimos días de Carnaval extrae de cualquier sitio su inspiración y recoge, al lado de las alegorías transparentes y moralidades, temas profanos de la vida corriente: una elección, elecciones múltiples, anecdóticas que mas bien nos hacen pensar en las pequeñas escenas montadas para las entradas principescas en los cruces de las calles, a las puertas de la ciudad e junto a las fuentes. Son diversiones aparentemente sin ligazón entre ellas.¹⁴⁰

Uma grande parte dos motivos carnavalescos se referia à vida cotidiana dos cidadãos comuns, à vida dos eclesiásticos, às festas e à cultura da corte. Segundo Heers, os responsáveis pelos carnavais, os artistas e os que confeccionavam as fantasias não buscavam de fato afirmar-se com ideias ou composições originais. Antes, se conformavam com imitações, com adaptações fáceis de temas caros, mais aos convidados que aos organizadores. Era um desfile para ver. Assim, além dos jogos e torneios cortesãos, representavam-se cenas bíblicas, os

¹⁴⁰ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. 1988 p. 202

atrativos do paraíso, o jardim do Éden, as fontes do amor ou da juventude, as ninfas, os deuses. Tudo isso se misturava a sempre novos focos de atenção, unia-se às grandes máscaras grotescas com cabeças de animais que evocam ao mesmo tempo as forças demoníacas, a tradição do culto aos ídolos e o simples gosto pela natureza.

Mas todos estes temas cortesões, todo este desejo de agradar, toda a referência às passagens bíblicas e às antigas tradições não mantêm, necessariamente, o Carnaval dentro das consideradas festas de bom tom. Muitos historiadores, de uma forma um tanto exagerada, consideram a festa do Carnaval como palco para manifestações de críticas sociais contundentes e uma sátira política exacerbada; ou, quando menos, reconhecem-na como um certo desafio irreverente. Nem sempre é este o caso, o que não quer dizer que a ocasião não se prestasse a isso e nem mesmo que estas críticas não se fizessem sentir.

Além disso, os disfarces e as máscaras, as pessoas livres pelas ruas, a chegada dos estrangeiros, as casas mais abertas, tudo isso é apontado por Heers¹⁴¹ como condição de possibilidade a originar maiores extravagâncias e libertinagens. Tudo pode acontecer no Carnaval, e se tem criado ao longo dos tempos – parece durar até hoje – a ideia de festa como ocasião de quebra de tabus, de liberação das sujeições e das regras. Tudo num clima de proteção pelo jogo em si ou, em muitos casos, do anonimato da máscara.

Do carnaval também faziam parte as artes cênicas. Em algumas regiões, principalmente da Alemanha, Heers afirma que as pessoas esperavam um pouco mais que um simples desfile. Entram em cena as farsas, pequenas obras de teatro, por vezes apresentada através da mímica ou do canto, outras vezes encenada, contendo diálogos previamente escritos. Trata-se de uma forma de expressão literária, vinculada ao Carnaval dos séculos XV e XVI, e que reúne muitos autores anônimos, além de outros tantos famosos. Nestas, podem ser encontrados todos os temas, desde retratos cotidianos a paródias ligadas ao clero, aos nobres, ao povo. Estas vão de sátiras ligeiras ao puro escárnio. Parece que os primeiros espetáculos, que Heers data de 1400, se davam nos pátios dos palácios burgueses e para um público seletivo. Mais tarde, ganharam as ruas e, sempre com maior frequência, serão apresentados nas praças ou diante das igrejas, para um público cada vez maior. Já não se tratava do espetáculo repetido em cada esquina, muitas vezes ao improvisado. Os textos criados pelos autores vão ficando mais

¹⁴¹ Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos* 1988. p. 208

complexos e estruturados, inspirados na veia sátira e burlesca que permanecia em voga por toda Europa.

Ainda que a maioria dos espetáculos se organizasse em torno de motivos cômicos e burlescos, as farsas também costumavam ser amargas e cruéis. Aos burgueses agradava satirizar os camponeses, aos quais tratavam como bobos e estúpidos. Eles eram representados em situações ridículas e inconvenientes, a exemplo do trabalhar quase de graça, não saber cortejar uma mulher, perder seu dinheiro facilmente, ser passado para trás. Qualquer semelhança com o futuro palhaço não será mera coincidência, uma vez que alguns autores associam a palavra *clown* a *clod*, que por sua vez se liga, etimologicamente, ao termo inglês “camponês”. Consequentemente, a tudo aquilo que se relaciona a sua condição, ou seja, ele é o rústico, o ignorante, o ingênuo, como já dito anteriormente.

Outro personagem ridicularizado é o cavaleiro. Completamente desprovido de seu costumeiro prestígio, nas farsas ele aparece mal vestido, atrapalhado por sua própria espada, medroso e quase degenerado. O mesmo acontece com os doutores da escolástica, com os censores, com sacerdotes, com os apegados às ciências, a medicina ou à religião. “As veces seazona todo el conjunto con alusiones directas a tal o cual contemporáneo, vecino que se ha hecho insoportable y es entregado a la irrisión general”.¹⁴²

Daí a facilidade com que muitos estudiosos da *Commedia dell'Arte* relacionam os aspectos cômicos e burlescos dos personagens desta com as figuras carnavalescas que animavam as festas populares da antiguidade. Entre uns e outros, características que os assemelham.

2.3.5 – As máscaras

Entre todas as festas, desde a antiguidade pagã até o carnaval contemporâneo, as máscaras¹⁴³ são elemento comum. Talvez o mais

¹⁴² Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos* 1988, p. 207

¹⁴³ Quando neste trabalho se fala em máscara, poucas vezes o termo designa tão somente um adorno que se porta sobre o rosto. Na maioria das vezes estou me referindo ao conjunto de características atribuídas às referidas máscaras, as quais, desde a sua origem, remetem a um modo de estar-no-mundo que as torna personagem. Lembrando sempre que o termo personagem vem de *persona*, ou

misterioso e ambíguo. O seu uso está ligado ao avesso, ao oculto; mas também à revelação e a liberdade de expressão. Nas relações normais, travadas cotidianamente, os aspectos mais particulares da personalidade são identificados através do rosto e de suas expressões. A típica singularidade de um rosto permite o *reconhecimento*, ou seja, permite associar aquele rosto particular a uma determinada personalidade, em um instantâneo *ligar o nome à pessoa*. Bem mais que um simples nome ou uma função, uma simpatia ou antipatia, o *reconhecer* evoca traços de personalidade, de caráter, de humor reporta a um conjunto de valores; reúne todo um elenco de informações que podem se estender ao limite do conhecimento estabelecido anteriormente.

Usada nos mais diversos rituais, a máscara se torna o meio material, o objeto físico através do qual os aspectos mais íntimos de uma pessoa – pertencentes a um corpo provisoriamente anulado do significado de si mesmo – podem encontrar o sobrenatural, que se representa pelo mesmo elemento gerador, comum aos vivos e aos mortos. Esta transferência simbólica da personalidade confere ao corpo a total libertação das amarras cotidianas, dos juízos, do medo da morte. Para Bakhtin a máscara

É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar interrelação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos.¹⁴⁴

seja, a máscara é pessoa, na abrangência do termo. Como se passou de um sentido a outro, será tratado na sequência.

¹⁴⁴ Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 1987 p. 35

O mundo das artes e do espetáculo cedo descobriu o poder e as funcionalidades da máscara. Só ela pode transformar um mortal em um deus, um homem num animal, um vivo em um morto. Só ela pode, pelo menos durante o tempo em que permanece sobre o rosto, ser responsabilizada integralmente pelo comportamento objetivo de um corpo do qual se serve momentaneamente. Este corpo pode assumir atitudes as mais diversas, com a particularidade que estas de se tornam, simbolicamente, desligadas da individualidade de quem a porta.

A máscara pode ousar bem mais, pode expandir sua potencialidade muito além dos limites normalmente impostos aos papéis que desempenhamos e bem acima das regras as quais estamos, desde sempre, sujeitos. Por esta razão, ao mascarado é concedido fazer coisas que normalmente não são concedidas aos demais membros da mesma sociedade organizada em que da máscara se faz uso.

Pela mesma lógica também se adotam máscaras específicas, ou seja, são criadas máscaras nas quais uma determinada comunidade pode reconhecer um conjunto de características particulares que vão muito além de um mero adorno sobre o rosto. Tanto no antigo teatro grego, quanto na tradição italiana, a máscara é o personagem. Isso porque não se pode imaginar o adereço sem as características do personagem que o porta. Não basta vestir-se de Pantalone, é preciso agir como tal.

É assim que as máscaras são usadas desde o teatro grego. Aspecto visível do estereótipo que as populariza, elas são portadoras de estados de ânimo, de sentimentos, estão relacionadas a condutas, a fé, ao imaginário e ao cotidiano. E é neste sentido que a tragédia e a comédia permanecem universais no que possuem de mais elementar. Representadas pelos extremos de aparentes opostos – a comédia é o riso (uma boca para cima) e a tragédia é o pranto (uma boca para baixo). Na tragédia cabem todo sofrimento, toda desgraça e todo infortúnio; enquanto que a comédia é o reduto do riso, do deboche e da alegria.

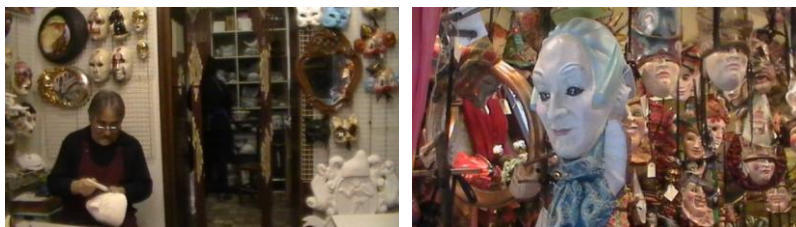
Máscaras cosmopolitas se tornaram também os anjos e os demônios. Nos palcos e ao longo dos tempos, os demônios não são somente os representantes de todo mal. Eles são também a tentação, a ironia, a advertência, o desafio, a provocação insistente que faz ver que o paraíso não é assim tão perfeito ou desejável. Nem os anjos representam tão somente o bem. Eles são também os porta-vozes das virtudes, da ternura, da paciência e até da resignação.

Desde a Antiguidade até a contemporaneidade, elas estão por toda parte. Assumem os mais diferentes aspectos, sentidos, formas. Na Itália contemporânea, mais especificamente em Veneza, tornaram-se também objetos de consumo. São decoradas com o luxo e o requinte de

uma tradição milenar reelaborada e oferecida ao consumidor por um comércio especializado. Lembram, vagamente, os grandes bailes das antigas cortes. Acompanhadas, ou não, de belas vestimentas, as máscaras se assemelham às estátuas do mundo mágico, na espera sempre indefinida por uma alma.



Nem todas são luxo e requinte. Muitas podem ser vistas desde o trabalho do artesão, confeccionadas em materiais cada vez menos resistentes e mais sintéticos. Reúnem, em um conjunto eclético, de figuras mitológicas a uma pretensa temática infantil. Neste curioso mosaico, também figura o Casanova de Fellini.¹⁴⁵



Ostentadas com luxo e galhardia, ou desmascaradas em seu processo de produção artesanal, as máscaras venezianas ainda conservam o pouco que resta da tradição oral, reportam ao mitológico, ao fabuloso. Tornaram-se, elas mesmas, fósseis visíveis de um universo do qual sobram nomes de personagens que se tornaram maiores que suas histórias, uma vez que estas, as histórias que originaram as máscaras,

¹⁴⁵ Fotos tiradas por mim em Veneza durante a pesquisa.

muitos não leram. Outros dos tantos que leram ou leem, preferem as versões compactas, ilustradas.¹⁴⁶



As máscaras venezianas¹⁴⁷ contrastam entre si, tanto na finalidade, quanto no feitio. Estão por toda parte. São colocadas sobre os umbrais, enfeitam paredes, suportam janelas, adornam locais públicos. Em meio à profusão de cores, aspectos e temas, bem longe de seu antigo esplendor, também figuram os personagens da Commedia dell'Arte. Reduzidos a meros fragmentos de rosto, sem seus trajes e sem alguém que os vista, dos personagens que eles já foram as máscaras que deles restam são uma leve apologia, um simples adereço destituído da magia que animava as encenações dos quais foram protagonistas por mais de dois séculos.



¹⁴⁶ É relativamente fácil reconhecer a máscara da medusa, segunda imagem do quadro. Assim como também é fácil perceber que se trata tão somente de uma leve apologia ao mito que a origina. Talvez também a máscara seja reelaborada segundo mecanismos facilitadores semelhantes aos quais são reelaboradas as versões do mito que a origina. O mesmo também se pode ver nas máscaras de Pinocchio. O boneco de madeira que ganha vida e cujo nariz cresce a cada mentira, na versão original morre em decorrência da punição recebida pelas mentiras que não consegue evitar. Nas versões posteriores a historia se ameniza ao ponto de o boneco virar menino de verdade como recompensa por salvar o seu criador. Atualmente, ele é bem mais conhecido através das versões infantis ou das animações da Disney do que através do livro de seu criador, o italiano Carlo Lorenzini. O boneco inteiro é referido por uma parte do rosto a reconhecido pelo nariz já sempre longo.

¹⁴⁷ Fotos minhas.

Durante os quase três séculos em que se mantiveram populares, as máscaras da *Commedia dell'Arte* se originavam a partir de questões quase pontuais. Em sua composição, um conjunto de detalhes que as relacionava a uma série de características que o senso comum reconhecia como verdadeiras em relação ao contexto que as originou. Tão importante quanto a máscara a ser colocada sobre o rosto – em alguns casos esta será perfeitamente dispensável – eram o vestuário e os acessórios, aos quais se incorporavam trejeitos e pressupostos hábitos cotidianos.

A inegável popularidade destas máscaras se devia, em grande parte, a uma pronta identificação entre elas e o público. Pode-se dizer que, num certo sentido, elas portavam os estereótipos mais populares, geralmente atribuídos por questões geográficas ou de naturalidade. Os autores da *commedia* deram rosto e identidade ao avarento, ao canastrão, ao boêmio, aos enamorados, ao falso esperto etc. Personagens cotidianos inspiram máscaras que nascem nas praças, nas feiras, nos carroções que transportavam artistas em busca de plateia. Estas figuras do povo também foram recebidas nos palácios, brilharam nos grandes teatros, figuraram nas artes, na música e na literatura.

Quando, no início do século XVI, o italiano Angelo Beolco¹⁴⁸ introduz seus primeiros personagens mascarados no teatro, ele os faz representar pessoas comuns, a exemplo dos homens do campo e dos aldeãos. Estava aberta a porta para o surgimento de tantos outros personagens que também falavam dialetos, vestiam trajes característicos e apresentavam traços de personalidade que, de certo modo, os identificava com um determinado grupo de pessoas. Elas, as máscaras, eram personagens que podiam ser toscanos, bergamascos, venezianos, bolonheses etc. Cada um deles sempre único enquanto máscara, mas universal no sentido em que se constituem como personagens que todos podem representar. Muitos deles se tornaram cosmopolitas ao ponto de popularizar certas italianidades pelo mundo.

Arlecchino é de Bérغامo. Bom filho, mas sem nada de seu, depende dos outros para viver. Sem grande instrução, se defende com maliciosa astúcia. Sua roupa, com tantos remendos sobrepostos, chega a ser quadriculada. Usa meia máscara, chapéu branco e mantém presa à

¹⁴⁸ Boa parte das informações acerca a *commedia dell'arte* é extraída da obra de Alessandro Cervellati – *Storia delle maschere* – que faz parte da bibliografia. As demais referências foram colhidas nos textos da *Commedia dell'arte* os quais li durante a pesquisa.

cintura uma inofensiva espada de madeira que faz muito barulho, mas não fere.

Briguella também é bergamasco. Mas, diferentemente de seu conterrâneo, está um pouco acima na escala social. Muito habilidoso com as palavras, é intrigante e impertinente, sempre pronto a fazer qualquer coisa para se dar bem. Usa boné de ponta, calças largas, uma túnica com o branco e verde da bandeira italiana, punhal na cinta e meia máscara sobre o rosto.

Pulcinella é napolitano. É pobre, mas o pouco dinheiro que tem, gasta com a elegância de um lorde. É capaz de trabalhar, quando necessário, mas prefere a vida ao ar livre, ao sabor do vento e ao calor do sol. Não tem grandes pretensões, visto que suas roupas são simples e, para se alimentar, basta um prato de macarrão. Feio na aparência, conta vantagens sobre uma riqueza que não tem e sobre aventuras que jamais terá. Suas vestes são largas, a meia máscara é negra e de nariz longo.

Pantalone é veneziano. Enriquecido pelo comércio e pela especulação financeira, tem bom senso e astúcia. Avarento, pensa sempre em arranjar um bom casamento para as duas filhas solteiras. É muito moralista, principalmente em relação aos jovens que já não são como os de antigamente. Tem a pretensão de ser honesto, mas sabe fazer o jogo do comércio. Usa um casaco grande, calças vermelhas, boné à veneziana, calçado à turca, meia máscara negra de longas barbas grisalhas e de nariz entortado para baixo.

Capitan Spaventa é um militar fanfarrão. De seu pelotão ninguém jamais ouviu falar, mas em suas bravatas é invencível. Veste-se com trajes militares, porta uma longa espada e assume postura provocativa. Ao menor sinal de perigo, porém, grita por socorro. Criado para satirizar os espanhóis, não usa máscara; bastam-lhe os fartos bigodes, o olhar terrível e o nariz desproporcional.

A lista é certamente bem mais longa. Uma nova máscara sempre podia surgir. Bastava, para tanto, que os artistas atentassem para o espírito e para as formas, também para os sentimentos e os costumes presentes tanto no teatro como na vida das pessoas. Os criadores das máscaras e dos respectivos espetáculos podiam se servir de tudo o que tornasse o resultado mais interessante, desde a mais ousada novidade até condutas e procedimentos esquecidos. Os italianos ridicularizavam a escolástica? A Commedia dell'Arte lhes oferecia Dottor Balanzone, o professor de tudo oriundo de Bolonha. O amor romântico era desmentido pelas agruras do cotidiano? Entrava em cena o romântico e mal amado Pierrot que tem na alma uma poesia, nos braços uma viola e na boca uma canção. E para as demais artimanhas das tramas amorosas

aparece também a belíssima columbina, amante de Arlecchino, por quem é capaz das mais ardilosas intrigas; e os sempre enamorados Lelio e Ottavio. E se o roteiro pede mais personagens, a commedia segue com Stenterello, que é o irônico Fiorentino; e Rugantino, o estereótipo do heroico conquistador romano. Sempre cabe mais um nesta comitiva. Os que conquistam o público permanecem, enquanto alguns são abandonados na beira da estrada.

Como se pode ver, alguns dos aspectos mais particulares e originais da Commedia dell'Arte são justamente aqueles herdados da tradição cômica e burlesca da qual eram adeptos os atores das feiras medievais, os saltimbancos, os descendentes dos bufões da Idade Média e das figuras carnavalescas de todos os tempos. São estes os portadores das características elementares capazes de criar tipos que adquiriram o poder de se perpetuar, de se tornar cosmopolitas ao mesmo tempo em que conservam as memórias e os costumes dos antigos grotescos.

O riso e a comicidade eram os elementos necessários ao bom êxito das festas populares desde os antigos carnavais. Toda a tradição do teatro cômico italiano, de Ariosto ao cardeal Dovizi di Bibbiena, buscava inspiração nos ritos, nas fantasias e nas máscaras dos antigos carnavais. Considerados ou não como duplicações ou variantes dos personagens que animavam as sátiras medievais, as máscaras da Commedia dell'Arte são a continuidade de uma tradição do fazer rir. Durante todo o Renascimento, os carnavais de Florença, Roma, Milão e, sobretudo, Veneza, despertavam um entusiasmo capaz de contagiar toda a Europa. Foi através do entusiasmo dos estrangeiros diante destas máscaras que elas se tornaram mundialmente reconhecidas. E é neste sentido que elas se mantêm. São o que resta de uma história glamorosa e que agora se oferece como souvenir aos turistas.

Por sua vez, muitas das máscaras dos antigos carnavais viraram peças de museu. Na província de Treviso, por exemplo, o pequeno Museo Etnografico Provinciale Case Piovane dedica a elas todo o espaço disponível na exposição *Maschere e Riti dei Carnevali nel Veneto & Dolomiti*.¹⁴⁹ O que se podia ver ali não eram somente máscaras, mas o conjunto de uma tradição que as originou e que as recria, continuamente. Outro que ter o rosto mascarado, é o corpo transmutado que se oferece como espetáculo, a construir personagens mitológicos e fabulosos, relacionados, quase sempre, aos aspectos da vida prática para as quais o homem não possui todas as respostas. Estas

¹⁴⁹ As imagens constantes desta sessão foram fotografadas por mim em visita feita em junho de 2012.

figuras que são expostas em um espaço quase esquecido são imagens para serem lidas, reproduções feitas a partir de quadros antigos, a exemplo de um estranho ser feito de natureza, ou do jovem de cujo ventre aberto se projeta uma anciã. Este último é particularmente sugestivo. Assim sobrepostos, o novo e o velho formam o ciclo de uma vida orgânica, na qual uns caminham para a morte, enquanto outros se fortalecem a partir da decrepitude cuja herança lhes pertence: os filhos consomem os pais, tal qual acontece com algumas espécies de aranhas¹⁵⁰.



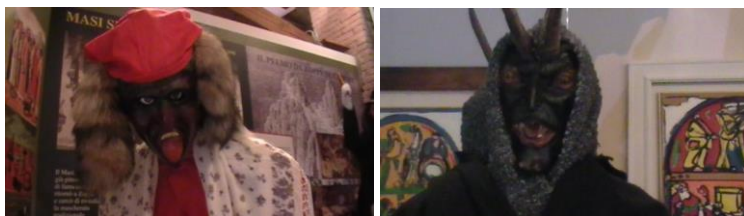
Às imagens, relacionam-se as histórias que as antecedem, como a dos dois compadres¹⁵¹, ou das duas comadres¹⁵². Outros são figuras do imaginário popular, presenças de carnavais antigos, personagens

¹⁵⁰ As fotos desta sequência, assim como quase todas as imagens recolhidas do cotidiano durante a pesquisa, foram feitas por mim.

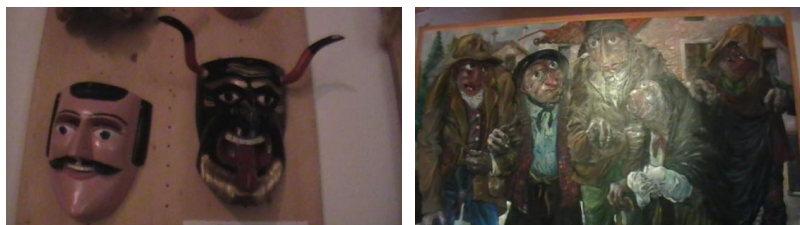
¹⁵¹ A dupla se formava com *Nane Caregueta* – que representavam o mediador, aquele que conhece a tudo e a todos, quer entrar em todos os ambientes, é especialista em tudo, dos trabalhos do campo à gastronomia; dos preços do mercado aos remédios naturais – e seu compadre *Nane delle Ocche* que, nos dias de feira, vendia seus produtos no mercado e aproveitava para frequentar, assiduamente, os bares locais.

¹⁵² À exemplo da dupla masculina, as comadres também representam a intermediação entre o campo (onde compram seus produtos) e a cidade (onde estes são vendidos). Eram conhecidas pelo hábito de criticar a vida alheia e de transformar tudo em piada. Usavam bijuterias e vestidos espalhafatosos. Sua popularidade lhes rendeu a preferência de pintores como Luigi Serena, Pavan Beninato e Lorenzo Viola, além de uma escultura de Luigi Borro.

reproduzidos a partir de desenhos, pinturas e relatos orais, histórias cuja autoria não se pode precisar.



São máscaras feitas a partir de todos os recursos. Algumas são de madeira, outras de cascas de árvore, pedaços de pele, tecido, gesso, fibra. Impressionam, confundem, encantam. Sozinhas, no sentido em que não possuem um corpo para animar, elas se tornaram arquivo, exposição que poucos visitam. Preenchidas de matéria morta e visitadas por alguns poucos curiosos, estão desligadas de sua origem, das histórias das quais são criaturas e também, num certo sentido, também criadores. Dispostas sobre os balcões, penduradas nas paredes e nas vitrines, as máscaras dos antigos carnavais são recolocadas em um ambiente que pouco, ou quase nada, lhes acrescenta. São reminiscências, fragmentos de passado que balbuciam histórias incompreensíveis cujos enigmas se tornam convidativos na expressividade dos olhos apagados que substituem um vazio¹⁵³ que lhe é anterior. São os olhos que se deixam entrever por detrás da máscara o sinal da vida que elas comportam.



¹⁵³ Quando as máscaras eram usadas durante os desfiles, os olhos eram vazados para que seu usuário pudesse ver através do vão. Atualmente, nas máscaras que servem de enfeite, os olhos são pintados, mortos.



Da vivacidade dos personagens que animaram estas máscaras, bem como o sentido que os originou e a sua representatividade no imaginário popular, resta somente uma vaga impressão. Assim como a *Commedia dell'Arte* já havia perdido seu esplendor no mundo das artes e do espetáculo, também as respectivas máscaras passaram a ser reproduzidas em série, tornaram-se objeto e são o que resta de um espetáculo que já não tem lugar nos palcos.

A saída de cena de tantos personagens, que vão sendo substituídos por outros tantos, ainda que diversos, também se tornou lugar comum. Em boa parte isso se deve ao fato de que o público perde o interesse por um espetáculo que acaba se tornando também previsível. Consequentemente, a receita, muitas vezes repetida, acaba por se tornar banal e, “Col tempo, però, anche queste azioni divennero più riposanti, più logiche, più disciplinate”.¹⁵⁴

É possível ariscar duas hipóteses bastante plausíveis para que acontecesse tal disciplinamento. A primeira delas é o fato de que a *commedia*, nascida na praça, adentrou os palácios e se instalou nos grandes teatros. O que certamente afastou os personagens de uma parte de seu público. A segunda, e não menos contundente, e provavelmente decorrente da primeira, é que passa a incidir sobre a *commedia* o juízo do riso.

Imperocchè, codeste classi – classi dirigenti – sin dalla fine del secolo XVII, e più propriamente sin dal secolo successivo, sotto l’influenza d’un gusto più raffinato, di abitudini meno grossolane, di sentimenti più delicati, avevano, in Italia, subito una trasformazione: il loro stato d’animo era

¹⁵⁴ Cervellati, 1954 p. 20

sensivelmente diverso da quello delle generazioni precedenti, e un gentiluomo dei primi anni del secolo XVIII si sarebbe vergognato di ridere di quel riso grasso, rumoroso, come s'era fatto sin'allora, dinanzi alle trivialità condite di sudicerie o alle insulsaggini d'un Arlecchino o di un Brighella, d'un Pantalone o d'un Dottore Graziano, d'un Scramucia o d'un Capitano Spavento della commedia dell'arte.¹⁵⁵

Um *gentiluomo* não poderia rir de brincadeiras grosseiras. O *refinamento* da conduta, também decorrente de uma série de questões pontuais que serão vistas na sequência, integra um conjunto de pressupostos que pretendem, a partir do início da era moderna, ditar *receitas* de uma vida digna e, conseqüentemente, de uma vida feliz. Desta forma, a constatação de Cerro corrobora o argumento de Bakhtin: a partir do século XVII em diante opera-se uma profunda transformação na história do riso.

No mesmo sentido também se orienta o trabalho de Heers ao investigar os antigos carnavais e as festas dos loucos no período anterior ao Renascimento. Segundo o autor, as festas nas ruas, durante a Antiguidade e a Idade Média, organizam-se segundo pretextos diversos. São festas da colheita, da plantação, das estações do ano, das mudanças de estação, dos mortos, da natividade, das bruxas¹⁵⁶, entre tantas outras. Elas faziam parte de uma tradição cultural que, como nunca deixou de ser, está correlacionada ao conjunto maior de todos os aspectos que compõe o sistema de pensamento que orienta a vida do homem que lhe é contemporâneo.

Ao longo dos anos, segundo Heers, duas coisas são fundamentais para que estas festas, entre as quais também o carnaval e as festas dos loucos, deixem as ruas para adentrar espaços públicos, ou melhor, espaços politizados: a vida pública que passa a se organizar em

¹⁵⁵ Emilio Cerro, 1914, p. 04

¹⁵⁶ Algumas destas festas ainda podem ser vistas, transmutadas, na tradição europeia. A Itália de Fellini, por exemplo, sede do catolicismo e do vaticano, ainda realiza a festa *della Befana* no dia 06 de janeiro. Ou seja, enquanto o mundo católico revive a visita dos reis magos ao Cristo recém-nascido, muitos italianos rendem homenagem a uma velha bruxa pagã, em uma festa de muitas cores, disfarces, fantasias, músicas e danças, além da comida farta e das bebidas.

torno das cidades, e as pregações religiosas que incitavam à evangelização no intuito de promover práticas religiosas mais sóbrias. As festas anteriores são substituídas pelas procissões dedicadas aos santos, pelas quermesses, pelas inaugurações de obras e aniversários das cidades, pelos jogos e competições oficiais, nos quais ainda nos reconhecemos.

Tudo isso não quer dizer que os povos antigos eram mais felizes, nem mesmo que as artes deixaram de ser representativas no que diz respeito aos aspectos cômicos e burlescos. O que acontece são mudanças nos modos pelos quais eles se manifestam e se relacionam com a vida cotidiana. Até porque tais aspectos, inerentes à vida do homem, encontram sempre novas maneiras de se reelaborar. Ainda no Renascimento, o riso adentra o universo da literatura e se faz presente em obras de autores como Erasmo, Miguel de Cervantes e Shakespeare. E também aí pode ser facilmente percebida a transformação dos aspectos burlescos em relação às antigas sátiras. Já não se trata do riso burlesco que diverte à custa do grotesco e do brutal, mas de um humor que diverte porque faz ver a distância entre o real e o ideal, entre o dito e o feito.

O riso se mantinha presente na arte renascentista, assim como também se mantinha vivo nas praças, nos teatros, nas ruas, nos pequenos espetáculos das feiras. Mas a festa confiscada, no sentido exposto no parágrafo anterior, promove uma mudança radical no que respeita a atitude do homem diante do sério e do não sério. Para Bakhtin “em nenhum outro aspecto, a não ser na atitude em relação ao riso, *as fronteiras que separam o século XVII e os seguintes da época do Renascimento, são tão bem marcadas, tão categóricas, tão nítidas*”.¹⁵⁷

Embora haja sempre algumas ressalvas a serem feitas acerca de quaisquer hipóteses que pretendam reduzir séculos a um denominador comum, Bakhtin é muito feliz ao colocar a questão do riso segundo um esquematismo radical:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a

¹⁵⁷ Bakhtin. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* 57. Grifo meu.

verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que o *sério*: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção de mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou de estratos mais baixos da sociedade; o riso é, ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos.

Sem dúvida, uma mudança desta natureza, em relação ao que pode ser considerado *sério*, não se dá por acaso. Este é apenas um dos tantos aspectos que estudos mais recentes apresentam acerca de um passado que se faz ver, tanto nas marcas que ainda se fazem presentes a olhos vistos, quanto pelas faltas que se fazem intuir. E é também neste sentido que o século XVII vem sendo apontado como um divisor de águas em relação a diversos aspectos da vida humana e da história do conhecimento.

Capítulo 3 – Sinais de mudança

Certamente o mundo mágico, este universo fabuloso que habitava o homem até a era renascentista, sofreu transformações radicais no início da era moderna. No entanto, constitui um engano, já desfeito por autores como Rossi, Yates e Foucault, tentar reconstruir este universo no intuito de restabelecer a “origem” do que quer que seja. Ainda que algumas questões pontuais tenham precipitado o fenômeno pelo qual boa parte dos homens deixe de compreender a si mesmo e ao universo de uma forma, e passem então a considerar outras possibilidades, não busco aqui as especificidades que marcariam algo como o início de uma nova era. Ao contrário, busco evidências capazes de revelar a proliferação de inúmeros começos em conflito, que pareçam lutar entre si por uma primazia desde há muito pressuposta, sem jamais se confirmar.

Desde o início do Renascimento, a hegemonia do pensamento cristão acerca dos modos de existência do ser humano, e também as teorias que tentam explicar os modos pelos quais o homem é capaz de conhecer as coisas, estão sofrendo uma ruptura. Por um lado, Maquiavel defende uma ciência política desvinculada de preocupações morais e religiosas, o que demonstra o enfraquecimento do poder de Estado exercido pela igreja. Por outro, autores como Giordano Bruno, Erasmo e Thomas More renovam a leitura dos textos antigos e defendem o homem como ser capaz de criar seu próprio projeto de vida, o que impulsiona um renovado entusiasmo pelo conhecimento.

Se a escolástica medieval organizava o conhecimento sistematizado de modo que “o que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar”¹⁵⁸, a releitura de textos antigos fará surgir um novo modelo, no qual se destacam aspectos da vida prática, a exemplo das artes mecânicas.

Já ao longo dos séculos XIII e XIV a filosofia escolástica encontraria fortes oposições entre os próprios jesuítas. Entre eles, Roger Bacon, estudioso franciscano das práticas ocultas que defende a ideia de que a autoridade religiosa não devia ser seguida acriticamente. Isso lhe rendeu a perseguição da igreja e a acusação de ter criado um espelho que podia revelar o futuro e de esculpir um busto que podia falar¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Foucault, *As palavras e as coisas*.2002, p. 55

¹⁵⁹ Miguel de Cervantes faz referência a este fato. No capítulo LXII da segunda parte do *Quijote*, ao hospedar-se na casa de Don Antonio Moreno, em

O humanismo, apontado por grande parte dos historiadores deste período como o grande acontecimento da era renascentista, talvez seja o aspecto extremo de uma mudança que se opera para além dos acontecimentos práticos, ou das elaborações teóricas. Neste sentido, considera Sloterdijk:

por mais que possam ter nascido (esses humanismos) de ilusões, trai-se todavia um motivo sem o qual a tendência humanista não se deixa jamais compreender inteiramente, nem nos dias dos romanos, nem na era dos modernos Estados nacionais burgueses: o humanismo, como palavra e como assunto, tem sempre um “contra quê”, uma vez que constitui o empenho para retirar o ser humano da barbárie. É fácil entender porque as eras que tiveram suas experiências particulares com o potencial bárbaro que se libera nas interações de força entre os homens são justamente as épocas em que o chamado humanismo costuma ficar mais forte e premente¹⁶⁰.

Mesmo com a descoberta de novos mundos, validados por modelos de organização social cujos limites territoriais sempre foram desconsiderados em nome de uma suposta civilidade necessária, os colonizadores poderiam crer em si mesmos como seres capazes de livrar os povos primitivos de uma pressuposta barbárie que não reconhece soberania. E se, desde sempre, alguns dos homens preferem acreditar que a pretensa superioridade em relação às demais espécies reside na capacidade de estabelecer o estado de direito, certamente o humanismo da era renascentista é fortemente marcado pela crença de que este deve ser estabelecido a qualquer preço.

Barcelona, Don Quijote se depara com um busto de bronze que, segundo Don Antônio, pode responder a todas as perguntas. Apesar de Don Quijote e Sancho saírem convencidos de que se trata “de la cabeza encantada”, o narrador esclarece tratar-se somente de uma brincadeira para divertir os hóspedes. O receio de ser mal interpretado pelas “sentinelas da fé” fez com que Don Antônio se livrasse do objeto.

¹⁶⁰ Sloterdijk, Peter, *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o Humanismo* 2000, p. 16.

Se o universo ainda desconhecido estava sendo conturbado por revelações de toda ordem, a necessidade de estabelecer “uma ordem” encontra condições adequadas para se desenvolver. Prova disso são os textos que se propõem, literalmente, a criar o novo mundo pelo qual todos esperam ansiosos. Eles constituem as mais fabulosas¹⁶¹ formas de organização coletiva já elaboradas, a exemplo da *Utopia*, de Thomas Morus (1516), *A cidade do sol*, de Tommaso Campanella (1623), e a *Nova Atlântida*, de Francis Bacon (1627 – publicação póstuma).

O que estas obras têm em comum é que tratam da criação de sociedades que vivem em um mundo à parte, segundo leis próprias. São cidades inteiras, autossustentáveis, descritas como uma espécie de lugar ideal no qual o provimento das necessidades dos habitantes, a organização do trabalho, os ritos coletivos e até mesmo o relacionamento harmonioso entre todos os membros, incluindo o ato da geração (especialmente em Campanella), tudo isso é garantido por uma espécie de lei que se mantém por si só, uma vez que todos concordam que esta é a melhor forma de viver naquele lugar.

Embora qualquer um dos modelos idealizados estivesse tão distante de tornar-se algo concreto quanto sempre o esteve a *República* de Platão, estes revelam que entre os membros da reorganizada sociedade ocidental imperava um grande sentimento de unidade humana, cujo princípio de organização está fundamentado em uma elaborada receita de um bem comum ao qual todos se submetem por vontade, e que bem pode servir de base para discursos totalitaristas e modelos de governo que surgirão séculos mais tarde.

Não por acaso, o surgimento e a circulação destas obras coincidem com o período das grandes navegações, as quais levam à constatação de que há outras sociedades organizadas, em continentes cuja simples existência soava ainda como um fato fabuloso. Talvez tenha sido por isso que, para muitos europeus renascentistas, o chamado Novo Mundo se apresentasse num sentido em que fato e fábula são absolutamente inextrincáveis. O exemplo mais clássico desta mistura pode ser encontrado no *Quixote*, de Cervantes.¹⁶²

¹⁶¹ No sentido de fábula mesmo.

¹⁶² No Quijote, como em outras obras literárias que lhe são contemporâneas, Daniel Testa aponta o que chama de “impacto que tuvo la existencia de las llamadas Índias sobre la imaginación literaria durante los siglos XVI y XVII¹⁶²”. O autor afirma que na Espanha o impacto dos grandes descobrimentos se fazia sentir desde seu princípio entre alguns homens das letras e das ciências.

Tal mistura se faz presente em grande parte das obras dos primeiros modernos, de modo que até mesmo a “revolução copernicana” deve ser considerada bem menos radical do que boa parte dos historiadores costuma considerar. Como demonstra Frances Yates, o heliocentrismo mantém estreita relação com o hermetismo. Também Alexandre Koyré investiga a passagem do geocentrismo para o heliocentrismo com base nos embates entre religião, ciências e magia. Pesquisas como as citadas anteriormente revelam que, embora a Terra deixe de ser o centro, o universo copernicano continuava sendo um mundo fechado na esfera das estrelas fixas. Ou seja, não era ainda o espaço infinito, e o céu empíreo continuava a existir. Se o centro do mundo mudara, redesenhado pelo avanço nas áreas do cálculo e da matemática, ele continuava sendo um ponto fixo. O argumento de Copérnico continha, ademais, componentes teológico-estéticos: o Sol deveria ser o centro porque tinha um grau superior de perfeição, já que era a fonte da luz. O mundo tinha que ser esférico porque a forma esférica era a mais perfeita. A perfeição do mundo se expressava também pela imobilidade das estrelas fixas, em contraste com o movimento do mundo inferior, corruptível. De certa forma, os pressupostos aristotélicos que defendem um universo criado a partir de uma única substância perfeita ainda marcam fortemente o universo de Copérnico¹⁶³.

Por outro lado, Bruno demonstra a insustentabilidade da noção de vácuo defendida por Aristóteles, que para o grego seria composto da quintessência, o éter infinito que produz os corpos perfeitos. Para Bruno, Aristóteles toma confusamente a noção de vácuo, segundo conceito próprio. Desta forma, dá origem a uma série de equívocos subsequentes, os quais estabelecem os limites do conhecimento humano acerca do mundo em que vivem as pessoas de sua época, pautados em um pequeno erro inicial. Para ele, um único e simples inconveniente pouco a pouco se multiplica, ramificando-se em infinitos outros, como de uma pequena raiz saem grandes troncos e ramos inumeráveis.¹⁶⁴ O erro de Aristóteles:

Daí, tomando o vácuo segundo um nome e significação que ninguém lhe deu, fez castelos no

¹⁶³ Alexandre Koyré faz um estudo muito interessante acerca deste assunto em do mundo fechado ao universo infinito. A obra citada faz parte da bibliografia deste trabalho.

¹⁶⁴ Bruno, *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. 1978, p. 82.

ar e destruiu o seu vácuo, mas não o de todos os outros que falaram de vácuo e utilizaram este nome: vácuo. Este sofista não procede de outro modo no tocante a outros assuntos, tais como movimento, infinito, matéria, forma, demonstração, ente, edificando sempre sobre a fé da sua própria definição e sobre o nome tomado segundo novo significado.¹⁶⁵

O que Bruno evidencia em pleno século XVI é a própria volatilização dos conceitos. Para ele, o excesso de fé, as crenças arraigadas e os juízos consagrados podem levar a erros de julgamento, em especial aqueles que se destinam a dirimir opiniões divergentes. E para que se repense Aristóteles, Bruno se vale dos argumentos do próprio grego: talvez pelo fato de só considerarmos poucas coisas, às vezes emitimos juízos com muita facilidade; e, além disso, por força de costume, uma opinião é muitas vezes aceita de tal forma que coisas impossíveis parecem necessárias, e outras, que são verossímeis e necessárias, nos parecem impossíveis.

Quem quiser julgar corretamente, como já falei, deve despojar-se do costume de acreditar; deve considerar igualmente possível tanto uma quanto a outra contraditória, e abandonar de fato aquela tendência da qual estamos imbuídos desde a infância: tanto a que nos apresenta a conversação geral como a outra, pela qual renascemos mediante a filosofia, morrendo para o vulgo entre os estudiosos considerados sábios por toda a multidão, numa determinada época.¹⁶⁶

Sem dúvida, o autor buscava apoio para as novas teorias que, embora fundamentadas em princípios bastante razoáveis, ainda careciam de comprovação mais efetiva para que pudessem convencer. A teoria astronômica de Copérnico é talvez o exemplo mais claro.

¹⁶⁵ Idem, p. 29

¹⁶⁶ Bruno, *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. 1978, p. 74

De qualquer modo, o monopólio cristão já estava enfraquecido e perdia terreno, não somente no campo intelectual. A reforma religiosa realizada por Henrique VIII (1491 – 1547)¹⁶⁷ trouxera consigo profundas consequências econômicas e sociais, que atingiram diretamente o império cristão. Antes, dois terços do solo inglês estavam nas mãos da Igreja de Roma. Com o confisco destas propriedades surgiu uma pequena nobreza fundiária, que, junto com comerciantes cada vez mais prósperos, servia de sustentação socioeconômica para o absolutismo, em vias de consolidação.

Fatos como este, embora não oferecessem salvo conduto em relação ao longo alcance do braço secular, certamente encorajaram autores que viviam sob a proteção da corte. Entre eles está Francis Bacon que foi deputado do parlamento inglês e conselheiro da coroa. A relevância que adquirem as obras de Bacon nas formulações iniciais da ciência moderna está mais relacionada ao método e ao pretenso “caminho para o progresso das ciências”, o qual acreditou ter construído, do que a quaisquer “descobertas científicas” a que tenha chegado. O autor criticava abertamente a filosofia escolástica, já decadente, e clamava por uma reforma em todos os campos do conhecimento humano. Para ele, a inutilidade da escolástica consistia na sua esterilidade quanto a resultados práticos para a vida do homem. Seu secretário, capelão e biógrafo, William Rawley, afirma que Bacon sentia aversão pela filosofia de Aristóteles, não porque não reconhecesse seu valor, mas porque considerava seu método infecundo e sua filosofia apropriada para disputas e contendas, mas estéril para a produção de obras que viessem a beneficiar a vida do homem.¹⁶⁸

O conceito de ciência como instrumento do homem a serviço da vida prática – que transparece claramente nas obras de Francis Bacon – é destacado por Paolo Rossi na obra que trata da relação do autor para com a magia e a ciência¹⁶⁹. Como Rossi demonstra claramente, Bacon não foi somente um *moderno*, no sentido em que esta palavra poderia ser usada para designar um determinado grupo de autores cujas obras constituem a base da ciência moderna. Como todos somos, Bacon foi um homem de seu tempo e, portanto, marcado por um passado que o antecedeu no sentido cronológico, mas que se conserva e se atualiza com o presente que lhe é contemporâneo. Em seus escritos

¹⁶⁷ Bacon, vida e obra, in Os Pensadores, 1999. p. 07.

¹⁶⁸ Bacon, vida e obra, in Os Pensadores, 1999. p. 07.

¹⁶⁹ ROSSI, Paolo. *Francis Bacon: da magia à ciência*, p. 109.

Aqueles aspectos da adesão baconiana à magia e à alquimia sobre os quais se insistiu de bom grado (e com certa surpresa) adquirem agora um significado mais preciso: a admissão do enxofre e do mercúrio como últimos elementos constitutivos da matéria, a afirmação referente à convertibilidade do ar em água; o interesse pela astrologia à qual, embora lamentando seus efeitos, ele não se dispõe a renunciar; as afirmações a respeito da possibilidade de um prolongamento indefinido da vida humana.¹⁷⁰

Ou seja, este mesmo Bacon que se entusiasma com as conquistas técnicas que se difundiam em seu tempo como a bússola, a pólvora e a imprensa; que acompanha as conquistas que se processam no conhecimento da matéria, desde os fins da Idade Média, lendo obras técnicas como as de mineralogia e metalurgia de Biringuccio (1540) e a de pirotecnia de Rodolfo Agrícola (1484); que lê também os *Discursos Admiráveis*, de Bernard Palissy (1580), que versam sobre química, geologia, agricultura e outros assuntos; este “primeiro moderno”, enfim, realiza suas investigações valendo-se de conceitos oriundos da tradição mágico-alquímica. E o fato é que estes conceitos pouco ou nada têm de impraticáveis ou ilusórios, assim como também não o eram muitos outros conceitos que fundamentam a tradição mágico alquímica, a exemplo da transmutação da matéria. Em um mero exercício de imaginação, pode-se pensar no encantamento que provocariam em um mestre alquimista da Idade Média as técnicas contemporâneas, capazes de provocar mudanças genéticas em plantas e animais.

Isso não quer dizer que Bacon fosse quase um mago. Havia uma distância efetiva e profunda entre as posições defendidas por ele e as que são típicas dos magos na Renascença. Para Bacon, a ciência deveria abandonar o terreno da genialidade não controlada, do arbitrário, da síntese apressada, e proceder mediante experimentalismo construído, fundado no conhecimento da natureza instrumental das faculdades cognoscitivas. O que o autor inicia é a sistematização de um conhecimento que deveria ser disponibilizado aos interessados, ou seja, exatamente o inverso da prática ocultista que considerava o conhecimento um mistério que se revela somente aos iniciados.

¹⁷⁰ Idem.

Contra a genialidade proclamada de alguns autores que escreviam através de enigmas acerca de suas maravilhosas faculdades, considerando a si próprios superiores à média dos mortais, Bacon lança críticas ferozes¹⁷¹: Paracelso é chamado de monstro, fanático acoplador de fantasmas; Agrippa é definido como bufão ordinário; Cardano é o ofegante construtor de arandeiras. Significa que, ainda que muitos dos pressupostos a partir dos quais se opera grande parte dos conceitos atribuídos a Bacon sejam herança da tradição mágico-alquímica, isso não quer dizer que ele concorde com a exaltação das qualidades individuais do mago. Diferente da solução mágica, a ciência de Bacon exige trabalho laborioso. E é somente neste aspecto que Rossi aponta as reservas, as críticas e as recusas baconianas para com a tradição mágico-alquímica.

A “purificação” da magia, da qual fala Bacon, tem exatamente este significado: os fins das três artes (magia, alquimia, astrologia) não são ignóbeis, mas os meios que elas utilizam estão cheios de erro e de vaidade. O homem deve continuar na tentativa, que foi a da magia, de tornar-se o dono da natureza, e de transformá-la desde seus fundamentos, mas deve negar o ideal humano que foi ligado pela magia a esta tentativa, ou seja, deve negar qualquer atitude que pretenda substituir o esforço organizado do inteiro gênero humano pelas “iluminações” de um único indivíduo, e que tenda a colocar a ciência a serviço de indivíduos e não da espécie humana¹⁷².

Tal qual descreve em sua utópica – e profética – *Nova Atlanta*, Bacon considera a ciência, não como obra individual, mas como realização coletiva. É ciência empírica, não oriunda de teorias afirmadas a priori; tem sentido eminentemente prático, aumentando a duração da vida, curando doenças, fabricando engenhos capazes de voar e percorrer águas submarinas. O que também não é contrário ao ideal mágico-alquímico. Os temas do domínio da natureza e do melhoramento da condição humana através do conhecimento – comuns nos escritos de

¹⁷¹ ROSSI, Paolo. *Francis Bacon: da magia à ciência* 2007. p. 136

¹⁷² Idem, p. 138

Bacon – estão também presentes na imagem da magia que emerge da obra de Cornélio Agrippa, por exemplo.

Além disso, certas teorias de Bacon foram construídas tendo em vista uma possibilidade de transmutação dos corpos (o que é próprio da alquimia). Bacon acreditava, por exemplo, que a reunião das naturezas simples do ouro (cor amarela, certo peso específico, certa ductilidade, etc.) graduadas e reunidas em algum corpo, poderiam transformar este corpo em ouro. Dois preceitos básicos presentes nos textos alquímicos são muito utilizados por Bacon: (1) transformar um corpo em outro é possível depositando sobre ele qualidades que não lhe pertencem atualmente; (2) as “qualidades” dos corpos são “seres particulares”, “naturezas” independentes e, portanto, separáveis da substância à qual inerem “naturalmente”, e que se podem então acrescentar, retirar, transferir”. Deste modo, “a obra e o fim do poder humano consiste para Bacon em produzir naturezas novas e depositar sobre um corpo dado uma natureza nova”.¹⁷³ É por isso que

o que conhece as formas abarca a unidade da natureza nas suas mais dissímeis matérias e, em vista disso, pode descobrir e provocar o que até agora não se produziu, nem pelas vicissitudes naturais nem pela atividade experimental, nem pelo próprio acaso e nem sequer chegou a ser cogitado pela mente humana. Assim é que da descoberta das formas resultam a verdade na investigação e a liberdade na operação.¹⁷⁴

Desta forma, ainda que Bacon possa ser justamente apontado como um pensador que reage à tradição mágica, confrontando-a, torna-se também evidente que o autor mantém com esta uma profunda dívida, visto que muitas de suas ideias daí se originam, ou encontram aí a sua identidade. No entanto, o conceito de homem sem natureza, que pode dar a si a natureza que quiser (tal como o concebe Pico de Mirandola), permanece estranho para Bacon. Para ele, a tarefa do homem não é celebrar sua infinita liberdade, mas dar-se conta de que a potenciação de seus dotes limitados exige adequação à natureza. O homem torna-se dono da natureza apenas na medida em que é o ministro e intérprete

¹⁷³ ROSSI, Paolo. *Francis Bacon: da magia à ciência*, p. 108.

¹⁷⁴ Bacon, *Novum Organum*. 1999, p. 102/103.

desta natureza¹⁷⁵. E é neste sentido que Rossi considera Bacon um adepto da magia natural. Ao atentar para a ênfase com que Bacon sustenta a importância singular daquelas artes que submetem os corpos e a matéria a uma infinidade de operações e de alterações, na tentativa de forçar a natureza, obrigando-a a assumir formas diferentes, a hipótese de Rossi se justifica.

Considerada desta forma, a obra de Bacon deixa de ser o “revolucionário e o novo”. Revela-se, como muitas outras, uma herança. Vale lembrar o *Della magia Naturale*, de Giovanni Battista Della Porta que, escrito antes mesmo de Bacon nascer, já apresentava hipóteses semelhantes às que formula o lorde chanceler em relação ao domínio da natureza, pelo homem. Segundo Della Porta, se a magia encontrasse qualquer vontade na afinidade da Natureza que não fosse suficientemente forte, ela faria suprir tais deficiências por meio do auxílio de vapores e das medidas e das proporções.

Como na Agricultura, é a própria Natureza que produz os grãos e as ervas, mas é a arte que os prepara e lhes abre caminho”. Isso significa que, baseado na compreensão dos processos naturais, das propriedades e das qualidades ocultas por meio das quais era possível operar com a natureza, o mago recorria apenas à Natureza, e não a qualquer outro artifício que lhe era exterior (*Magnum Naturae ministrum, non artificem vocat*). Deste modo, longe de ser um bruxo que conclamava forças demoníacas, o mago era apenas um zeloso criado (*ministra & sedula famulatur*) da natureza de tal modo que os prodígios por ele produzidos não requeriam a intervenção do demônio ou de outras inteligências sobrenaturais.¹⁷⁶

No entanto, a ciência proposta por Bacon se afasta da teoria elemental – princípio essencial para os diversos tipos de magia, e que

¹⁷⁵ Bacon, *Novum Organum*. 1999, p. 33.

¹⁷⁶ Saito Fumikazu: *A distinção entre magia natural e magia demoníaca na Magia Naturales de Della Porta*. Disponível em <http://www4.pucsp.br/jornadahcensino>, capturado em 18/09/2010.

constitui a base da teoria da transmutação da matéria, como se pode ler em Agrippa¹⁷⁷ – na medida em que o autor considera o conhecimento científico como resultado de um método de investigação capaz de conciliar a observação dos fenômenos, a elaboração racional das hipóteses e a experimentação controlada para comprovar as conclusões obtidas. Ou seja, os escritos de Bacon apontam insistentemente para a racionalização e para a comprovação, dois princípios basilares de um novo jeito de fazer ciência, no qual terminam os antigos jogos de semelhanças. De ora em diante, a aventura do conhecimento já não consiste mais em aproximar, mas em discernir.

E é esta crítica da semelhança, que Foucault encontra em Bacon e Descartes¹⁷⁸, que desenha o negativo do mundo durante a Renascença:

A escrita deixou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica; não são mais que o que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas, dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira. A magia, que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, não serve mais senão para explicar de modo delirante porque as analogias são sempre frustradas. A erudição, que lia como um texto único a natureza e os livros, é reconduzida a suas quimeras: depositados nas páginas amarelecidas dos volumes, os signos da linguagem não têm como valor mais que a tênue ficção daquilo que representam. A escrita e as coisas não se assemelham mais¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Agrippa, 2008. ps. 83 à 107.

¹⁷⁸ *As palavras e as coisas*. 2002. Capítulo III

¹⁷⁹ Foucault, 2002. p. 65/66.

As palavras e as coisas se separam. A analogia entre livro e mundo encontra-se desfeita, como se pode ver em *Quixote*.¹⁸⁰ As semelhanças enganam, conduzem à ilusão e ao delírio. A crítica da semelhança em Bacon, segundo Foucault, é “crítica empírica, que não concerne às relações de ordem e de igualdade entre as coisas, mas aos tipos de espírito e às formas de ilusão às quais elas podem estar sujeitas.”¹⁸¹ De fato, os escritos de Bacon materializam uma inversão brusca que ocorre nas formas pelas quais o conhecimento torna-se possível entre os primeiros modernos: conhecer já não consistirá mais em estabelecer relações de ordem e igualdade entre as coisas, mas em vigiar o espírito humano para que este não seja deturpado pela ilusão. Isto será necessário por que

O espírito humano, mercê de suas peculiares propriedades, facilmente supõe maior ordem e regularidade nas coisas que de fato nelas se encontram. Desse modo, como na natureza existem muitas coisas singulares e cheias de disparidades, aquele imagina paralelismos, correspondências e relações que não existem. Daí a suposição de que nos céus todos os corpos devem mover-se em círculos perfeitos, rejeitando por completo linhas espirais e sinuosas, a não ser em nome. Daí, do mesmo modo, a introdução do elemento fogo em sua órbita, para constituir a quaderna com os outros três elementos que os sentidos apreendem. Também de forma arbitrária se estabelece, para os chamados elementos, que o aumento respectivo de sua refração se processa em proporção de um para dez, e outras fantasias da mesma ordem. E esse engano prevalece não

¹⁸⁰ Foucault inicia o III capítulo de *As palavras e as coisas* com uma leitura brilhante da obra de Cervantes, apontando-a como “a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes; pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura, pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação.” 2002 p. 67.

¹⁸¹ 2002. p. 69/70.

apenas para a elaboração de teorias como também para as noções mais simples.¹⁸²

Segundo Foucault¹⁸³, Bacon “não dissipa as similitudes por meio da evidência e de suas regras. Mostra como elas cintilam diante dos olhos, desvanecendo-se quando nos aproximamos, mas se recompõem imediatamente, um pouco mais longe”. São os *ídolos*, as falsas aparências. Desta forma, os ídolos do *foro* e da *caverna* revelam um duplo engano: o intelecto humano “tem uma caverna ou uma cova que intercepta e corrompe a luz da natureza, seja devido à natureza própria e singular de cada um; seja devido à educação ou conversação com os outros; seja pela leitura dos livros ou pela autoridade daqueles que se respeitam e se admiram; seja pela diferença de impressões segundo ocorram em ânimo equânime e tranquilo; de tal forma que o espírito humano (...) é coisa vária, sujeita a múltiplas perturbações, e até certo ponto sujeita ao acaso¹⁸⁴”. E, uma vez que “os homens se associam graças ao discurso, e as palavras são cunhadas pelo vulgo”,¹⁸⁵ os homens são arrastados para inúmeras e inúteis controvérsias.

Também os *ídolos do teatro* nos fazem crer que “as filosofias adotadas ou inventadas são outras tantas fábulas, produzidas e representadas, que figuram mundos fictícios e teatrais”.¹⁸⁶ E este não é um argumento certamente original em Bacon, como também não permanece restrito a ele. É mais ou menos assim que Peter Sloterdijk considera o humanismo literário em *Regras para o parque humano* (2000), escrito pelo autor em resposta à carta de Haidegger sobre o humanismo. “A filosofia recruta seus seguidores escrevendo de modo contagiante sobre o amor e a amizade”.¹⁸⁷ O que torna evidente a contradição em Bacon, uma vez que faz dele próprio também um autor de fábulas.

O que, talvez, torne suas fábulas mais interessantes ou *verossímeis* em determinada época, é o fato de estarem relacionadas a um contexto específico. Se toda uma tradição milenar da história do conhecimento estava sendo sistematicamente contrariada pelas

¹⁸² Bacon, Francis. *Nova Atlântida* 1999. p. 41/42.

¹⁸³ Foucault, *As palavras e as coisas*. 2002, p. 71.

¹⁸⁴ Bacon, 1999. p. 40.

¹⁸⁵ Bacon, 1999. p. 41.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Sloterdijk, 2000, p. 07

evidências da ciência moderna¹⁸⁸, parece lógico o argumento de que “só a prudência do espírito pode desembaraçar as extravagâncias do intelecto, que provêm da incompetência e das falácias dos sentidos¹⁸⁹”. Desta forma, o conhecimento *verdadeiro* poderia ser alcançado, desde “que se renuncie a sua pressa e ligeireza natural para tornar-se “penetrante”, e perceber enfim as diferenças próprias à natureza”¹⁹⁰.

Torna-se necessário evitar a precipitação, pois “os que só andam muito lentamente podem avançar muito mais”¹⁹¹. Os escritos de Bacon e de Descartes, entre muitos outros contemporâneos a estes, evidenciam que está disposto, na ordem do saber, um novo fundamento. O conhecimento não se dará mais como iluminação, já não poderá mais ser atingido pela revelação de segredos ocultos, como acreditavam os magos. Seja adquirido através dos sentidos, como queriam os empiristas, ou elaborado através de princípios irrecusáveis a *priori*, como creem os racionalistas, o conhecimento será, doravante, fruto de trabalho laborioso.

A causar tantas e tão significativas mudanças, argumentos contundentes, de fato. Como se não bastassem Copérnico, Galileu e o Novo Mundo, Casaubon¹⁹² ainda fixou a data dos escritos herméticos e “esmagou de um só golpe a estrutura do platonismo renascentista, cuja base se assentava nos *prisci theologi*, dos quais o principal era Hermes Trismegisto. Destruí a situação do mago e da magia renascentista, com os seus fundamentos herméticos-cabalísticos, alicerçados na antiga filosofia ‘egípcia’ e no cabalismo.”¹⁹³ Em suma, o pensamento renascentista perdia suas formulações basilares. O receio de novos enganos é quase palpável, tão denso que é capaz de ensejar diversos volumes dedicados a elaborar “métodos”, verdadeiras “receitas” de

¹⁸⁸ Não podem ser ignoradas as contradições evidenciadas pela descoberta do novo mundo, que, ao que tudo indica, é a mola propulsora de uma série de eventos que redesenham os modos pelos quais o mundo era concebido até então. Isso não só porque torna evidente que o mundo tripartido é uma fábula, mas também porque não é mais possível ignorar que existem muitas formas de viver em coletividade.

¹⁸⁹ Bacon, 1999, p. 44.

¹⁹⁰ Foucault, 2002, p. 71.

¹⁹¹ Descartes, 1987, p. 29.

¹⁹² Segundo Frances Yates, Isaac Casaubon fixou, em 1614, a data dos escritos atribuídos a Hermes Trismegisto como posteriores à era cristã. Desta forma, a magia renascentista perde seu principal fundamento, uma vez que os referidos textos lhe são basilares.

¹⁹³ Yates, 1995, p. 440.

como seria possível chegar a um conhecimento verdadeiro. A esta tarefa se dedicam Bacon, Descartes, Locke, entre tantos outros, dentre os quais muitos talvez nunca tenham alcançado a ventura de verem chegar os tempos em que pudessem dizer “salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos”.¹⁹⁴

Em comum, *A grande instauração* (Bacon), *O discurso do método* (Descartes) e o *Ensaio acerca do entendimento humano* (Locke), entre tantos outros projetos de natureza semelhante, tinham a pretensão de atingir um conhecimento pleno e verdadeiro, sobre o qual não pairassem dúvidas. Mais que isso, os primeiros modernos desejavam ardentemente livrar-se do risco de produzir novos conceitos fabulosos. A necessidade que se impunha, diante da evidente ruína das noções mais elementares – valha o trocadilho ambíguo em relação à teoria elemental, tão cara à Antiguidade e à Idade Média – sobre as quais se ancorava grande parte das concepções até então elaboradas acerca da existência do universo e de seu funcionamento, era a de alcançar o “conhecimento verdadeiro”.

Daí a relevância que se atribui ao cartesianismo, até a contemporaneidade. Ainda que não fosse possível ao próprio Descartes permanecer a salvo de todo discurso que lhe foi contemporâneo – ou mesmo anterior¹⁹⁵ – é inegável que a *história do pensamento ocidental*¹⁹⁶ será fortemente influenciada por sua obra.

No período anterior à lógica cartesiana, e sem a hierarquização que advém de uma certa ordem que pretende submeter todo discurso a juízo de valor, razão e desrazão conviviam, sem maiores conflitos, nos mais diversos embates. Livre do rótulo depreciativo de “doença”, a desrazão tanto alegrava diálogos corriqueiros quanto se entristecia em discursos acadêmicos e/ou das artes, sem jamais comprometer-lhes o prestígio ou falsear-lhes a seriedade.

Com Descartes, no entanto, este diálogo é rompido. A certeza da verdade exclui a desrazão do pensamento. E se Bacon considerava que “os maiores embaraços e extravagâncias do intelecto provêm da

¹⁹⁴ Cervantes. 2004. p. 35.

¹⁹⁵ Yates, 1995, p. 496, estabelece uma interessante relação entre o chamado transe hermético e os três sonhos consecutivos que diz ter tido Descartes na noite de 10 de novembro de 1619, “que lhe pareceram vir das alturas”.

¹⁹⁶ Estou perfeitamente ciente dos riscos que se corre ao recorrer a generalizações extremistas. Neste caso, no entanto, o extremismo é proposital: evidencia o exagero de uma prática recorrente.

obtusidade, da incompetência e da falácia dos sentidos”,¹⁹⁷ Descartes encurrala os enganos provenientes dos sentidos no mesmo lugar em que, posteriormente, seriam encarcerados por Kant, e onde ainda se debatem. A partir de Descartes, é a exclusão da dúvida que se dá através do pensamento racional que, supostamente, liberta o homem das sombras perigosas que confundem as aparências desde o platônico mito das cavernas:

Como poderia eu negar que estas mãos e este corpo são meus, a menos que me compare com alguns insanos, cujo cérebro é tão perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bÍlis, que eles asseguram constantemente serem reis quando na verdade são muito pobres, que estão vestidos de ouro e púrpura quando estão completamente nus, que imaginam serem bilhas ou ter um corpo de vidro?¹⁹⁸

Só os loucos não podem confiar em seu juízo. O que torna a recíproca verdadeira: se eu não posso raciocinar corretamente, devo estar louco. A partir de então loucura e razão estarão em campos opostos. Segundo Foucault, se não nos é mais possível pensar a loucura no “âmago mesmo da razão e da verdade¹⁹⁹”; se nos meios acadêmicos ela já não “é objeto de discursos, ela (já não) sustenta discursos sobre si mesma; (não) reivindica para si mesma estar mais próxima da felicidade e da verdade que a razão, de estar mais próxima da razão que a própria razão²⁰⁰”, como de fato estava durante a Idade Média, é porque houve uma cisão.

Para Foucault, é no caminho da dúvida que Descartes encontra a loucura, ao lado do sonho e de todas as formas de erro. E o que está posto em jogo, doravante, é a relação entre o sujeito que pensa e o valor de verdade que pode ser atribuído aos juízos elaborados acerca do mundo empírico. É por isso que Foucault interroga, acerca de Descartes: será que essa possibilidade de ser louco não faz com que ele corra o risco de ver-se despojado da posse de seu próprio corpo, assim como o

¹⁹⁷ Bacon, 1999, p. 44.

¹⁹⁸ Descartes, 1973, p. 94.

¹⁹⁹ Foucault, 2002, pg. 14

²⁰⁰ Idem, pg 15.

mundo exterior pode refugiar-se no erro, ou a consciência adormecer no sonho?²⁰¹

A desrazão torna-se, desta forma, um perigo a ser evitado a todo custo. Descartes – e muitos outros depois dele – estarão empenhados em elaborar o método perfeito, capaz de livrar a mente dos enganos causados por juízos precipitados ou através dos sentidos que sempre poderão ser enganados. Entre os primeiros modernos empenhados nesta busca, Bacon e Descartes certamente se destacam, talvez não tanto pelas teorias elaboradas, mas pela influência que estas teorias demonstram ter sobre escritos posteriores. E, ainda que ambos tenham em comum a busca pelo método perfeito, é justamente a forma como ambos compreendem aquele que seria o ideal para toda pesquisa que os diferencia. Se para Bacon o conhecimento advém da experiência, para Descartes é na razão que se busca a certeza científica. A verdade é cartesiana no sentido em que esta será alcançada se afastarmos toda a possibilidade de dúvida.

Tudo leva a crer que Descartes estava convencido de que haveria apenas uma verdade acerca de cada coisa que se pudesse conhecer, de modo que “todo aquele que a encontrar sabe a seu respeito tanto quanto se pode saber”.²⁰² De certa forma, Descartes retoma os pressupostos do conhecimento mágico de Agrippa, que se fundamenta na teoria elemental, mas sob um novo fundamento. Se Agrippa considerava que o conhecimento perfeito pode ser atingido por todo aquele que conhece as propriedades dos quatro elementos e souber realizar, a partir destes, as mais perfeitas combinações, o racionalismo cartesiano fundamenta o conhecimento abstrato. Neste sentido, é a capacidade de raciocínio lógico que possibilita o conhecimento daquilo que se deseja conhecer, ao invés da apreensão única e exclusivamente através da experiência sensorial. Desta maneira, o método cartesiano objetiva evitar os enganos cometidos pela falta de precisão dos sentidos, uma vez que se utiliza do pensamento através de ideias universais e não esbarra na armadilha do conhecimento sensível, sujeito ao subjetivismo de cada pessoa.

Talvez por isso Descartes se encantasse com as matemáticas. Ao contrário da fragilidade do discurso das “humanidades” diante da crise do pensamento instaurado na Renascença, as matemáticas exibiam uma construção sólida e clara, que se impunha facilmente através de demonstrações incontestes. No entanto, serviam de base a um campo

²⁰¹ Foucault, 2000, p. 15

²⁰² Descartes, 1987, pg 40

bastante limitado do conhecimento (o das artes mecânicas) e a aplicações práticas como cartografia, as fortificações e a agrimensura. Por estar convencido de que existia um acordo fundamental entre as leis matemáticas e as leis da natureza, Descartes abraça a tarefa de reviver e atualizar o antigo ideal pitagórico de desvelar a teia numérica que constitui a alma do mundo, abrindo a via para o conhecimento claro e seguro de todas as coisas. Como se vê, a genialidade proclamada não é prerrogativa, pelo menos não só, dos grandes magos.

Como principal consequência do pretensioso projeto cartesiano, a evidente percepção de que os modos através dos quais se desejava conhecer se estabelecia sob novas bases. O conhecimento já não será dádiva divina, uma vez que pode ser atingido mediante trabalho laborioso do pensamento racional. E é nesta tarefa que se empenha John Locke, em seu *Ensaio acerca do entendimento humano*. O que ele busca é desvendar os limites entre uma simples opinião e o conhecimento verdadeiro, examinando “por quais medidas devemos regular nosso assentimento e moderar nossas persuasões a respeito das coisas de que não temos conhecimento certo”.²⁰³

Na passagem do Renascimento para a modernidade, a atividade do espírito não consiste mais em aproximar, mas em discernir. Como diria Foucault, as atividades humanas, em seu conjunto, produziram o descontínuo, ou seja, produziram o fenômeno pelo qual uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo. O semelhante, após ser analisado segundo a unidade das relações de igualdade e desigualdade, é agora analisado segundo a identidade e as diferenças. O século XVII marca o desaparecimento das velhas crenças supersticiosas e a entrada da natureza na ordem científica.

O mundo construído pela ciência, todos conhecemos. Os que somos contemporâneos nos reconhecemos facilmente em um mundo no qual todas as respostas pareciam ser possíveis. Quando John Searle afirma que “a partir da revolução de Copérnico, passando pela mecânica de Newton, pela teoria do eletromagnetismo e pela teoria da evolução de Darwin, o universo fazia certo sentido, tinha certa inteligibilidade, e estava se tornando ainda mais acessível pelo constante aumento do conhecimento e da compreensão”,²⁰⁴ ele está se referindo a um contexto dentro do qual imperava o otimismo. Se a ciência moderna estava fornecendo respostas para questões anteriormente inimagináveis, porque

²⁰³ Locke, *Ensaio acerca do entendimento humano* p. 140

²⁰⁴ Searle, John. 2000, p. 11.

não poderia seguir avançando no sentido de tornar a vida e o universo inteligíveis?

E se “a partir das primeiras décadas do século XX, um certo número de eventos, intelectuais e outros, vão desafiar e enfraquecer o otimismo tradicional a respeito da natureza das coisas e da nossa capacidade de compreender essa natureza”²⁰⁵ o fato não se deve somente aos ataques intelectuais que a visão iluminista passaria a sofrer. É certo que a teoria da relatividade, a psicologia freudiana, a mecânica quântica e mesmo a teoria dos jogos de linguagem²⁰⁶ em muito contribuíram para fazer ver que as respostas até então obtidas ainda estão longe de se tornarem suficientes. Mesmo a racionalidade, principal suporte da era moderna, acaba sendo contesta por vários antropólogos com base em argumentos similares: não existe somente uma racionalidade válida.

Mas é certo também que nem mesmo as tão esperadas facilidades da vida moderna acabaram por se revelar tão fáceis assim. A cada nova tecnologia, uma nova necessidade. A cada bem pressuposto, um mal possível. A cada nova descoberta, novos mistérios. E se o mundo já não nos parece assim tão inteligível, não é por alguma razão apocalíptica e emocionante, mas pela razão desinteressante e chata de que devemos saber muito mais.

Além disso, todos sabemos que a mesma ciência que encontrou cura ou alívio para muitas doenças, também desenvolveu tecnologias de guerra e extermínio em massa. Ao passo que a medicina avança, os males se revelam mais complexos. As fábricas que produzem sonhos de consumo são locais de trabalho exaustivo e escravizante. E pior. Nem mesmo todo conforto e bem estar físico pode garantir uma vida feliz. O que nos leva de volta ao que disse Nietzsche: “o filósofo deve reconhecer o que é necessário, e o artista deve criá-lo”.²⁰⁷

3.1 O tempo e as idades

C'erano due eroi nella mia vita di allora.
Uno era un'eroina: la nonna. L'altro era il clown. (Fellini)

²⁰⁵ Idem, p. 12.

²⁰⁶ Einstein, Freud, Newton e Wittgenstein, respectivamente.

²⁰⁷ Nietzsche, *O livro do filósofo*. 2007, p. 17.

A era industrial, e conseqüentemente tudo o que dela decorre, não modificam somente os meios de produção e as relações de trabalho. É a vida mesmo que assume uma nova forma, no sentido em que certos aspectos dos afazeres cotidianos vão construindo uma série de eventos rotineiros, os quais ditam um ritmo cada vez mais acelerado para as atividades diárias. A espontaneidade, a criatividade e a imaginação tornam-se aspectos secundários em um existir que se torna também mecânico, tal qual o processo de produção das fábricas.²⁰⁸

E é neste recorte que Jean Starobinski faz a leitura do espaço do circo e da presença do palhaço na história da arte e da literatura. Pintores como Pablo Picasso, Georges Rouault, Henri de Toulouse e James Ensor realizaram inúmeras obras a partir das quais Starobinski faz sua leitura. Da mesma forma, também se tornam fonte de pesquisa os poemas de Baudelaire e Ariosto, os escritos de Joice e de Flaubert, antigas esculturas de cerâmica datadas do século IV a.C, para citar alguns dos autores entre tantos outros que se dedicaram ao tema em questão. Diante de tão significativa presença, Starobinski se pergunta: ¿“cuál es la naturaleza de la atracción que ejerce sobre los artistas la imagineria de la farándola desde hace casi un siglo?”²⁰⁹

Esta pergunta orienta uma investigação que busca estabelecer o caráter particular de uma atração misteriosa. Entre os artistas do circo e os pintores e escritores do século XIX uma identificação que ultrapassa os motivos poéticos e pictóricos. “A este goce di vista se une una inclinación de otro orden, un vinculo psicológico que hace experimentar al artista moderno un cierto sentimiento de connivencia nostálgica con el microcosmos de la parada y de un mundo mágico elemental”.²¹⁰

Starobinski define esta relação entre os artistas e escritores do século XIX, o mundo do circo e a figura do palhaço como uma identificação pessoal, algo que se assemelha a um reconhecimento de si mesmo. Para além de uma presença nas obras, o palhaço se faz sentir como o Outro. Assim, Flaubert declara: “Por más que se diga, la esencia

²⁰⁸ O retrato mais contundente deste período é estrelado no cinema por Charlie Chaplin, em *Tempos modernos*. Fellini foi admirador confesso do trabalho do ator, cujo personagem, Charlot, é constantemente citado pelo diretor. Para muitos outros, Charlot é um típico augusto, mesmo que seu trabalho não se estenda aos picadeiros.

²⁰⁹ Starobinski, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Abada Editores. Madrid, 2007 p. 8.

²¹⁰ Starobinski, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Abada Editores. Madrid, 2007 p. 8

de mi naturaleza es el saltimbanqui”²¹¹; Joyce afirma: “No soy más que un payaso irlandés, a great joker at the universe”²¹²; Picasso aparece em meio a sua inesgotável reserva de máscaras e adereços, e Henry Miller medita sobre “el payaso que es y que siempre ha sido”²¹³.

Ainda que a identificação de que fala Starobinski possa ser pensada como uma motivação pessoal, o autor não hesita em apontar também motivos de ordem externa. São as circunstâncias extenuantes de uma rotina cinzenta que transformam o espaço do circo em uma espécie de refúgio, um lugar em que os truques e as habilidades dos artistas quebram a monotonia de um espectador farto das tarefas cotidianas.

El mundo del circo y de las verbenas representaba en la atmosfera grisácea de una sociedad en vías de industrialización un islote irisado de maravillas, una porción del país de la infancia conservada intacta, un dominio en el que la espontaneidad vital, la ilusión, los prodigios simples de la habilidad o la torpeza mezclaban sus atractivos para un espectador harto de la monotonía de las tareas de la vida formal.²¹⁴

Os fatores externos a que se refere Starobinski certamente não afetam somente os artistas, mas também a todos os que vivem em contexto semelhante. Isto explica, por analogia, o sucesso dos grandes circos e também a fama de muitas duplas de clowns, cujo período áureo, dos clowns e dos circos, corresponde ao período investigado pelo autor. É neste espaço cinza da era industrial que, para Starobinski, o mundo do circo se repropõe como uma porção do país da infância conservada intacta. Neste sentido, a leitura que Starobinski faz do mundo do circo se aproximar de um tema central em Walter Benjamin e Giorgio Agamben, o da experiência.

Nos escritos de Agamben o pensamento de Benjamin age como centro desencadeador de um tema que se desenha como a interface de um discurso no qual a experiência não está vinculada a um tempo

²¹¹ Apud Starobinski, p. 8.

²¹² Idem

²¹³ Idem, p. 9.

²¹⁴ Starobinski, 2007, p. 8

localizado, como poderia sugerir uma intenção primeira, mas está inscrita no pulsar de uma linguagem como “lugar da infância”.

Nos ensaios que compõem o volume *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, Agamben pensa nos estados da linguagem relacionados às formas culturais e à própria natureza, na medida em que considera que a infância vive justamente o corte, o limiar, e não é simplesmente um fato do qual seria possível isolar um lugar cronológico.

Também nos ensaios que compõem o livro *Profanações a prosa* de Agamben se insinua entre a infância e o que resta da infância no mundo adulto. Para ele, a infância é um estado em que as emoções se manifestam mais livremente, ou antes, ela é a “sabedoria pueril que afirma que a felicidade não é algo que se possa merecer”.²¹⁵

O que não quer dizer, de qualquer forma, que a distinção entre a infância e a vida adulta será a delimitação temporal de uma vida cronológica e que, uma vez ultrapassado o limiar entre uma e outra, a felicidade não seja para nós “(felicidade significa precisamente para nós), mas que ela só nos cabe no ponto em que não nos estava destinada, não era para nós. Ou seja, por magia”.²¹⁶

Ao pensar a felicidade e a infância em Agamben é preciso ter presente a noção de tempo e memória em Bergson. Em nós, presente e passado coexistem, ou seja, o adulto que somos convive com a criança que já fomos, de modo que:

O que nos maravilha e espanta, antes mesmo do mundo fora de nós, é a presença, dentro de nós, desta parte sempre imatura, infinitamente adolescente, que fica hesitante no início de qualquer identificação. E é essa criança elusiva, esse puer obstinado, que nos impele na direção dos outros, nos quais procuramos apenas a emoção, que em nós continuou incompreensível, esperando que, por milagre, esclareça e se elucide.
217

²¹⁵ Agamben, *profanações*. 2007, p 23.

²¹⁶ Idem, p. 24

²¹⁷ Agambem, *Profanações*. 2007, p. 19/20

Ao iniciar seu ensaio *Magia e Felicidade* citando Benjamin, o qual “disse certa vez que a primeira experiência que a criança tem do mundo não é a de que “os adultos são mais fortes, mas sua incapacidade de magia””²¹⁸, Agamben alerta para o fato de termos perdido a arte de viver, que é própria da infância. As crianças sabem jogar, enquanto os adultos perderam a capacidade de ser mágicos e de fazer milagres.

3.1.1 Os anos e as idades, segundo Furio Jesi.

Num certo sentido, o conceito de infância em Agamben pode ser pensado, por analogia, através de uma diferença fundamental entre a adolescência e a velhice de um lado, e a infância e a maturidade, de outro, que propõe Furio Jesi em um ensaio dedicado ao diálogo de Lukács, *Della povertà in spirito*.²¹⁹

A adolescência e a velhice, segundo Jesi, são “conquiste sul tempo, imposizione sul tempo di tonalità di discorso, stati d’animo, affetti, abitudini di comportamento che trovano dentro di sé la propria norma temporale”.²²⁰ A infância e a maturidade são, ao invés, os anos que um indivíduo vive, e correspondem ao tempo em que é possível exercer o poder. Com uma diferença. O poder é inconsciente nas crianças e se torna consciente nos adultos.

Naturalmente, tal distinção não pretende colocar a idade, ou seja, o estado de ânimo, os hábitos e atitudes que encontram em si mesmos a sua própria norma temporal, como uma coisa superior ou mais desejável do que os anos, que correspondem ao tempo cronológico. Ainda que estes últimos sejam “durata che subisce senza poterla conquistare e usufruire come proprio domicilio stabile, senza poterla trasformare nella propria pelle”²²¹, é, afinal de contas, somente neles, nos anos, que se vive a vida dos homens, prosaica existência da luta cotidiana que é certamente o reino do inautêntico, mas é também o único espaço dentro do qual pode existir o encontro com o outro. Ou seja, entre um e outro, não há escolha possível.

²¹⁸ Agamben, 2007, p. 23.

²¹⁹ Su uno scritto giovanile di Lukács, in revista Nuova corrente, numero 71, 1976, pp. 225-28.

²²⁰ Idem, p. 232.

²²¹ Idem.

Todo o discurso de Jesi neste ensaio se refere direta e exclusivamente à relação entre o homem, o tempo e o poder no âmbito da sociedade burguesa, a qual produz seus mitos de “tempos felizes”. Neste sentido, a questão que nos coloca o autor é:

Viene da chiedersi se la cultura borghese, accusata talvolta d'aver prodotto direttamente, o d'aver suscitato indirettamente (essendo un vuoto da riempire), il mito dell'infanzia felice, non abbia in realtà creato un altro mito, ancora più ingannevole, di cui il mito della infanzia è soltanto un aspetto o un corollario: e cioè il mito della maturità. Mito specialmente ingannevole non perché prometta una'età felice che invece è priva di ogni felicità – c'è la felicità del potere -, ma perché promette un'età, cui invece corrispondono solo degli anni: degli anni (di eventuale potere) e non un'età, non una tonalità di discorso, uno stato d'animo, affetti e anche abitudini di comportamento, che si configurano come complesso reale solo per le età reali: l'adolescenza e la vecchiaia.²²²

A pertinência do questionamento de Jesi pode ser pensada sob aspectos práticos da vida cotidiana. Entre os mais evidentes está o estímulo à precocidade, em todos os sentidos. Crianças com comportamento e hábitos de adulto são, não raro, sinônimos de inteligência. Roupas e acessórios, aparelhos eletrônicos, cabelo e maquiagem denunciam os adultos em miniatura. Em outro terreno, discussões acerca da maioridade penal e do voto facultativo. Afirmar que tudo isso se deve ao fato de que, supostamente, a idade feliz é aquela em que deixamos de estar sob tutela para finalmente exercer o poder por nós mesmos pode ser uma mera suposição, o que não torna o argumento sem sentido.

Por outro lado, o conceito de idade feliz, no que diz respeito ao mito da idade adulta, pode ser pensado por antonomásia. Em Fellini, por exemplo, o personagem Steiner, de *La dolce vita*, pratica um duplo

²²² *Su uno scritto giovanile di Lukács*, in revista Nuova corrente, numero 71, 1976, p. 231.

infanticídio e depois se suicida, não obstante sua aparente vida perfeita. Steiner é o típico burguês bem sucedido. Um homem elegante e de meia idade, pai de família (um filho menino e uma menina), uma casa ampla e confortável em cuja biblioteca existem muitos livros, os quais ele certamente leu, dada a erudição que desfila. O personagem é também um anfitrião atencioso e um bom pianista. É nele que se inspira o protagonista Marcello, um fotógrafo sem grandes expectativas profissionais que mora em um apartamento que não consegue mobiliar e vive uma relação não oficializada com Emma, uma desequilibrada que tenta o suicídio só para chamar a sua atenção. Quando Marcello diz abertamente ao amigo que gostaria de ser como ele, Steiner responde:

Non credi che la salvezza sia chiudersi in casa. Non fai come me, Marcello. Io sono troppo serio per essere un dilettante, però, non abbastanza per diventare un professionista. È meglio la vita più miserabile, credimi, che un'esistenza protetta da una società organizzata in che tutto sia previsto, tutto sia perfetto.²²³

Não obstante a aparente vida perfeita, o personagem mata a tiros seus dois filhos e depois se suicida. A forma banal escolhida por Fellini para dar visibilidade ao episódio, sem dramas e sem ater-se demasiado à causalidade, deixa para o espectador a decisão de levantar, ou não, hipóteses que justifiquem tal atrocidade. O que me leva a uma carta do Mozart menino endereçada a Bullinger, lida por Agamben: “Viver bem e viver feliz são duas coisas diferentes, e a segunda, sem alguma magia, não me tocará. Para isso deve acontecer algo verdadeiramente fora do natural”.²²⁴

²²³ Transcrição livre feita a partir do diálogo do referido filme.

²²⁴ Mozart, apud Agamben, 2007, p. 23.

3.1.2 O mito da eterna adolescência em *This Must Be the Place*

Outra versão do mito, bem mais recente, pode ser vista no filme *This Must Be the Place*²²⁵, de Paolo Sorrentino (2011). Cheyenne, protagonista do filme, é prisioneiro de uma idade na qual não seguem jamais os anos, uma idade na qual a vida se consome sem duração, justamente porque ele, o personagem, não pode, ou não quer, exercer o poder. Cheyenne não se comporta como adulto: o seu mundo é constituído pela emotividade, tal qual o é o mundo de um adolescente. “Non fumi perché sei rimasto un bambino”, diz-lhe a mãe logo no início do filme.²²⁶

Levemente depressivo, totalmente improdutivo. Uma vida que se consome em anos, mas não em idades. De todas as misérias que o estado de Cheyenne comporta, a mais terrível é justamente a impossibilidade de deixar para trás a adolescência e atingir plenamente a maturidade. É a adolescência, e não a infância, que o personagem não consegue ultrapassar. A infância exige qualquer coisa, exerce um certo poder. Cheyenne não o faz, absolutamente. Diante da vida adulta, tal

²²⁵ Título original. O filme é uma co-produção entre a Itália, França e Holanda, com roteiro e direção de Sorrentino.

²²⁶ O filme conta a história de um homem que foi estrela do rock no passado e que, à idade de 50 anos, o personagem vive com os royalties da antiga fama e se veste cotidianamente como se estivesse sempre sobre o palco. Usa maquiagem e acessórios femininos, mesmo quando vai para a cama com a mulher. O homem que um dia foi celebridade, é o mesmo que cotidianamente se transforma em máscara. Age como se tivesse necessidade de agarrar-se a aquele passado de glória do qual não consegue se libertar. Ao seu lado, uma mulher de 45 anos que sabe sorrir com compaixão diante da pacata depressão do companheiro. Acompanha o movimento lento do personagem, um certo peso. Seja o carrinho de supermercado, seja a bagagem que leva consigo quando sai em busca do homem que teria humilhado seu pai. Adiados indefinidamente, Cheyenne arrasta atrás de si uma série de questões mal resolvidas, entre as quais a relação com a figura paterna. Cheyenne/John Smith é um ser humano que o pai criou, e, ao mesmo tempo, limitou, transmitindo-lhe inconscientemente uma obsessão que o filho só descobrirá após a sua morte. A clausura em que Cheyenne se fechou é o seu aspecto exterior – o cabelo longo, a maquiagem, as roupas extravagantes – que o ligam a um passado que ele ama ao mesmo tempo que odeia, e que o separa do presente. O mesmo home que faz de tudo para ser reconhecido, nega veementemente a própria identidade. Trata-se de um personagem que, por mais que negue (“Non sto cercando me stesso. Sono in New Mexico, non in India”) faz uma longa viagem para reencontrar-se.

qual esta pode ser pensada a partir do senso comum, o personagem adota a postura do escriturário Bartleby: eu preferiria não! E neste caso a expressão usada pela mãe – sei rimasto un bambino – é quase como um paliativo, um atenuante que é empregado no sentido em que ser criança comporta, senão outra coisa, pelo menos uma redução do sofrimento e do sentimento de culpa por parte de seu interlocutor que, neste caso, é a sua mãe. Figura que, via de regra, seria a pessoa a quem caberia orientar o protagonista em suas escolhas pessoais.

A aparência e as atitudes fazem de Cheyenne o estereótipo da idade que se mantém à revelia dos anos que passam, no sentido em que assim os considera Jesi. A lentidão de seus movimentos equivale à inércia diante de uma carreira que já não existe na prática, visto que ele já não canta, não toca, não escreve canções; mas a qual ele carrega consigo nos adereços do palco, no cabelo comprido, nas roupas extravagantes, na maquiagem feminina. Somente no final do filme ele aparece com um visual mais conservador, mais adulto, no sentido tradicional da correspondência entre a idade e a aparência. Mas para isso foi necessário um acontecimento preciso: o enfrentamento de sua relação com o pai. Não poderia ser outro que não o pai, aliado à uma não-presença da mãe, aquele que o privou de ser homem e o condenou a viver a eterna adolescência.

Ao propor a morte simbólica do pai e da mãe, o final do filme aponta em direção a um cumprimento de etapa, algo semelhante a dizer que o personagem segue finalmente por conta própria. Mas isso basta para romper o invólucro que mantém Cheyenne preso à adolescência? O homem aparentemente mais maduro que volta para a casa ao final do filme certamente não é mais o mesmo. Cabelos curtos, de terno, caminhar firme, um outro olhar. Mas é difícil dizer se tal mudança significaria uma vitória ou uma derrota. Cheyenne volta para casa, para a sua mulher, para os filhos. Para a vida de antes? O filme não deixa isso muito claro. Assim como também Jesi não estabelece diferença qualitativa entre o que ele considera que seja haver anos ou estar em certa idade.

Questo non significa affatto che essere in un'età, anzichè avere degli anni, essere un adolescente o un vecchio anzichè un bambino o un uomo "maturo", sia più piacevole, offra vita più comoda. Si direbbe quasi ovvio il contrario. E questo non significa neppure che così debba

essere sempre comunque, stanti le caratteristiche della specie uomo.²²⁷

A única vantagem, se assim pudermos considerar, a que se pode chegar ao escrutinar a superfície lisa das idades é a da constatação de que sobre ela se ancoram os símbolos do poder os quais parecemos condenados a exercer. Ao longo de nossos anos, temos uma (maior)idade presumida que até pode ser prorrogada em anos, mas não o será impunemente. O lugar no qual se infringe a idade é de fato aquele onde se fragmenta o tempo, onde o próprio tempo deixa de ser um lugar habitável, deixa de ser uma casa, tendo em vista que não pode ser um posto fixo para quem tem anos. O exercício do poder, ainda que nas formas mais elementares em que este se manifesta, como no caso do poder da infância, é o que nos impede de vencer o tempo, de dobrá-lo ao nosso jeito e fazer dele a nossa morada.

A adolescência e a velhice, no sentido em que as concebe Jesi, são a idade do não poder. O fim da adolescência, conseqüentemente, é a porta através da qual somos excluídos do tempo em si mesmo, para sermos lançados ao tempo espacializado, mensurável. Tempo este em que é possível exercer o poder e que corresponde ao tempo do trabalho, do cuidado de si, do cuidado aos outros. Contraditoriamente, é também esse o único tempo disponível, no qual é possível a luta pela libertação de si mesmo e dos outros.

Se, como diz Jesi, a adolescência e a velhice são conquistas sobre o tempo, no sentido em que estes são estados de ânimo, afetos, hábitos de comportamentos que estabelecem a sua própria norma temporal, estas idades são também a negação do poder, o seu não lugar. Mas a questão é que entre a idade e os anos, não há escolha possível; assim como também não há escolha possível entre as quatro idades que considera Jesi. Uma vez ultrapassada a barreira invisível que as separa, não há retorno.

A questão do poder está, num certo sentido, relacionada com a questão da autonomia ou da dependência, ainda que esta seja meramente emocional ou afetiva. Daí a importância da figura dos genitores. Sorrentino reporta o estado adolescencial de seu protagonista a uma estranha dependência de Cheyenne para com os pais. Dependência não econômica, considerado o fato de que ele vive com seus próprios meios. O personagem não chegou à idade adulta, apesar dos 50 anos

²²⁷ Jesi, 1976, p. 232.

anunciados por sua condição física, por conta de um pai que foi humilhado no passado por um carrasco nazista, e de uma mãe que o aceita como é. Configuram o estado adolescencial em que ele permanece suas atitudes diante da vida, no sentido em que a elas se refere Jesi ao falar da diferença entre ter anos ou ter idade. Tais atitudes, como vimos, pressupõem fundamentalmente uma relação de poder da qual parece ser impossível prescindir, uma vez que elas se produzem em uma interdependência que se estabelece já no ato da geração, e, neste sentido, nos antecede.

3.2 Genius

A primeira relação de poder a que estamos submetidos nos é imposta por nossa condição de fragilidade ao nascimento, o que nos coloca necessariamente sob a supervisão de um Outro. Este Outro, que não necessariamente será pai ou mãe, exerce uma ascendência pressuposta, considerando que será a referência mais próxima. E é neste lugar que se pode pensar a relação entre *gênio* e eu, em Hegel.

A noção é antiga. Vem do latim e aparece, com características diversas, nos escritos de autores como Descartes, Hegel e Agamben. Este último resgata a sua etimologia, ainda facilmente perceptível na língua italiana, em se fazendo a aproximação entre *genio* (gênio) e *generare* (gerare). Neste sentido, pode-se pensar a relação entre o ativo e o passivo, entre a autoridade e a submissão, entre quem gera e quem é gerado. É desta forma que *gênio* aparece em Hegel:

A individualidade que-sente é primeiro, com certeza, um indivíduo monádico; mas enquanto imediato ainda não é enquanto ele mesmo: não é um sujeito refletido sobre si, e portanto é passivo. Por conseguinte, sua individualidade que-é-um Si (selbstische) é um sujeito diferente dele, que pode ser também um outro indivíduo, ante cuja ipseidade (Selbstischkeit) treme todo, como uma substância que é apenas predicado não-autônomo, e é determinado de uma maneira completamente

irresistível. Esse sujeito pode assim ser chamado seu gênio.²²⁸

A mãe e o feto são dois indivíduos distintos. Contudo, vivem em uma unidade-de-alma ainda indivisa. Em Hegel, a criança no ventre materno não é ainda um *Si*, “não é ainda impenetrável, mas é algo sem resistência.”²²⁹ Por isso a mãe é o outro sujeito do filho, o *Si singular* dos dois. Hegel considera que o *gênio* não pode ser a parte débil, o ser ainda incompleto. Ao contrário.

A mãe é o *gênio* da criança, pois se costuma entender por gênio a totalidade dotada-de-um-Si (selbstische) do espírito, enquanto ela existe *para si*, e constitui a substancialidade subjetiva de um outro que só exteriormente é posto como indivíduo, o qual tem somente um-ser-para-si formal. O substancial do gênio é a totalidade completa do ser-aí, da vida, do caráter, não enquanto simples possibilidade ou capacidade ou Em-si, mas como eficácia e atividade, como subjetividade concreta.²³⁰

O que quer dizer que é na relação do indivíduo com seu gênio que se constitui a sua totalidade. A noção de *gênio*, em Hegel, pode ser entendida como o princípio que rege a relação humana com os fatos da vida e com o destino. De início, o *gênio* é um ser distinto, que tem sobre outro uma certa ascendência. No entanto, e à medida em que a interdependência muda de forma ou direção, o ser-para-si se dá na relação do ser para consigo mesmo.

Isso quer dizer que, num certo sentido, também o *gênio* hegeliano pressupõe a existência individual como algo que se dá na relação de si mesmo com o seu duplo, como veremos em Agamben. Hegel considera que, de uma parte, somos aquele que nos reconhecemos segundo nossa vida externa, aparente, somos como nos percebemos

²²⁸ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia das Ciências Filosóficas em compêndio* 1995, p. 115/116.

²²⁹ Idem. p. 116

²³⁰ Ibidem.

segundo conceitos supostamente universais; de outra parte, somos aquele que somos em nosso interior, determinados por um juízo particular. Esta particularidade interior constitui a nossa dependência, porque é ela o oráculo de cujo pronunciamento dependem as nossas resoluções.

Esse é também, em Hegel, o meio através do qual se produzem as determinações de um caráter particular. E, portanto, não está somente nas relações que se produzem mediante as situações em que nós, como indivíduos, nos encontramos. Nem está na propriedade destas relações em si mesmas, nem nos princípios que muitas vezes costumam ser, arbitrariamente, considerados universais da natureza humana. As circunstâncias se entrelaçam ao sabor do ocasional e do acidental com o que há de particular e interior ao indivíduo, de modo que este, parte pelas circunstâncias e por aquilo que ele tem de universal, parte por suas particularidades pessoais e intransferíveis, se torna aquilo que é. Em todo caso, as particularidades de um indivíduo se produzem pelo que ele faz ou deixa de fazer.

Para Hegel, a parte intelectual e individual da consciência que se move em direção ao universal vem determinada por seu *gênio*, de um modo um tanto quanto prepotente, mediante o qual o indivíduo aparece em uma condição inconsciente, comparável com a dependência do feto para com a mãe, ou então comparável com a passividade mediante a qual, no sonho, a alma está ligada ao conceito individual de mundo. A relação do indivíduo para com seu *gênio* se distingue, por outro lado, de ambas as determinações da alma sensível, consideradas anteriormente. Por ser a sua unidade, compreende em si mesma o permanecer reclusa em seu estado natural de sonho e do momento da duplicidade da vida da alma que se dá na relação do feto para com a mãe que é seu *gênio*, de um lado, como a alma da mãe em relação ao feto é uma personalidade *Outra* diante do indivíduo, e por outro lado, forma com este indivíduo uma unidade indistinta, semelhante àquela que estabelece a alma com o mundo de seus sonhos.

Restringindo-se ao espacial e material, a criança que existe como embrião, e que é ligada à mãe pelo cordão umbilical, só entra em consideração como sensível refletindo a existência externa, fisiológica. Para o que Hegel considera essencial, a condição psíquica, “aquele “ser-fora-um-do-outro” e mediatizado, sensível e material, não tem verdade nenhuma”.²³¹ Na conexão entre mãe e filho, não há que se considerar simplesmente:

²³¹ Hegel, 1995, p. 116.

as determinações surpreendentes que se fixam na criança por meio de violentas emoções, lesões, etc., da mãe, mas [também] todo o juízo psíquico da substância, em que a natureza feminina pode, em si mesma, partir-se em dois (...) e onde a criança não recebeu por comunicação [simbólica] porém acolheu originariamente em si tanto as disposições para doenças como as demais disposições da figura, da maneira-de-sentir, do caráter do talento, das idiossincrasias, etc.²³²

Para Hegel, essa condição mágica que existe entre a mãe e o filho pode também, esporadicamente, ser encontrada na relação entre amigos, entre esposos, entre membros da família; em particular, nas relações em que uma das partes é fraca. Um é o *gênio* do outro, no sentido em que a totalidade-de-sentimento tem, como seu Si, uma subjetividade distinta dela que, na forma citada desta vida-de-sentimento, é também um outro indivíduo em relação à mesma. Mas esta totalidade-de-sentimento é determinada a elevar-se a ser-para-si a partir dela mesma, tornar-se consciência refletida. Para tal consciência, a vida-de-sentimento é o material e substancial, cujo gênio racional, consciente de si, tornou-se subjetividade refletida. Aquele núcleo do ser-sentimento não contém apenas a herança natural, a exemplo do temperamento, mas todos os laços ulteriores e todas as relações, destinos, princípios essenciais – tudo o que pertence ao caráter e em cuja elaboração a atividade consciente-de-si se tornou a parte mais importante; “o ser-de-sentimento é assim uma alma em si mesma plenamente determinada”.²³³ E neste modo compacto de ser, a totalidade do indivíduo é diferente do desdobramento existente de sua consciência, da sua representação do mundo, dos interesses e das tendências desenvolvidas por esta totalidade.

Diante desse mediatizado “fora-um-do-outro”, aquela forma intensiva da individualidade foi chamada o *gênio* o qual dá a última determinação na aparência de mediações, intenções, razões [-de-

²³² Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia das Ciências Filosóficas em compêndio*. 1995, p. 116

²³³ Hegel, 1995, p. 117.

ser], em que gira a consciência desenvolvida. Essa individualidade concentrada manifesta-se também na modalidade que se chama o *coração* ou o *ânimo* [alma]. Diz-se de um homem que ele não tem ânimo, na medida em que considera e atua como uma consciência refletida, segundo suas metas determinadas, quer sejam grandes metas substanciais, quer interesses mesquinhos e injustos; um homem animoso fica mais: [é] quem deixa agir sua individualidade emotiva, embora limitada, e nas particularidades dela encontra-se essa individualidade inteira, sendo repleto completamente por elas. Mas pode-se dizer que tal disposição que é menos que o gênio mesmo que o “Indulgere gênio” [condescender com seu gênio].²³⁴

Os dois modos do espírito, que Hegel considera existir “como *imbricando-se* mais ou menos *um com o outro*” são, de um lado a consciência sadia, de entendimento, e do outro, o sonho e o pressentimento. O autor acredita em uma forma-de-desenvolvimento da alma humana, algo como uma progressão que, de início, não coloca em oposição direta a consciência subjetiva e pressentidora e a consciência objetiva e de entendimento. No grau do sonho e do pressentimento, o espírito não existe como a contradição de si mesmo, mas em uma relação ingênua, de modo que:

Pode este ponto de vista chamar-se a relação mágica da alma-que-sente, porque por essa expressão se designa uma relação, carente-de-mediação, do interior a um exterior ou outro em geral: um poder mágico é aquele cuja eficácia não é determinada segundo a conexão, as condições e mediações da relação objetiva; ora, um tal poder, atuando sem-mediação, é a “alma que-sente, em sua imediatez”.²³⁵

²³⁴ Idem, p. 119

²³⁵ Hegel, 1995, p. 118.

A relação entre os dois modos da consciência não é, necessariamente, conflitante. No grau de pressentimento e de sonho, o entendimento da consciência não pressupõe juízo de pertinência ou valor. E é nisso, basicamente, que a noção de *gênio* em Hegel difere da formulação de Agamben. Em Agamben, a noção de *genius* não pode ser pensada como uma presença física que nos poderia ser externa. Da etimologia a Horácio, a prosa de Agamben desenha os contornos de um ser que, um pouco como em Hegel, me/nos determina, mas que também me/nos constitui como sujeito.

É justamente a partir da noção de *genius* que Agamben reformula a noção de sujeito, no sentido em que considera que “devemos, pois, olhar para o sujeito como para um campo de tensões, cujos polos antitéticos são *Genius* e eu.”²³⁶ Este campo que nos constitui, segundo Agamben, é atravessado por duas forças opostas, mas conjugadas; uma que vai do individual em direção ao impessoal, e outra que vai do impessoal ao individual. Estas forças se entrecruzam e se separam, mas não podem se emancipar completamente, porque são interdependentes e complementares.

Genius, em Agamben, remete a uma noção antiga. Trata-se de uma terminologia usada pelos latinos para se referir a um Outro, um deus íntimo e pessoal ao qual somos confiados desde o nascimento. Este deus não é um ser etéreo que exerce uma tutela à distância. Nem mesmo se trata de um ser invisível que acompanha de perto, mas do lado de fora, a nossa existência. Segundo a tradição latina, *Genius* já nos estaria predestinado desde antes do nascimento. Não nos é exterior, mas sua ascendência nos é determinante. Em Agamben, *Genius* e eu é mais a nossa consciência pensante de um lado, e o sonho, a imaginação de outro, tal como se pode ler também em Hegel, ressalvadas questões pontuais.

O termo *ingenium* designa a soma das qualidades físicas e morais de quem está para nascer e, para os latinos, *Genius* era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira²³⁷.

Mais que viver conosco, vive em nós. Suas necessidades são nossas necessidades, suas vontades, nossas vontades. O que faz sua felicidade faz também a nossa. É por isso que *genium suum*

²³⁶ Agamben, 2007, p. 18.

²³⁷ Idem. p. 15

*defraudare*²³⁸ é ludibriar a si mesmo. Para viver tranquilo, “é preciso ser condescendente com *Genius* e abandonar-se a ele”²³⁹.

Mesmo que as suas – nossas! – pretensões possam parecer inaceitáveis e caprichosas, convém aceitá-las sem discussão. Se, para escrever, tendes - tem! necessidade de papel amarelinho, de caneta especial, se precisamos exatamente da luz fraca que desce da esquerda, é inútil dizer que qualquer caneta cumpre a sua tarefa, que qualquer papel e qualquer luz são bons. Se não vale a pena viver sem a camisa de linho celeste (mas, por favor, não a branca com o colarinho de funcionário!), se não é possível continuar vivendo sem os cigarros compridos envoltos em papel preto, de nada serve ficar repetindo que são simples manias, que seria bom criar juízo.²⁴⁰

É no sentido do desconhecido em nós que *Genius* é o pressuposto da espiritualidade, a consciência de que o ser identificado não está totalmente identificado. Conviver na intimidade de um ser estranho é admitir a consciência de que não somos autossuficientes, de que nem mesmo nos conhecemos por inteiro e que convivemos intimamente com as contradições que são nossas, assim como o são também as reservas que nós mesmos nos propomos, no sentido de cercear a nossa própria liberdade.

Mas a parte impessoal e não identificada não é um passado cronológico que uma vez por todas deixamos para trás, e que podemos, eventualmente, chamar de volta com a memória; ela está presente até agora, em nós e conosco e junto de nós, no bem e no mal, inseparável.²⁴¹

²³⁸ Do latim, *fraudar o próprio gênio*.

²³⁹ Agamben, 2007, p. 16.

²⁴⁰ Agamben, 2007, p. 16.

²⁴¹ Agamben, 2007, p. 17

O que, de certo modo, está relacionado ao que diz Jesi sobre haver idade ao invés de anos. Se a adolescência e a velhice são imposições sobre o tempo, tonalidades de discurso, estados de ânimo, afetos, hábitos de conduta, ao passo que a infância e a maturidade são os anos vividos, então é presumível que durante as duas primeiras a relação entre *Genius* e eu seja menos conflituosa.

No entanto, há que não se perder de vista diferenças elementares na concepção de infância em Jesi e em Agamben. Jesi considera que

Chi è nell'infanzia ha potere, poiché non esige solo cautele, ma ha diritto, data la sua intrinseca debolezza (simile a quella dei vecchi) e data – ciò che più conta – l'importanza della sua sopravvivenza (dissimile da quella dei vecchi), ad avere vassalli, un potere tutt'altro che simbolico.²⁴²

Já a infância em Agamben é o período que antecede ao instituído, à aprendizagem e ao pré-conceito. A criança se permite a experiência com a emoção e a descoberta, com o prazer de esconder-se, não para ser descoberta no final, mas para manter-se oculta por qualquer instante. É só assim que pode descobrir-se “trepidando como o *genius loci* de seu esconderijo”.²⁴³

Não quer dizer, ainda, que *Genius* nos abandone. Para Agamben, emocionar-se significa sentir o impessoal que está em nós, fazer experiência de *Genius*, como angústia ou alegria, segurança ou tremor. Tal experiência está vinculada a uma zona de não conhecimento, em cujo limiar “Eu deve abdicar de suas propriedades, deve comover-se”.²⁴⁴ Num certo sentido, *Genius* e eu convivem(os) em uma espécie de disputa pela mesma janela para o mundo. Para que um se manifeste, é necessário que o outro se retire.

O que torna o campo de tensões no qual coexiste(imos) *Genius* e eu em uma espécie de jogo no qual não pode haver vencedor, sob pena de tornar a vida insuportável. Toda minha existência é orientada, como

²⁴² Jesi, 1976, p. 232.

²⁴³ Agamben, 2007, p. 19

²⁴⁴ Idem.

diz Fellini, no sentido de promover uma adaptação aos padrões, ao modelo de bom filho, bom marido, bom profissional, respeitado cidadão. E atender a *Genius*, como sugere Agamben, ainda que não necessariamente pressuponha contradizer o modelo, muitas vezes pode parecer impraticável, ou simplesmente estúpido. Mas uma coisa também é certa. Para ser genial, é preciso desvencilhar-se do pressuposto, desconhecer limites, arriscar verdadeiramente algo.

Por isso o encontro com *Genius* é terrível. Se por um lado é poética a vida que se leva na tensão entre o pessoal e o impessoal, entre eu e *Genius*, por outro é pânico o sentimento de que *Genius* venha a exceder-nos e superar-nos sob todos os aspectos, que nos aconteça algo infinitamente maior do que nos parece ser suportável. Por isso a maioria dos homens foge aterrorizada frente à parte impessoal própria, ou procura, hipocritamente, reduzi-la à própria estatura.²⁴⁵

Ainda assim, vale o pressuposto de que a sorte e a experiência individual não despotencializam o pré-individual, não anulam o que em nós sempre restará da infância, não como tempo cronológico, mas como um estado de ânimo, uma atitude diante da vida em que o permitir-se não passa, pelo menos não sempre, pelo crivo de uma racionalidade aprendida.

O problema que resta então, é que chegar à maturidade, ao menos simbolicamente, significa exercer o poder, a começar por si mesmo. Para que possa aparecer o adulto, é necessário dobrar a criança.

Com o tempo, *Genius* duplica-se e começa a assumir uma coloração ética. As fontes, talvez por influência do tema grego dos dois demônios de cada homem, falam de um gênio bom e de um gênio mau, de um *Genius* branco (*albus*) e um gênio preto (*ater*). O primeiro nos leva e recomenda o bem, o segundo nos corrompe e nos inclina ao mal. Horácio, provavelmente com

²⁴⁵ Agamben, 2007, p. 19.

razão, sugere tratar-se de fato de um só *Genius*, que, porém, é mutável, ora cândido, ora tenebroso, ora sábio, ora depravado. Observando bem, isso significa que quem muda não é *Genius*, mas nossa relação com ele, que passa de luminosa e clara a opaca e tenebrosa. Nosso princípio vital, o companheiro que orienta e torna amável nossa existência, transforma-se assim, de repente, em um silencioso clandestino, que, como sombra, nos persegue a cada passo, conspirando secretamente contra nós.²⁴⁶

O tempo que modifica nossa relação com *Genius*, obviamente, não é o tempo cronológico. Antes, é aquele que determina nossas idades, no sentido em que as considera Jesi. Nossa relação com *Genius* se move e se modifica dentro deste universo, no qual o estado de ânimo é a condição de enfrentamento diante do mundo que é a nossa vida. *Genius* sou eu, em sentido mais profundo. É a parte não identificada, no sentido em que a considera Agamben, e também a parte que não se presta à máscara. E de quantos modos se pode pensar este mesmo *gênio*, antes cândido e sábio, ora depravado e tenebroso? Agamben nos diz que:

Todos fazemos, em alguma medida, um pacto com *Genius*, com aquilo que em nós não nos pertence. O modo como cada um procura livrar-se de *Genius*, fugir dele, constitui seu caráter. Ele é a careta (*smorfia*) que *Genius*, enquanto foi esquivado e deixado inexpresso, imprime no rosto do Eu. O estilo de um autor, assim como a graça de cada criatura, depende, porém, não tanto de seu gênio, mas daquilo que nele é isento de gênio, de seu caráter. Por isso, quando amamos alguém, não amamos propriamente nem seu gênio, nem seu caráter (e muito menos o seu Eu), mas a maneira especial que ele tem de escapar de ambos, seu desenvolvimento ir e vir, entre gênio e caráter.²⁴⁷

²⁴⁶ Agamben, 2007, p. 20.

²⁴⁷ Agamben, 2007, p. 21.

Mas a relação com *Genius* não é infinita nem eterna, segundo Agamben. Surge um momento em que *Genius* e Eu nos devemos separar. “Pode ser de noite, de improviso, quando, ao som da brigada que passa, ouves, não sabes por quê, que teu deus te abandona”.²⁴⁸ Ele terá ido embora. “Ou então nós o despedimos, na hora lucidíssima, extrema, em que sabemos que há salvação, mas nós já não queremos ser salvos”.²⁴⁹ Estamos presos por vontade?

A figura do *clown*, na obra de Fellini, também é um duplo, ou antes, um múltiplo. Externamente, não tem aparência definida. Pode ser todos, ou uma parte de cada um. São tantas formas possíveis a revelar uma amálgama que se constituiu em um longo percurso durante o qual são recolhidos aspectos particulares de antepassados milenares que, reelaborados, encontraram seu porta-voz.

Ebbene, Il *clown* incarna i caratteri della creatura fantastica, che esprime l'aspetto irrazionale dell'uomo, la componente dell'istinto, quel tanto di ribelle e di contestatorio contro l'ordine superiore che è in ciascuno di noi. È una caricatura dell'uomo nei suoi aspetti di animale e di bambino, di sbeffeggiato e di sbeffeggiatore. Il *clown* è uno specchio in cui l'uomo si rivede in grottesca, deforme, buffa immagine. È proprio l'ombra.²⁵⁰

Ao referir-se desta forma ao *clown*, Fellini denuncia uma preferência. Basta lembrar que os mais famosos *clowns* dos tempos áureos dos grandes circos se apresentavam em duplas, com papéis definidos. Um não é o contrário do outro, mas se opõe a ele. Juntos, colocam em cena o espetáculo da vida em seus aspectos basilares, de modo que a plateia se reconhece como que diante de um espelho.

Quando dico: il *clown*, penso all'augusto. Le due figure sono, infatti, il *clown* bianco e l'augusto. Il

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Fellini TV, 1970, p. 111.

primo é l'eleganza, la grazia, l'armonia, l'intelligenza, la lucidità, che si propongono moralisticamente come le situazione ideali, le uniche, le divinità indiscutibili. Ecco, quindi, che appare subito l'aspetto negativo della faccenda: perché il *clown* bianco, in questo modo, diventa la Mamma, il Papa, il Maestro, l'artista, il Bello, insomma *quello che si devi fare*.²⁵¹

Tal como nos é apresentado por Fellini, o *clown* branco se torna o estereótipo daquilo que somos levados a crer que deveríamos ser. Simbolicamente, ele encarna o adulto, aquele que sabe de cor a lição, que segue as regras de conduta as quais aprendeu a seguir (e por isso presume que também pode impor) para viver no que considera(mos) ser uma ordem. Dito de outra forma, ele sou eu mesmo, no qual eu posso me reconhecer; ele é a minha consciência pensante, a mãe da criança em mim.

Allora l'augusto, che subirebbe al fascino di queste perfezioni se non fossero ostentati con tanto rigore, si rivolta. Egli vede che le "paillettes" sono splendidi: però la spocchia con cui essi si propongono le rende irraggiungibili. L'augusto, che è il bambino che si caca sotto, si ribella ad una símile perfezione, si ubriaca, si rotola per terra e anima, perciò, una contestazione perpetua.²⁵²

Por sua vez, o augusto é o rebelde, o contestador, a criança que se lambuza e rola pelo chão, a promover a contestação perpétua. Para Fellini, o augusto e o branco encarnam "la lotta tra il culto superbo della ragione e l'istinto, la libertà dell'istinto."²⁵³ No jogo da arte através do qual eles se dão a conhecer, "sono due atteggiamenti psicologici dell'uomo: la spinta verso l'alto e la spinta verso il basso, divise, separate,"²⁵⁴ o que os torna aspectos inerentes ao mesmo sujeito.

²⁵¹ Fellini TV, 1970, p. 112

²⁵² Fellini TV, 1970, p. 112

²⁵³ Idem.

²⁵⁴ Idem.

São dois aspectos psicológicos do mesmo homem. Num certo sentido, se assemelham a *Genius* e Eu, como em Agamben. Em outros sentidos possíveis, assumem os aspectos da consciência sadia do entendimento por um lado, e do sonho e do pressentimento de outro, como em Hegel. São também as idades do homem, na medida em que podem se recusar, obstinadamente, a abandonar a criança dentro de si. Todas estas, no entanto, são filiações pressupostas, tal qual já tinham sido aquelas feitas entre os *clowns* e as criaturas do mundo mágico e das grandes paradas em Starobinski. Não se trata de estabelecer a veracidade das correspondências, uma vez que a este viajante do tempo tudo é permitido, ainda que não lhe convenha uma definição objetiva ou uma função específica. Fellini faz dele não um personagem, mas um aspecto, ou um conjunto de aspectos que pertencem à vida do homem, mas que são livres em relação a quaisquer noções de tempo, idade, status social ou crença. O que explica a ideia de que sempre tenha existido, como considera Tristan Remy.

Ci sarà sempre. È come se ci chiedessimo: *È morta l'ombra? Muore l'ombra?* Per far morire l'ombra occorre il sole a picco sulla testa: allora l'ombra scompare. Ecco: l'uomo completamente illuminato ha fatto sparire I suoi aspetti caricaturali, buffoneschi, diformi. Di fronte ad una creatura tanto realizzata, il *clown* – inteso come il suo aspetto gobbo – non avrebbe più ragione di essere. Il clown, è certo, non sarebbe scomparso: sarebbe stato, soltanto, assimilato. Cioè, in altre parole, l'irrazionale, l'infantile, l'instintivo, non sarebbero più visti con un occhio deformatore, quello che li rendi deformi.²⁵⁵

²⁵⁵ Fellini TV, 1970, p. 112

Capítulo 4 – A analogia entre o circo e o mundo

*Fortunello dice addio / al
fratello ed allo zio / sosta un
po' sul terrazzino / sventolando
il moccichino / poi si volta e
per errore / schiaccia il naso
ad un signore / Ahì, con forza
violenta / fuori un piè lo
scaraventa / Corre il vigile ...
ch'è vietato / sul binario star
sdraiato / E con gran
soddisfazione / lo trasporta
alla prigione.²⁵⁶*

De todas as leituras que faz Starobinski em seu Retrato del artista como saltimbanqui, uma interessa mais particularmente. Nos rostos transfigurados dos palhaços trágicos de Rouault, e em uma carta que este escreve a seu amigo Schuré, Starobinski encontra a analogia entre homem e palhaço feita pelo pintor. A descrição que Rouault faz de uma ocasião em particular em que o pintor teria avistado um palhaço sentado em sua velha carroça a costurar lantejoulas em seu traje, procura traçar com palavras um retrato que vai dos detalhes de uma imagem contemplada para os contornos de uma situação psicológica, tal qual Starobinski faz ao ler os quadros do pintor.

Desde el atardecer de un buen día en que la primera estrella que brilla en el firmamento, no sé por qué, me oprimió el corazón, he hecho derivar de ahí, de manera inconsciente, toda una poética. Aquel carro de nómada parado en el camino, el viejo y flaco caballo que paca la escasa hierba y el payaso sentado en un rincón de su carromato mientras zurce su traje brillante y abigarrado: ese contraste de cosas brillantes, centelleantes, hechas

²⁵⁶ Canção acerca de Happy Hooligan, personagem de quadrinhos publicados em jornal americano (1900), rebatizado Fortunello em sua versão italiana. Fortunello é a vítima predestinada de todas as injustiças, perseguido por um azar crônico, mas que jamais perde o sorriso.

para divertir, e esa vida de tristeza infinita... si se contempla con cierta distancia.²⁵⁷

O que Rouault descreve, para além da imagem vista, é o frustrante contraste entre o mundo imaginário que o artista transporta para o picadeiro e a miserável situação em que este se encontra quando é visto por Rouault. Tal descrição nos coloca diante de uma imagem que, no cinema, Deleuze definiria como situação ótico-sonora. Relembrando, estas são situações que pressupõem o surgimento de imagens nas quais as circunstâncias em que se encontram os personagens se fazem mais fortes que a possibilidade de reação diante das situações em que estes se encontram. Sentado em sua velha carroça, cerzindo ele mesmo as lantejoulas de seu brilhante traje, o palhaço executa os gestos maquinais que revelam ao pintor a sua impotência (a do palhaço e também de Rouault) diante da própria sorte. Por analogia, ele também se dá conta, de modo impactante, de toda miséria e contradição existentes na condição humana.

Na descrição de Rouault, duas imagens se fazem ver. A primeira delas é a do palhaço despido de seu traje, desnudado do glamour ilusório do espetáculo e exposto em toda a insignificância de sua vida fora do picadeiro. A segunda imagem é uma espécie de revelação que o pintor teria experimentado ao se deparar com a cena em questão.

Luego he amplificado todo quello. Ho visto claramente que el “payaso” ero yo, éramos nosotros... casi todos nosotros... Ese rico traje de lentejuelas nos lo da la vida; mas o menos todos somos payasos, todos vestimos un “traje de lentejuelas”; pero se nos sorprenden como yo sorprendí al viejo payaso. ¡oh!, entonces, ¿quién se atrevería a decir que no es poseído hasta el fondo de sus entrañas por una piedad inconmensurable? Tengo el defecto (defecto tal vez... para mí, in cualquier caso, un abismo di sufrimientos) de no dejar nunca nadie con su traje de lentejuelas, ya sea rey o emperador; lo que quiero ver del hombre que tengo delante de mí es

²⁵⁷ Rouault, apud Starobinski, 2007, p. 85

la alma... y cuanto más se le glorifica humanamente, más temo por su alma... Extraer todo su arte de una mirada a un viejo rocín de saltimbanqui (hombre o caballo) es propio de un orgullo loco, o de una humildad perfecta, si se está preparado para hacer eso.²⁵⁸

Daí, talvez, o retrato quase cruel que Rouault faz dos palhaços. Nos quadros do pintor, eles estão longe das luzes do picadeiro e dos aplausos do público. É como se os traços largos de cores quentes pudessem, em um só gesto, despir o artista dos adereços de cena e de todo o simbolismo que estes adereços comportam. São as tentativas de capturar um estado de ânimo que levam Starobinski a considerar que o pintor “se reserva el privilegio de leer una verdad psíquica encubierta”.²⁵⁹

As imagens criadas por Rouault não têm o glamour dos belos trajes e nem as cores do espetáculo ao vivo. É como se, através dos traços disformes da tinta sobre a tela, os retratos pretendessem emocionar mediante o efeito patético da contradição entre o interior e do exterior. Os olhos, a boca, todo o rosto, assim como também o corpo curvado sob o peso de um presumido desencanto pela vida, tudo indica a inércia diante de um existir cuja ilusão não resiste ao apagar das luzes.



O contraste evidente entre o artista no picadeiro e a imagem que dele faz Rouault nos faz experimentar a tristeza infinita de uma alma exilada de seu corpo, fora de seu verdadeiro lugar. A leitura que faz Rouault apenas evidencia que o palco é o lugar da ilusão e que a vida do artista não é a vida do personagem. Para Starobinski, “Lo que conmueve

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ Starobinski, 2007, p. 86.

a Rouault es la colusión escandalosa entre los atavíos y el alma. Ésta pertenece a un orden completamente diferente: los andrajos del payaso radicalizan el contraste al simbolizar la desgracia de una encarnación aberrante”.²⁶⁰

Diferentemente do que fazem reis e imperadores ou muitos daqueles que são considerados homens importantes, autoridades e afins, os quais buscam ser respeitados na presumida seriedade e respeitabilidade de seus trajes, os palhaços são os reis do ridículo. E é isso que faz Starobinski considerar que eles possuem uma lunática superioridade em relação àqueles que necessitam adornar seu exterior para impor, às custas da aparência, as vilanias de uma tirania inútil. Vestido e adereçado para a parada, o palhaço estaria mais próximo de se saber ridículo e de, com humildade, retornar à condição de sua verdade indigente.

A nosotros nos corresponde advertir que él nos está representando a todos, que todos somos payasos y que toda nuestra dignidad (puesto que es lícito parafrasear aquí a Pascoal) consiste en la confesión de nuestra bufonada. Si aprendemos a mirar bien, nos daremos cuenta de que nuestros vestidos son todos trajes de lentejuelas.²⁶¹

Somos todos palhaços, e toda nossa dignidade está em confessar o ridículo de nossa condição. Totus mundus agit histrioniam! Todo o mundo é um palco, ou todo o mundo é ator. Representamos continuamente papéis marcados, mas também inventamos nossos próprios números. É a antiga fórmula estoica que já havia sido transportada para o Globe Theatre onde se representava Shakespeare que reaparece, no espetáculo dos grandes circos, em um contexto rico de simbolismo. Transformado em uma das figuras mais populares do período romântico, o clown “è uno specchio in cui l’uomo si rivede in grottesca, deforme, buffa immagine”.²⁶²

²⁶⁰ Starobinski, 2007, p. 86.

²⁶¹ Starobinski, 2007, p. 87.

²⁶² Fellini, 1980, p. 117.

El payaso es la figura reveladora que conduce a la condición humana a la amara conciencia de sí misma. El artista debe convertirse en el actor que se proclama actor; humillándose bajo la figura del gracioso, abrirá los ojos del espectador al lamentable papel que cada uno representa sin saberlo en la comedia del mundo.²⁶³

Ainda que haja certa dramaticidade nas considerações de Starobinski no que diz respeito ao papel ridículo, uma vez que muitos preferem considerar que seu desempenho em certos papéis é espetacular, o que já não pode ser ignorado é um mundo de aparências, de posturas aprendidas e ensaiadas. Mesmo assim, não obstante as inúmeras interpretações simbólicas referidas por Starobinski²⁶⁴, e outras sempre possíveis, não cabe atribuir aos palhaços uma função definida, nem mesmo qualquer definição estável. É preciso conceder-lhe a licença de não ser mais do que o jogo do sem sentido, porque é nisso que está grande parte de seu mérito. Eles “necessitam uma enorme reserva de sinsentido para poder pasar al sentido”²⁶⁵. O palhaço, ou o jogo que realiza em cena:

Es un desafío lanzado contra la solidez de nostras certezas. Esta bocanada de gratuidad obliga a reconsiderar todo que tenía por necesario. Así, puesto que en primer lugar es ausencia de significación, el payaso accede a la elevada significación de oponente: niega todos los sistemas de afirmación preexistentes, introduce en la compacta coherencia del orden establecido el vacío mediante al cual el espectador, separado finalmente de sí mismo, puede reírse de su propia gravedad.²⁶⁶

²⁶³ Idem, p. 88.

²⁶⁴ Não é o espaço circular do picadeiro uma representação do globo terrestre? “y para retomar en conjunto una insinuación de Banville y de Rilke, ¿los espectadores que forman la amplía “rosa de la contemplación” non se parecen a la rosa celeste, una de las últimas visiones del Paraíso de Dante?”

²⁶⁵ Starobinski, 2007, p. 112.

²⁶⁶ Idem, p. 114.

É na beleza do não ser que ele é. Por analogia, nos faz ver que também não somos, ou melhor, que podemos realmente não ser.

4.1 O mito do palhaço e os grandes *clowns*

No mundo circo de Fellini estão as evidências de que todo o passado não se constitui depois do presente que ele já foi, mas é ao mesmo tempo também presente, coexiste com o presente. Evocar o mito do palhaço, no mesmo sentido, é pensar a reminiscência como *já aí*. E é também como passado sempre presente que este mito, o do palhaço, se constituiu ao longo do período romântico, como percebe Starobinski.

El mito del payaso se constituye a lo largo del periodo romántico y es sabido que el romanticismo se complació en reunir las imágenes del pasado hasta hacer de la “reminiscencia” estética un elemento de su propio decorado. La suerte del bufón y del payaso, tal como evolucionaban en los teatros de variedades, en el “Cirque Olympique” o sobre los tablados de las ferias, fue atraer hacia ellos un interés, una sensibilidad hacia los que una serie bastante inconexa de ejemplos ofrecidos por el arte y la literatura del pasado había creado ya cierta predisposición: Al sincretismo romántico no se le pasaron por alto las figuras más antiguas. En acogedor recuerdo hay espacio para los visitantes más heteróclitos: cierta imagen del Sócrates irónico, que “bajo una envoltura de sileno, oculta a un dios” los actores de las farsas satíricas y las atelanas; los juglares y los albardanes de la corte en la edad Media; los bufones del Renacimiento; la Locura, a la que Erasmo hizo sentarse en la cátedra; los ágiles intérpretes de las danzas macabras; los *clowns* de Shakespeare; los personajes grotescos de los *Balli di Sfessania* de Jaques Callot; todo el repertorio de personajes de la *Comedia dell’Arte* tal como se los ve, en persecución del placer, en Marivaux, en Gozzi, en las fiestas galantes de Watteau o entre las

figuritas de porcelana de Bustelli; se recordaba el cinismo “a la Diógenes”, del cual numerosos artistas del siglo XVIII se habían creado una máscara, las excentricidades del sobrino de Rameau y su hablar claro procuraban el tono de un “estilo” bufó vinculado al desclasamiento social; la vida errante de los gitanos resultaba atrayente por su tipismo oriental y por el prestigio que se liga al destino del *oucast*... Como se ve, no faltan antepasados en el retrato de familia del *clown*: pero se tratan de antepasados putativos; en esta dinastía, las filiaciones se hacen siempre con el corazón...²⁶⁷

Tudo isso resume bem a relevância que a figura do palhaço teve durante o período investigado por Starobinski, além de aludir às razões pelas quais este artista se torna tão importante. É como se a ele se reportassem todos os personagens que o antecederam na arte transgressiva de propor a vida em seus avessos.

Ao retomar o mito do palhaço justamente quando tudo leva a crer que a sua arte já não encontrará espaço na rotina extenuante que consome a vida do homem moderno, Fellini não o faz ao acaso. É na profundidade do extracampo que se faz ver além do picadeiro que o diretor ancora a analogia entre o circo e o mundo. Compreender esta analogia pressupõe considerar que a apresentação clássica das grandes duplas de clowns se fundamenta em uma espécie de jogo dos contrários, cuja herança Alessandro Cervellati atribui a dois personagens cômicos de Bergamo, os zani, ou zanni. Estas são, segundo o autor, as primeiras figuras a refletir a necessidade de se fazer representar mediante um conjunto de características mais ou menos permanentes, ou seja, são os primeiros tipos a se tornarem reconhecíveis mediante um nome que passa a identificar um jeito cômico de ser.²⁶⁸

Gli zani bergamaschi rappresentavano la caricatura del contadino poverissimo ed ignorante di quei luoghi. Parlavono il dialetto natio ed erono vestiti di una camicia bianca, stretta alla cintola da una corda, nella quale erano infilati una scarsella

²⁶⁷ Starobinski, 2007, p 12 e 13.

²⁶⁸ Cervelatte, Alessandro. 1954. P. 19.

(borsa), una spatola di legno, cioè “botocio”, oggetto di offesa e di difesa; i calzoni erano bianchi ed abbondanti; il cappellaccio quasi sempre biforcuto (come se lo presenta Callot), era adorno di penne e della coda di lepre; i calzari erano semplicissimi e privi di tacco; portavano una mezza maschera e generalmente la barba.²⁶⁹

Os zani se apresentavam em dupla e, para Cervellati, é a própria necessidade cênica baseada na lei do contraste que se encarrega de definir a antítese: o primeiro esperto e o outro ingênuo, um sério e o outro bonachão, um regrado e apumado, outro desregrado e desleixado. Embora a oposição não se fizesse sempre da mesma forma, ou seja, o papel que cabia a cada zani não era sempre o mesmo, o jogo cênico das duplas é uma referência importante para a futura atuação das duplas de *clowns*.

Já o primeiro artista a adotar para si mesmo o nome *clown*, o cômico francês Joseph Grimaldi (1778 – 1837), deu vida a um personagem fanfarrão e boêmio caracterizado à Falstaff, o que o torna muito próximo a Shakespeare e seus personagens. Encontram-se no rosto do *clown* de Grimaldi, cuja tradição segue também seu filho, os traços do que se tornaria a maquiagem característica dos *clowns* que o sucederam. A partir de Grimaldi, a maquiagem e os trajes utilizados em cena passam a integrar a composição do personagem e a determinar as ações em cena. Assim, o clown com o rosto todo branco, olhos e lábios delineados com cores escuras e fortes, trajes elegantes e porte altivo encarnava o patrão, o mestre e o pai. Era ele o *clown* branco. O outro, com os olhos ressaltados pelo negro e branco, nariz vermelho e redondo, roupas e sapatos sempre maiores que a sua medida, encarnando o ingênuo de boa fé, o atrapalhado insistente e impertinente, e que aparece no final dos anos oitocentos com os irmãos italianos, i Fratelli, ou Fratellini é chamado de agosto. Depois dos Fratellini, são inúmeros os atores que reelaboram o conceito básico e desenvolvem talentos específicos, a exemplo das duplas famosas já referidas anteriormente.

A imagem abaixo, extraída de *I clowns*, ilustra um número clássico. Em cena, o ator vestido de clown branco, tal qual se pode ver

²⁶⁹ Idem. p 44

na fotografia na casa de Bario²⁷⁰ procura ensinar o augusto a conquistar uma senhorita. Supostamente alinhado, com seu terno visivelmente emprestado e um simplório buquê de flores nas mãos, o augusto se prepara para repetir os galanteios românticos que lhes serão sugeridos pelo branco para uma boneca de pano.

Dario: Tu non hai mai parlato a una signorina?

Bario (orgoglioso) Mai.

Dario: Non ha importanza. Ti suggerisco io. Ripeti quello che te dico io. Sei pronto? Ripeti: ‘ Signorina, dal giorno in cui l’ho vista, non mangio più’.

Bario: Signorina, del giorno... (si volta verso Dario) Ma se non c’è niente da mangiare!

Dario: Cretino! Ripeti come ti dico io. Signorina, non bevo più!

Bario scoppia a ridere, come a volere significare che questa è davvero difficile a darla d’intendere.

Bario: Ovvìa!!

Dario: Continua! Signorina, per voi non dormo più!

Dario: Me ne fai dire di baggianate!

Dario: Ma le donne se conquistano così! Ripeti: Signorina, sono pronto a morire per voi?

Bario getta per terra Il bouquet di fiori, stizzito.

Bario: Ma che tu mi racconti?

Dario: È romantico!

Poi si avvicina al manichino e gli lascia andare un violento manrovescio.

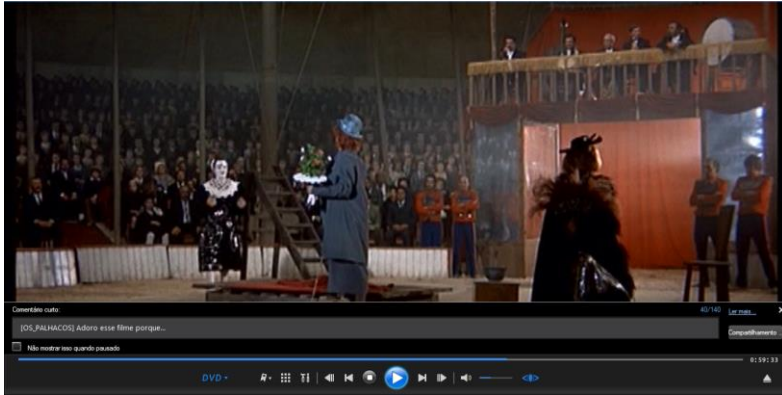
Bario: Io, morire per uma grulla che neanche alla Rinascente la prenderebbero!!

La testa del manichino è schiazzata via per lo schiaffone ed è andata a rotolare per terra. Bario, esterrefatto, fugge inseguito dal finto manechino.

Bario: Aiuto!! Aiuto!!²⁷¹

²⁷⁰ A referida imagem é mostrada em cena anterior, durante a qual Fellini e a equipe visitam e entrevistam o ator que interpretava Bario, na dupla com Dario. O número encenado em *I clowns* era um dos sucessos da dupla Bario e Dario.

²⁷¹ Fellini TV, 1970, p. 184/185



A comicidade das apresentações tipicamente *clownescas* fundamenta-se basicamente sobre o raciocínio lógico e racional do branco, o qual contrasta com a ingenuidade e a ignorância do augusto. Paradoxalmente, é este jogo que permite à plateia perceber a prepotência, a arrogância e a incoerência da lógica que desfila o branco, o que motiva a conseqüente torcida do público pelo augusto. Outro belo recorte deste tipo de atuação pode ser lida em *Tu non devi fare niente, faccio tutto io*.²⁷² O número foi escrito em 1930, e o pressuposto é facilmente percebido. O branco Pipo propõe ao augusto Tony um novo trabalho, no qual, supostamente, Pipo faria tudo ele mesmo. O trabalho em questão é simples: “io ti monto sulla schiena. Conterò: uno, due, tre! Farò un salto mortale e ricaderò sulle tue spalle. Tutto qua. Il tuo lavoro è finito. Tu non hai fatto niente. Avrò fatto tutto io. Chiaro?”

Ressalvadas as diferenças elementares entre um número e outro, em ambos os casos o branco se outorga certa primazia sobre o augusto. É ele quem sabe, é ele quem faz e ainda ensina a fazer. Pelo menos é nisso que ele pretende acreditar. O augusto, por sua vez, simplesmente não cabe no papel que lhe pretende impor o branco. Ele não somente se recusa a fazer o jogo, como faz ver suas incoerências. O poder, a autoridade e a sabedoria, produzem uma máscara de austeridade que gera desconforto, desperta ojeriza. E as crianças o percebem mais facilmente. “Il clown bianco spaventa i bimbi perché rappresenta il dovere o, per dirla con un termine alla moda, la repressione”.²⁷³ O que

²⁷² O texto pode ser encontrado na íntegra em Federico Fellini *I clowns* a cura de Renzo renzi. Capello editore – Bologna – 1970.

²⁷³ Fellini TV, 1970, p. 114.

não diz respeito somente aos outros, mas, e talvez principalmente, a ele mesmo. O agosto, por sua vez, pode permitir-se muito mais, porque dele pouco, ou quase nada, se espera. Ele será sempre repreendido, aconselhado, disciplinado, mas todos sabem que ele tornará a repetir os mesmos feitos. O que faz com que as crianças facilmente se identifiquem com ele. O agosto, assim como os pequenos, “è quello che rompe i piatti, si rotola per terra, tira i secchi d’acqua in faccia: tutto ciò, insomma, che un bambino vorrebbe fare e che i vari clown Bianchi adulti, la madre, la zia, gli impediscono di fare”.²⁷⁴

E é este jogo de *clowns* que Fellini vê ganhar as ruas, adentrar as fábricas, as casas, as rodas de amigos. Segundo seu colaborador Renzo Renzi²⁷⁵:

Il *clown* bianco e l’augusto diventano, infatti, per Fellini, anche oltre le ragioni da lui stesso esposte, un nuovo meccanismo utile a intendere la vita nelle zone sempre abbastanza inesplorate del doppio; oppure l’apollineo e il dionisiaco di niciana memoria; e ancora: l’essere e il dover essere. Insomma, tutto ciò che serve a rappresentare l’uomo scisso, alienato da sé stesso: una divaricazione che impegna grandemente la cultura moderna.

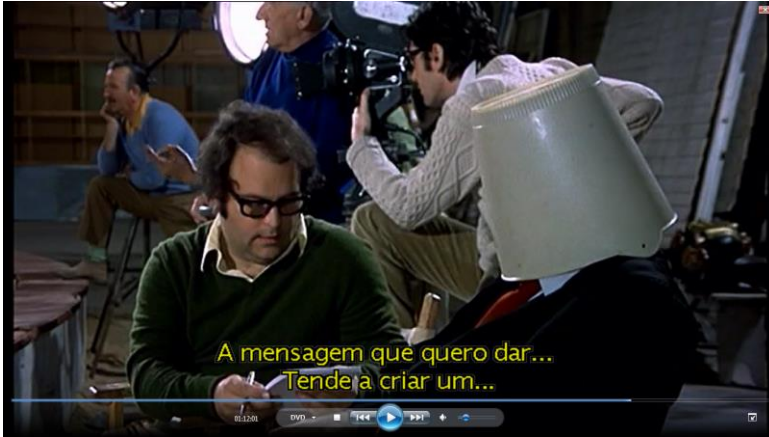
O jogo do duplo a que se refere Renzo Renzi é o que Fellini percebe travar-se também dentro de cada um de nós. O jogo cênico dos *clowns* é a hipérbole que revela uma espécie de jogo de tensão entre o que somos e o que deveríamos ser, ou então entre aquilo que queremos e aquilo que tememos querer. O que faz deste jogo também a disputa interna entre o empenho cada vez mais acirrado de conduzir racionalmente nossas ações; e o possível abandono da vigilância racional de cada ato em favor de uma possibilidade de conhecer o lugar e a fórmula de viver feliz.²⁷⁶ Algo semelhante ao abandono da vigilância que Fellini propõe ao provar, ele mesmo, a alegria pueril de enfiar o

²⁷⁴ Fellini TV, 1970, p. 114.

²⁷⁵ La testa in secchio. Renzo Renzi p. 09. In Federico Fellini: I *clowns*. A cura de Renzo Renzi. Capelli Editore. Bologna – 1970

²⁷⁶ Tal como o sabem as crianças e os personagens das fábulas. Agamben. 2007 p. 23

balde na cabeça, enquanto prossegue a balbúrdia dos clowns em cena. É assim que se pode deixar o filme/vida seguir seu curso, sem carregar nos ombros o peso e a responsabilidade da direção.



E se os artistas de outras artes se identificam com os clowns, como foi visto anteriormente, consta que muitos dos atores que os criaram e interpretaram nos grandes circos assumiam a postura do personagem também fora de cena. É isso que se pode ler entre os diversos autores que escreveram os ensaios que constituem a obra referente ao filme *I clowns*²⁷⁷. Diz-se que Antonet, um famoso e aclamado *clown* branco, nunca dirigiu a palavra ao augusto Deby – com quem constituiu sua dupla mais constante – fora de cena. Se tal postura fazia parte de uma estratégia de divulgação, ou não, não se pode afirmar. Mas para boa parte dos críticos que lhes são contemporâneos, a exemplo de Tristan Remy, Dario Fo e Pierre Bost, a atuação dos grandes clowns também se torna referência pessoal.

É assim quando se apresenta o italiano Antonet (Umberto Guillaume), cujo temperamento autoritário resultaria na dissolução de quatro parcerias artísticas²⁷⁸. Considerado belo, refinado e elegante, mas também volúvel e nervosíssimo, Antonet multiplica as variações dos

²⁷⁷ As informações referentes aos *clowns* nominados nesta sessão foram extraídas basicamente do livro editado concomitantemente ao filme. Maiores detalhes podem ser encontrados em *Federico Fellini: I clowns*. A cura de Renzo Renzi. Capello editore – Bologna – 1970.

²⁷⁸ Antonet formou dupla temporária com Little Walter, Grock, Beby e Filippo Cairoli.

trajes – tinha um para cada dia do ano – e é símbolo de glamour e vaidade entre os *clowns*. Seu parceiro mais constante, Beby (Aristodemo Frediani) assume a personalidade que caracteriza o augusto – discreto na maquiagem, generoso na manifestação de suas emoções. De fisionomia expressiva, Beby cultivava um estilo inimitável na arte de dissociar os gestos das palavras, tornando-se um mestre em dar a entender mais do que está sendo dito. Faz da ironia sua arma para contrapor os argumentos de Antonet em cena.

As imagens abaixo são dos atores que interpretaram os referidos clowns, Antonet, e Beby, respectivamente, no circo Medrano. Ao lado, os atores que, em *I clowns*, interpretam um dos números da dupla, “*Il dolce nel cappello*”. No filme de Fellini, os atores encenam uma gag na qual Antonet pretende ensinar Beby a fazer um doce em um chapéu. Diante do evidente disparate, a resposta vem do deboche que se manifesta através de um riso escancarado e troca de olhares de advertência cúmplice para a plateia. O branco cumpre o prometido e desafia o augusto a repetir o feito. Beby pega o chapéu de um senhor da plateia, e é imediatamente ridicularizado pelo branco. O primeiro ovo, Beby arremessa para o alto e, muito tempo depois, o mesmo lhe cai na testa. Evidentemente, ele não dá conta da tarefa e é perseguido pelo palco e até fora do picadeiro, pelo suposto dono do chapéu, sob o olhar reprovador do branco que busca a cumplicidade da plateia.



Também se torna símbolo de passividade um dos poucos palhaços negros a se tornar mundialmente conhecido, o cubano Chocolat (Rafaël Padilha). Sempre em trajes de noite e usando uma cartola, o augusto Chocolat recebe impassível todos os golpes que, numa sempre crescente histeria e violência, desfere sobre ele o clown branco Foottit (George). O extravagante Foottit, por sua vez, especializou-se na paródia de mulheres famosas, a exemplo de Cleópatra e Sarah Bernhardt. Leve, nervoso e ágil, enquanto seu parceiro é pacato

e lento, ambos constituem a primeira dupla fixa de *clowns* com as características do augusto e do branco.

O metucioso Rhum (Enrico Sprocani)²⁷⁹ declina da comicidade em favor do humorismo. Admirado de Picasso a Fellini, foi o principal inovador da máscara do augusto. Protagonista do famoso circo Medrano, de Paris, fez dupla com brancos austeros e festejados a exemplo de Alex, Dario e Pipo. Cuidadoso com a maquiagem – que costumava fazer enquanto esvaziava uma garrafa de rum – e discreto no vestir, procura atribuir progressão lógica ao absurdo em seus números. É atribuída a ele a frase segundo a qual um palhaço deve saber fazer rir até mesmo de costas. Perdidamente apaixonado por uma atriz de teatro que o desprezava, dá vida ao mito do palhaço que chora enquanto faz rir.



Bario, Dario & Cia é a etiqueta sob a qual se apresentam os irmãos Dario e Manrico Meschi. À exemplo dos irmãos Fratellini, criavam seus próprios acessórios de cena. Dario fez um branco atento ao requinte da aparência, enquanto Bario interpretava um augusto que já não é o camponês ignorante, mas o operário mal pago e bêbado que vivia na periferia, sem saber ler e escrever e que, portanto, não podia senão reagir com idiotice.

A arte também é a vida dos irmãos Fratellini. Muito além de seus números bastante apreciados, está a curiosa história dos três²⁸⁰ irmãos que viajam e se apresentam sempre juntos. Uma vez que a dupla normalmente consiste em um branco e um augusto, e como a autoridade não se permite a divisão, os Fratellini inventaram um outro tipo de augusto. Um augusto que se apresenta em trajes elegantes, tem a

²⁷⁹ A primeira imagem abaixo mostra um cartaz de divulgação da apresentação do artista, a segunda foi extraída de a sua aparição no filme que Fellini exhibe em *I clowns*.

²⁸⁰ Inicialmente os irmãos eram 4, mas Paul faleceu prematuramente.

silhueta e os modos da pessoa respeitável, quer ser como o branco, mas não consegue. Ele não possui a inteligência do branco, mas a ingênua credulidade das pessoas simples.



Nesta lista poderiam constar o inesquecível Grock, o austero Pipo e tantos outros. Mas este não é um inventário de clowns famosos. É antes um grande e colorido ponto de interrogação acerca do que tem de tão especial a figura do palhaço para que sua imagem povoe de forma tão intensa o imaginário artístico.

O picadeiro é o espaço do artista. Nele só se pode mostrar, não demonstrar. O que quer dizer que as imagens podem contar bem mais que as palavras, o que torna cada leitura sempre insuficiente. Esta é uma delas.

Vivendo seus tempos áureos na era da industrialização, a tenda do circo é o espaço acolhedor das memórias no qual cabem muitos dos antepassados de seus artistas. Colaborador de Fellini por ocasião da produção do filme homônimo, Tristan Rémy, afirma que “I clowns sono sempre esistiti, a quanto pare. Esisteranno sempre. Buoni o cattivi. Essi avranno, come li hanno avuti per il passato, nomi diversi. Ecco tutto”²⁸¹

Tal afirmação, ainda que contradita por ele mesmo em cena do filme de Fellini²⁸², revela a adesão de Rémy ao pressuposto do parentesco, o que o torna adepto de uma espécie de crença no mágico e constante ressurgimento transmutado da figura do clown em diferentes momentos ao longo dos tempos, bem como de sua consequente

²⁸¹ In Federico Fellini: *I clowns*. A cura de Renzo Renzi. Capelli Editore. Bologna – 1970

²⁸² No filme, Remy interroga Fellini: Por que você quer fazer um filme sobre os *clowns*? Eles já não existem.

capacidade de sobreviver às mutilações que lhe tem imposto o considerado mundo sério. Em seus escritos, Rémy faz dos clowns parentes próximos dos bufões, dos bobos da corte, das figuras grotescas dos espetáculos das feiras e das praças. O que os torna, por analogia, irmãos de sangue de Pulcinella com sua coluna deformada, seu queixo proeminente e seu chapéu de duas pontas; também de Arlecchino, com sua barba mal feita e sua inconfundível roupa de remendos triangulares, sem a qual jamais seria ele mesmo; e do mal amado Pierrot, um dos estrangeiros mais festejados a integrar a comitiva italiana. O mundo povoado por estas criaturas espetaculares é o universo que gera o clown. Concebê-lo assim é como crer que ele pudesse absorver-lhes os trejeitos, as acrobacias, o desafio diante da eminência da morte. O que faz um certo sentido, se consideradas as suas múltiplas habilidades em cena.

Il *clown* è perfettamente padrone di ogni mezzo espressivo: è anche spericolato, acrobata, fantasioso mimo, eclettico danzatore, provetto musicista, e inoltre ha uno spiccatissimo “senso del pubblico”: vale a dire, al imporsi al pubblico rinnovando quotidianamente la sua arte, venendo così a rappresentare il massimo esempio di dinamismo, di compenetrazione di stili e di forme; nei suoi attributi se compendiano le varie caratteristiche dell’artista circense: egli le riassume tutte e in un certo senso le esaspera, le snatura, le fa diventare diverse, assolutamente nuove ed originali.²⁸³

Não por acaso, é quando as figuras que o antecederam parecem retrair-se, esgueirar-se para fora dos palcos, das praças e das feiras com um desinteressado dar de ombros, que o clown surge para preencher-lhes o espaço deixado vazio. Cabe a ele representar todas estas figuras também e a tudo o que lhes pertenceu. É com o silêncio expressivo do mímico, com a habilidade do acrobata e com o humor escrachado dos saltimbancos que a incansável e terrível criança do sonho e da fantasia se introduz furtivamente nos palcos e picadeiros, exibindo o rosto carnavalesco marcado com os sonhos dos predestinados.

²⁸³ Maria Vittoria Vittori in *Il clown futurista: storia di circo, avanguardia e café-chantant*. Bulzoni editore, 1990. Roma, via dei liburni, p. 14.

Ao mesmo tempo em que aos anteriores se assemelha, também lhes é diverso. Se os personagens da commedia se identificavam com a cultura de seu público, com suas crenças e suas verdades, o clown é o estrangeiro, o ser que vem e que representa l'al di là, transformando tudo em jogo. E como quem joga, o clown transforma todo o universo em seu próprio mundo, do qual é também o criador. E no mundo circo que se lhe oferece como palco, ele é bem mais que um simples personagem. É uma estrutura, um corpo, ou melhor, um comportamento que se oferece como hermético ao olho do espectador. Seu jogo se abstém de todo pensamento finalista e pertence, portanto, à esfera da liberdade etérea que o torna potência.



O *clown* não elabora discursos. Ou melhor, seu discurso mais contundente não busca sustentação nas palavras. É naquilo que não é dito que consiste seu argumento mais contundente. Mesmo porque, nada poderia ser mais eloquente que o seu silêncio. É nele, no interstício entre a palavra e o gesto, que está a refutação mais ou menos consciente de todos os discursos. Diante do absurdo da condição humana que é posta em jogo, ele silencia. Silencia, mas não consente. E é justamente nisso que se constitui a negação mais veemente. Ao silenciar o *clown* nega, ou melhor, é ele mesmo a negação e a contradição de todas as formas de falar e de pensar, o que faz dele um proeminente contestador. Ele é aquele que transforma em imagem o que quase todos podemos pressentir, mas que preferimos não ver.

4.2 O mundo circo de Fellini

*Franco Franchi e Ciccio
Ingrassia, con volto
pesantemente truccato, in
piccolo bar di periferia.*

*Anch'io sono truccato da
clown e così mi presento
negli uffici della Federiz
sotossopra per lavori in
corso; muchi di sabbia, pozzi
di calce, travi.
Tento di toglermi dinnanzi ad
uno specchio il trucco
gessoso ma assieme al cerone
si sfalda la carne, attorno
all'occhio una portiglia di
gesso i di sangue
m'impiastriccia le mani.
(474)*

A epígrafe acima, extraída de um dos textos publicados no intrigante livro dos sonhos de Federico Fellini, constitui um texto-imagem cuja leitura literal o tornaria esvaziado em seu sentido. O relato onírico de Fellini se instala em um contexto no qual não é possível, e também não importa, distinguir entre o real e o imaginário. Se considerado em sua ampla abrangência, esta é uma destas escrituras que, como diz Josefina Ludmer “Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido”²⁸⁴.



Trata-se de um sonho. Ou seria uma lembrança dilatada pela imaginação? Afinal, Fellini se fez fotografar repetidamente maquiado de clown. Ele também fez anotações escritas e ilustradas acerca da memória de seus sonhos por mais de três décadas, desde os anos finais da década de 60 até o início da década de 90.

Neste sonho, em particular, Fellini (d)escreve que, na tentativa de remover a maquiagem que lhe adorna a face, sua carne e seu sangue se esfacelam juntamente com o gesso. Ambos, a máscara e o sangue, mancham as suas mãos. No sonho de Fellini, a elaboração da amálgama: não há mais distinção possível entre o rosto e a máscara. Por analogia, estão abolidas todas as separações nesta que é uma imagem tipicamente

²⁸⁴ Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

junguiana: é o Fellini *clown* que se olha no espelho. E mesmo em sonho, faz uso da memória. A imagem dele mesmo é antecedida por outra imagem, a de uma famosa dupla de cômicos – Franco Franchi e Ciccio Ingrassia – com os quais o cineasta mantinha relações de trabalho. A dupla fez 114 filmes, inúmeras peças de teatro e, na televisão, interpretaram o gato e a raposa no seriado *Le avventure di Pinocchio*. Além disso, Ciccio fez o papel de Tio Teo, em *Amarcord*. No sonho, assim como também acontece com a memória, não cabe o tempo cronológico. Fellini se maquiou antes ou depois de ter avistado os comediantes? O contexto em que se dá o inusitado encontro também revela o não lugar do sonho. Os comediantes estão em um bar, talvez se apresentando, ou então apenas bebendo um café. Mas Fellini está no trabalho, um lugar em que o uso da máscara, aparentemente, não lhe convém. Ou é assim porque o próprio rosto é seu melhor disfarce?

Num certo sentido, as divagações acerca desta epígrafe ajudam a construir o presente da minha leitura de Fellini, de seu cinema, de seus *clowns*. Constituem uma das chaves de leitura de seu mundo circo cuja imagem – a de um universo felliniano – se apresenta como um mosaico no qual cabemos todos e tudo. Trata-se de um olhar para a obra do artista, aturdido pela impossibilidade de atender para todos os detalhes. Um pouco como acompanhar o movimento das câmeras por Roma, no filme homônimo.

Neste mundo-circo Fellini se empenhou em ser o diretor e, nesta tarefa, em mostrar o falso para torná-lo verdadeiro. A vida e a arte, o individual e o coletivo, o real e o imaginário, o filme e o set, quem filma e quem é filmado. Tanto faz. No que lhe diz respeito, separar um pretenso subconjunto é aleijar o conjunto maior, como o sabem seus colaboradores.

I film di Fellini sono pieni di gente che non c'entra con i film che Fellini sta girando, da Shopia Loren a Camila Cederna. Il suo occhio, formatosi come fotoreporter di cronaca e di guerra, non riesce a fare la differenza tra star e sconosciuti, maestranze e professioniste esclusivi, produttori e saltimbanchi. (...) Nessun corpo, su questo pianeta, può vantare altro diritto più inestirpabile dell'identità con l'accidentalità della propria forma, destinata ad essere portata in giro per un'intera vita insieme al proprio sé. Nessuna società, nessun privilegio, nessun potere potrà mai

spiegare o annullare il mistero di due occhi infossati sotto una fronte come bestie in una caverna o quello di due seni prodigiosi, l'innocenza esplosiva di un sorriso a garganella e l'inquietudine di un bisbiglio in una notte di campagna. Il set, è la figura provvisoria della loro eternità. La troupe, un esercito in attesa. Tra più di tremila foto, decine, centinaia, ritraggono gli umili fanti del cinema, appostati ai vederci in piramidi metalliche. Al fianco dei riflettori, come vedette, sembrano essi stessi, ancor prima degli altri, incerti più sulla realtà di un attacco che non sul suo esito²⁸⁵.

O set de filmagem é a figura provisória de um espaço onde o rito que porta a imortalidade ainda é possível? Muitos parecem acreditar nisso. Daí a procissão de rostos anônimos que segue Fellini por toda parte, à espera de uma oportunidade de alcançar os refletores²⁸⁶. Seu fazer cinema traz implícito o pressuposto que considera a Verdade como sendo uma fantasia privada, de modo que o considerado mundo real não pode ser percebido, uma vez que as fantasias pessoais atrapalham a nossa visão. Para Fellini,

Tutti vivono nel proprio mondo fantastico, ma la maggior parte delle persone non lo capisce. Nessuno percepisce il mondo *reale*. Ognuno invece definisce “Verità” le proprie fantasie private, personali. La differenza è che io so di

²⁸⁵ Crozzoli, Andrea. *8 e 1/2: il viaggio di Fellini Gideon Backmann*, Mario Sesti, Andrea Crozzoli. Perdenone. Cinemazero, 2003.

²⁸⁶ Cada vez que iniciava um novo trabalho, Fellini costumava por um anúncio no jornal com os dizeres: Federico Fellini está disposto a receber quem quiser vê-lo. Formavam-se filas enormes, cujas figuras parecem assumir por si sós, no decorrer da carreira do cineasta, os aspectos que os faziam crer serem *fellinianos*. É bastante rico o acervo das fotos recolhidas durante o desfile dos candidatos a personagens, sob cujo lado reverso Fellini escrevia coisas como: mulher sensual; jeito atrevido, olhar apagado; rosto engraçado. Segundo consta, estas fotos eram guardadas em um famoso baú, única coisa que o cineasta fazia realmente questão de levar nas inúmeras mudanças de endereço profissional que fez.

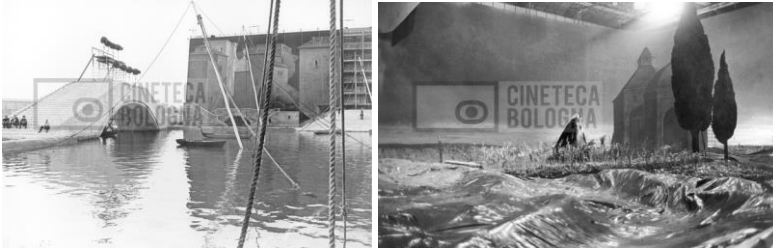
vivere in un mondo di fantasia. Lo preferisco così, e sfuggo tutto ciò che disturba la mia visione.

E se ninguém percebe o mundo real, isso inclui o próprio Fellini. Paradoxalmente, aquilo que ele crê afastar os obstáculos à visão de um suposto mundo real também é fantasioso. O que o coloca, também, no rol daqueles que não podem ver a realidade. E disso se alimenta seu cinema.

Ainda que, com algum esforço, possam ser apontadas certas mudanças de estilo ao longo da carreira do cineasta, o conjunto de sua obra se define pela criação de imagens particulares nas quais prevalecem as lembranças, os sonhos, os delírios e as fantasias. A autobiografia inventada e inserida em seu trabalho, e que tem ocupado os críticos durante décadas, deixa claro que para Fellini recordar é também inventar. Os repetidos e sempre modificados relatos da história de seu nascimento e aquele da controversa fuga com o circo se assemelham ao processo criativo de *Amarcord*. Neste caso, o ponto de partida é a ideia da recordação como imagem projetada. É assim quando, ao confessorário, o padre interroga Titta: “Tu ti tocchi?”. A imagem que dá sequência à cena recria a viagem do pensamento do adolescente que busca na memória o erotismo presente em seu cotidiano. Estas imagens são dilatadas, focadas obstinadamente em alguns pontos, a exemplo dos traseiros roliços das mulheres ao se sentarem sobre as bicicletas, ou então os peitos voluptuosos da dona da tabacaria. Como não masturbar-se?

A imaginação, o sonho e a memória dilatam as coisas, ocultam alguns detalhes, acrescentam outros. Mostrar o suposto real a partir deste ponto de vista sugere que toda imagem é sempre um presente já passado e, portanto, lembrança. E é no vasto conjunto da memória que Fellini aporta sua criação.

Em seus filmes, Fellini faz ver que a representação, o teatro, a imaginação, as palhaçadas, as encenações, também são o real. Tudo isso faz parte do espetáculo da vida que Fellini procura projetar na tela do cinema. E nisso acabam se revelando as inconsistências de seu argumento. É como se, ao projetar os arquivos de sua própria memória em toda a sua falsidade, buscasse alcançar alguma garantia de sua autenticidade. Daí, talvez, a obstinação em mostrar a falsidade do próprio cinema.



Alguns dos cenários utilizados em seus filmes, a exemplo do que pode ser visto nas imagens acima, que são fotos do set de filmagem de *Casanova*²⁸⁷, são absurdamente artificiais. O cenógrafo Dante Ferreti, que trabalhou com Fellini em cinco de seus filmes – *de Prova de orchestra* a *La voce della luna* – afirma que para os demais diretores para os quais havia trabalhado, criar um cenário autêntico era sinônimo de atentar aos mínimos detalhes para fazer tudo parecer real, enquanto que montar um cenário ideal para Fellini era atentar para os poucos detalhes que a memória, por si só, também poderia reter em um esforço que visa a reelaboração de uma imagem já passada²⁸⁸.

Muitos de seus personagens também são pensados desta forma. Mistos de múltiplas heranças, o alucinado (Guido), a ingênua (Gelsomina, Cabiria), o autômato (Casanova), o teatral (o pai de Tita) a sensual (Gradisca) e todos os demais adjetivos que tão bem casam com os personagens fellinianos, se constroem mediante um cuidadoso e bem elaborado jogo que combina figurino, trejeitos e expressões faciais com uma série de outros pequenos detalhes quase subjetivos, mas que ganham importantes contornos visuais. São, em outras palavras, personagens teatrais, estereótipos que vivem em um mundo ao qual não pertencem porque estão fora de seu tempo.

Eles são a chave de leitura para o olhar que Fellini lança sobre um mundo que se nutre de aparências, que se oferece como espetáculo. Neste mundo espetacular em que todos somos clowns – augustos, a espreita de sermos brancos – Fellini desnuda a sorte desgraçada de uma sociedade pavorosamente empobrecida justamente naquilo que crê valorizar acima de tudo, a exemplo da família, da pátria e da crença no divino. Uma sociedade que constrange seus habitantes a apaziguar seus

²⁸⁷ Imagens concedidas pela Cineteca de Bolonha

²⁸⁸ Transcrição livre de parte do depoimento que integra a coletânea Labirinto Fellini.

instintos ao sabor da ilusão, como fazem os personagens de *I viteloni* e *La dolce vita*.

E são justamente tais aspectos que colocam Fellini em uma relação complexa com o neorealismo. Por um lado, seu cinema não segue as mesmas técnicas, ou melhor, não se vale de recursos semelhantes aos dos utilizados por seus conterrâneos (e por isso muitas vezes não é considerado neorealista). Por outro lado, este mesmo cinema se revela estreitamente vinculado ao povo e à cultura de seu país (o que torna o seu cinema, em certa medida, de um neorealista mais agudo, por assim dizer).

É dentro de um contexto em que os esquemas lógicos começam a ser quebrados que o diretor realiza seus primeiros trabalhos no cinema. Fellini atua como roteirista em filmes como *Avanti c'è posto e campo dei Fiori*, ambos de Mario Bonnard; e de *Roma città aperta* e *Paisà*, ambos de Rossellini. Também com Rossellini atua como ator em *Il miracolo* e tem a primeira oportunidade de dirigir algumas cenas, graças ao hábito do primeiro de abandonar o set de filmagem e delegar funções a seus colaboradores.

O caminho iniciado coloca o cineasta em contato com um cinema que pretendia a apreensão do suposto real em seu sentido mais imediato. Para boa parte dos cineastas que lhe são contemporâneos, apreender o real pressupõe estabelecer uma relação iconográfica com o contexto social e político dentro do qual se situa um indivíduo que luta para garantir certo espaço dentro deste contexto.

É no pós-guerra que, segundo Bazin e depois também Deleuze, o cinema italiano reage de forma mais contundente contra as formas objetivas de “retratar a realidade”. O debate sobre a construção e a reprodução do real que caracteriza o período neorealista considera o pressuposto de que o ser humano é também espiritual e emotivo. Daí a mudança no estatuto da imagem que não pode mais servir apenas para mostrar os fatos, mas que deve dar conta também de dar visibilidade aos aspectos mais subjetivos das reações e motivações humanas diante destes fatos. O cinema neorealista se vale da situação ótico-sonora pura para construir a visibilidade de tais aspectos, como aponta Deleuze em de Sica. Já não se trata apenas de apreender o real, como no antigo realismo, mas de mostrar o insuportável, o intolerável; o belo demais, ou horrível demais. Neste sentido, é também o (neo)realismo cinematográfico que adquire um novo estatuto.

Em Fellini não se trata de encontrar uma nova forma de “mostrar o real”, mas se trata de questionar o próprio real. É preciso ir além. A simples representação da realidade é insuficiente para alcançar

um sentido mais profundo. Para ir além do retrato, é preciso apresentar os elementos da cultura e atentar especificamente para alguns dos elementos que fazem parte de um viver cotidianamente, tais como a memória, a imaginação, os devaneios, os sonhos e os delírios. Os filmes de Fellini podem se alimentar de imagens cotidianas, como no caso da cena do Cristo transportado de helicóptero ou do banho de Silvia na Fontana di Trevi²⁸⁹, mas eles se nutrem, sobretudo, de uma memória repleta de uma herança ancestral, cujos fatos Fellini reelabora ao sabor de um jogo que, como ele mesmo diz, não quer demonstrar nada.

4.3 Facciamo I *clowns*, ambasciatori della mia vocazione!²⁹⁰

“Mi parve che mi riconoscessero, come buratini di Mangiafuoco quando dal palcoscenico vedono in fondo al tendone Pinocchio e lo salutano come uno di loro, chiamandolo per nome, abbracciandolo e ballando insieme, tutta la notte”²⁹¹.

O biógrafo Tulio Kezich escreve que, “parafrazeando Shakespeare, para quem o mundo é um teatro e os homens são os atores Fellini conta que o mundo é um circo e os homens são os palhaços”.²⁹² Se considerado o trabalho de Fellini e os inúmeros registros acerca deste trabalho e de sua vida pessoal, esta certamente não é uma frase meramente ilustrativa de sua biografia. O mundo e o circo – não assim separados – são o espaço no qual ele desenvolve e do qual ele alimenta a sua arte. São também assunto de conversa rotineira, de brincadeiras com os amigos, tema de entrevistas e divagações as mais diversas.

“Il Fellini circus”²⁹³ também é adjetivo recorrente em publicações que tratam de seu cinema. E não diz respeito somente à temática do circo, evidentemente. Antes, está relacionado ao estilo particular que resulta na elaboração de imagens para as quais também é

²⁸⁹ Ambas as cenas são de *La dolce vita*.

²⁹⁰ Fellini, 1980, p. 111.

²⁹¹ Fellini tv. *I clowns*. Roma, RAI Radiotelevisione Italiana, 1970.

²⁹² Kezich, 1992, p. 358.

²⁹³ Título de um texto publicado no livro de Sam Stourz , *Fellini, Dall’italia alla luna*, Cineteca di Bologna, 2010.

utilizado um adjetivo que se tornou lugar comum: felliniano. Termo este que passou a fazer parte do dicionário italiano, cuja definição corresponde “alle particolari atmosfere, situazioni, personaggi dei suoi film, caratterizzati da un forte autobiografismo, della reivocazione della vita di provincia con toni grotteschi e caricaturali, da visione oniriche di gran suggestione”.²⁹⁴

O cinema de Fellini é comumente considerado um espaço no qual o sonho, a memória, o desejo e o espetáculo alimentam um inconsciente infantil que sobrevive à idade adulta. *Amarcord*, *8 e 1/2*, *La città delle donne*, todos são viagens interiores que também, ainda que de forma um tanto diversa, encontram correspondente feminino em *Giulietta degli spiriti*. Estas viagens interiores se apresentam como um exorcismo disseminado de uma série de incursões pelo país da infância. Ainda que alguns trabalhos, a exemplo de *8 e 1/2*, se apresentem a partir de um ponto de vista supostamente mais adulto, as reminiscências da infância sempre se fazem notar, como se pode ver na cena do banho de vinho²⁹⁵ e também no banho que o Guido adulto recebe das mulheres de sua vida.

No entanto, tudo leva a crer que não seja assim tão inconsciente esta presença quase obsessiva das lembranças. Ao contrário, assemelha-se a uma estratégia, ou a uma defesa de ponto de vista.

Quel tentativo di ritrovare, su un piano di coscienza però, quella verginale disponibilità alla vita, quella verginale fiducia, non dico fede, ma fiducia in un disegno provvidenziale in cui tutti inserisci e poderisci senza metterti in conflitto. Ecco, tutto questo che nei bambini, nelle creature innocente, è naturale, dovrebbe essere riconquistato attraverso la demolizione di certi tipi di educazione, dovremmo riconquistare questa disponibilità innocente e fiduciosa su un piano di consapevolezza, di coscienza. Questo credo che dovrebbe essere la realizzazione più felice e

²⁹⁴ Treccani.it, l' enciclopédia italiana.

²⁹⁵ A cena reporta a uma tradição italiana. As crianças amassam as uvas com os pés descalços.

fortunata che una creatura umana può desiderare.²⁹⁶

Sem dúvida, este é um paradoxo genuinamente felliniano. Tentar reencontrar, em um plano de consciência, a confiança ingênua num desenho providencial no qual todos os nossos desejos e necessidades pudessem ser inseridos sem conflito. Experimentar algo como que um entregar-se, sem tentar intervir, a uma sorte pré-destinada, como fazem as crianças e os considerados loucos. Poder criar a sua própria realidade e acreditar nela. Confessar-se um mentiroso para parecer sincero²⁹⁷. É mais ou menos isso que Fellini procura fazer em seus filmes. O cenógrafo Dante Ferretti resume de forma um tanto exagerada esta miscelânea que Fellini foi capaz de levar a termo ao dizer que ver seus filmes é como entrar em uma grande galeria de arte na qual todas as formas de arte coexistem.²⁹⁸

É o seu trabalho que faz da imagem pública de Fellini uma lenda na qual coexistem as ideias de artista, mago, bruxo, encantador e pequeno burguês nascido na província. Mas o fato é que o Fellini exibicionista, teatral e barroco é o mesmo que não consegue liberar-se completamente de uma educação repressora. Está também preso aos fantasmas dos quais pretende libertar a sua arte, e entre os quais ele se debate nas situações cotidianas.

Compreender o esforço que tal atitude implica, ou ainda, considerar a impossibilidade prática de reencontrar, depois de adulto, a fé ingênua que as crianças possuem na vida, é reconhecer que toda consciência é, em alguma medida, controle. E controle pressupõe poder, ainda que seja sobre si mesmo. E o poder é o limiar entre as idades o qual, segundo Jesi, uma vez transposto, é definitivo. Mas em Fellini a impossibilidade é só mais uma pré-condição diante da qual o enfrentamento é condição de permanência.

²⁹⁶ (La voce di Fellini) in: 8 e ½: Il viaggio de Fellini. Fotografie di Gideon Bachmann. A cura di Mario Sesti e Andrea Crozzoli. Cinemazero. 2003. Italia, p. 39.

²⁹⁷ A mentira confessa é recorrente em Fellini. Aparece ostensivamente em títulos como o do filme *Sono un gran bugiardo* ou então na famosa frase que intitula a coletânea de 15 cartas que o diretor escreveu para Tullio Pinelli *Ciò che abbiamo inventado è tutto autentico*.

²⁹⁸ O argumento é apresentado na entrevista que o cenógrafo grava como parte da coletânea labirinto Fellini, que faz parte da bibliografia deste trabalho.

Talvez por isso seu cinema não seja exatamente um trabalho saudosista, no sentido em que a leitura de seus filmes poderia nos indicar um período supostamente mais feliz. Fellini não ancora seu trabalho em mitos como o da infância ou da eterna adolescência. Ao contrário. Seus personagens são, sim, porta-vozes de um sentimento nostálgico em relação à efemeridade da vida, mas são construídos a partir de um ponto de vista do adulto que percebe, impotente, que não pode parar a dança das horas. O que não quer dizer absolutamente programar a vida segundo a passagem do tempo.

Daí a vida como espetáculo, acontecimento único e irrepetível que se dá de dentro para fora, em um movimento carregado de passionalidade teatral. Nas cenas a seguir, duas imagens sugestivas. No primeiro quadro a gorda senhora da tabacaria oferece seus fartos seios para o adolescente Titta, em *Amarcord*. No segundo quadro o pai de Titta, do mesmo filme, ameaça cometer suicídio em uma cena que beira o cômico, mas que carrega em si a justamente atribuída passionalidade italiana que se faz ver mediante uma tendência ao exagero – ou se poderia também chamar de propensão à autenticidade? – na demonstração de estados de ânimo.



Fellini faz de cada um dos seus personagens uma criação exclusiva, que pode até mesmo figurar em outras histórias, a exemplo de Giudizio, a freira anã e de Gradisca, mas que desempenhará o papel que lhe foi atribuído segundo suas características. Gradisca será sempre a mulher que sabe que é sensual, não importam as circunstâncias, da mesma forma que Giudizio não pode reagir às brincadeiras de gosto duvidoso. O que faz da criação destes personagens a materialização de um pressuposto felliniano, segundo o qual cada um desempenha o papel que lhe cabe.

Non credo che Totò avrebbe potuto essere meglio,
più bravo, diverso da com'era nei film che ha

fatto. Totò non poteva fare che Totò, come Pulcinella, che non poteva essere che Pulcinella, cosa altro potevi fargli fare? Il risultato di secoli di fame, di miseria, di malattie, il risultato perfetto di una lunghissima sedimentazione, una sorta di straordinaria secrezione diamantifera, una splendida stalattite, questo era Totò. Il punto d'arrivo di qualcosa che si perdeva nel tempo e che finiva in qualche modo con l'essere fuori del tempo. Intervenire su un simile prodigioso risultato, modificarlo, costringerlo a qualcosa di diverso, dargli una diversa identità, una diversa credibilità, attribuirgli una psicologia, dei sentimenti, inserirlo in una storia, sarebbe stato, oltre che insensato, deleterio, sacrilego.²⁹⁹

Este é, sem dúvida, um determinismo que contrasta visivelmente com quase tudo o que se diz acerca de Fellini e o que ele diz acerca de si mesmo. Mas não desmerece, nem seu trabalho, nem o que a crítica diz sobre este trabalho. Ao contrário. Evidencia tão somente que a contradição faz parte do jogo de um raciocínio que se debate entre o aprendido e aquilo que é possível criar por si mesmo. E nisso, nos assemelhamos todos.

Pela mesma razão, o cinema de Fellini está longe de ser um cinema de memórias individuais. Ele trabalhou com grandes diretores e roteiristas, a exemplo de Rossellini, Lattuada e Germi. Intelectualmente, alimentou-se dos meios expressivos mais populares de sua época: os quadrinhos, a caricatura, os teatros de variedades e o rádio. Segundo Deleuze, em Fellini:

esta ou aquela imagem é subjetiva, mental, lembrança ou fantasma, mas não se organiza como espetáculo sem se tornar objetiva, sem entrar nos bastidores, na “realidade do espetáculo, daqueles que o fazem, vivem dele, se arranjam com ele”. O mundo mental de uma personagem

²⁹⁹ Fellini, Federico. 1980, p. 128. Fellini estava se referindo aos críticos que afirmaram reiteradamente que o talento de Totó havia sido mal aproveitado, uma vez que a expressividade excepcional do artista poderia render-lhe outros papéis, ou talvez um reconhecimento mais efetivo de seu talento.

povoa-se tão bem com outros personagens proliferantes que se torna intramental e chega, por aplainamento das perspectivas, “a uma visão neutra, impessoal (...) o mundo de todos nós”.³⁰⁰

Fazer chegar o mundo de todos nós, para todos nós, de forma objetiva. Pensar a leitura de Deleuze em relação à afirmação de Fellini: “Facciamo *I clowns*, ambasciatori della mia vocazione”³⁰¹ reporta este filme, objeto deste trabalho, à dimensão de uma relação pessoal que diz respeito a um olhar felliniano sobre um suposto real. E também sobre o cinema, é claro. A reiterada presença do mundo do espetáculo, do teatro de variedades, dos *clowns*, dos personagens *clownescos*, tudo isso faz parte de um fazer cinema pautado na crença de que os desejos e os anseios mais íntimos das pessoas permanecem muito semelhantes ao longo dos tempos, não obstante as transformações do mundo a nossa volta. O riso, o deboche, a curiosidade, a ilusão, o sonho, a vontade (e a esperança) de dobrar a sorte com o engano. Cada um deles é a manifestação latente de um modo de estar no mundo que, obviamente, não diz respeito somente aos personagens dos filmes de Fellini. Estes são também alguns dos aspectos com os quais se identifica a trajetória dos personagens das comédias e das sátiras de todos os tempos e que são, em grande parte, responsáveis pela sua identificação para com um público que busca na arte o alívio para as tensões cotidianas.

Se os *clowns* do período romântico são ou não herdeiros dos personagens que fizeram a história do riso antes deles, isso realmente não é importante. Como disse Starobinski, estas são sempre relações pressupostas, ditadas pelo coração. São da mesma natureza as relações que faço entre estes *clowns* e seus antepassados – desde os seres fantásticos³⁰² do universo fabuloso até os *zanni* da *Commedia dell’Arte*. De modo semelhante também é ditada por uma paixão imensurável pela

³⁰⁰ Deleuze *Imagem tempo*. 2007, p. 17.

³⁰¹ Fellini, 1980, p. 111.

³⁰² Jorge Luis Borges dedica uma obra muito interessante a estes seres, a qual foi traduzida e publicada no Brasil (O livro dos seres imaginários. Editora Globo. São Paulo - 1989). No prólogo, Borges afirma que o nome do livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hiper-cubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e das Divindades. E quase do universo. Desta forma, Borges universaliza os seres imaginários e nos inclui a todos no rol das criaturas fantásticas. Seria possível duvidar?

vida como espetáculo a filiação que estabelece Fellini entre os *clowns* personagens de circo e as figuras *clownescas* que ele encontra em qualquer província, de e em qualquer parte.

A analogia entre o circo e o mundo, ele a estabelece por conta de um parentesco intuído, ditado por uma cumplicidade pautada em uma profunda complacência que é também para consigo mesmo. Fellini faz parte de um mundo espetáculo que o faz sentir-se, também ele, sobre um picadeiro, exposto às luzes da ribalta. A vida se lhe apresenta com “l’aspetto più mortificante, che si ripropone sempre, della gente che viene a vederti e tu devi esibirti: un esame mostruoso da parte degli altri, che hanno questo diritto biologico, razzistico, quando vengono per dire: *Ecco, io qua, fammi ridere, emozionami, fammi piangere*”.³⁰³

Num certo sentido, a analogia felliniana reformula a antiga noção estoica – *Totus mundos agit histrioniam!* – e a aproxima do senso comum. Todos, em alguma medida, representamos papéis. Ver o mundo como um circo, e a cada um como um *clown*, é destruir a seriedade unilateral pressuposta em cada um de nós. O *clown* é aquele que tem a permissividade para transformar tudo em troça. É assim que ele nos faz rir de situações que, normalmente, seriam muito duras.

Embora a analogia entre o circo e o mundo possa ser facilmente percebida em trabalhos anteriores de Fellini, é em *I clowns* que ela se torna literal. Das memórias do circo de sua infância para as ruas de uma Rimini reconstruída em Cinecittà, as imagens de Fellini tentam mostrar o que já tinha visto Rouault ao contemplar o palhaço na velha carroça. Somos todos palhaços.

Mas nem sempre esta aproximação é assim tão evidente. Algumas vezes ela surge como que por acaso, revela-se através de uma analogia ligeiramente implícita. Ganha visibilidade em um fazer cinema que guarda fotos com nomes e endereços em um baú, rostos que esperam a oportunidade de alcançar a imortalidade. É assim que podemos vê-los na fila da água em *Otto e Mezzo*. São rostos anônimos que figuram em primeiro plano, por alguns instantes, para depois voltarem a se fechar no anonimato, indefinidamente. Algo semelhante também se pode ver em *Roma*, seja na suposta entrada da equipe de filmagem, deslocando-se pelas ruas encharcadas pela chuva com a câmera em cima de um caminhão a capturar movimentos, rostos, sons e luzes; seja ainda no desfile dos trajes eclesiásticos, durante o qual o primeiro plano vai dos modelos à plateia.

³⁰³ Fellini TV. 1970. p. 110.

Em *I clowns*, duas situações são particularmente sugestivas. Uma delas pode ser vista durante a visita que a equipe de filmagem faz ao circo d'Hever, que fica ao lado do famoso Medrano, em Paris. Ao visitar o d'Hever, único circo de Paris a ter sede própria, o câmera, o técnico de som, a sua mãe, e outros membros da suposta equipe técnica contemplam imagens de *clowns* famosos, dispostas em retratos na parede. Em um dado momento, enquanto o câmera personagem permanece enquadrando a pretensa secretária de Fellini que faz a leitura de um suposto roteiro, a senhora que interpreta a mãe do técnico de som se contempla no espelho. O que se pode ver nesta cena é muito semelhante a um estar diante de um quadro, como faz o técnico. Olhar a si mesmo, como faz a mãe, ou olhar um retrato de *clown* na parede, como faz o filho, é fazer ver que é sempre o outro que nos interroga a partir do espelho que temos diante de nós mesmos, como que a revelar a existência de um ser estranho.



Outro momento impactante em que a analogia entre o circo e o mundo se faz ver nitidamente acontece durante uma acalorada discussão entre os dois colaboradores de Fellini em *I clowns*. Estão reunidos em um mesmo ambiente a equipe técnica, os entrevistados, os atores, os amigos. O embate não é orientado pelo argumento em si mesmo. Este parece ser banal. Algo em torno das roupas dos *clowns*, se estas eram feitas por eles mesmos, por estilistas famosos, ou por suas mulheres. Isso tudo se dá em meio a considerações acerca da atuação e da personalidade de Antonet. Enquanto alguém o considera um dos grandes de seu tempo, outros afirmam que sua arrogância e prepotência do intérprete/*clown* não faziam rir.

Os ânimos se exaltam, e uma música circense invade o cenário e passa a ditar o ritmo da discussão. Os rostos dos homens sentados à mesa assumem expressões cada vez mais exasperadas e, entre mastigar e gesticular, torna-se bastante evidente o tom cada vez mais elevado de uma discussão cujas palavras já nem se podem ouvir. Também sem palavras é outro embate, ainda mais exasperado, que se segue ao primeiro. Sem mudar a música, apenas acelerando ainda mais o

andamento, surgem, em primeiro plano, os rostos de vários *clowns* brancos. Os gestos exaltados, a visível contrariedade na expressão fisionômica, os olhos enfurecidos. Em tudo eles se assemelham aos *clowns* também brancos que os antecederam, no sentido em que estes figuraram em imagem anterior. Exceto pela maquiagem.



Neste mundo-circo, um dos personagens fellinianos por excelência é Giudizio. Ele se faz presente em *Amarcord*, *I vitelloni* e *I clowns*, sempre no papel de um pobretão que é bom por natureza, mas que não é muito bom da cabeça, razão pela qual é objeto de toda sorte de brincadeiras burlescas. É também Giudizio um elemento comum entre a memória e o circo, entre a suposta vida cotidiana do menino Fellini e as figuras *clownescas* de sua infância. “Lo sgomento dato dai *clowns* si poteva ritrovare anche in certe figure demenziali del paese (soprattutto gli augusti, più che i *clown* bianchi): figure che, in casa, venivono evocate come spauracchi. *Se non mangi gli spinaci fai la fine di Giudizio*, diceva la mia madre”.³⁰⁴

Como diz Renzo Renzi na introdução do livro *Fellini TV*, a televisão³⁰⁵ convidou Fellini a tentar uma aproximação direta com o real, uma aproximação que deveria ser feita de uma forma que o jogo da fantasia pudesse, ao contrário, manter distante um dado realístico. Num certo sentido, a televisão teria posto Fellini “in una zona dove l’imersione dell’inconscio fatica a trovare i tempi necessari, dovendosi misurare con le figure vere lasciate in scena come tali, con tutta la prepotenza del loro discorso ‘altro’, non facilmente deformabile”.³⁰⁶ O que não é, certamente, uma grande novidade no trabalho de Fellini, como já foi visto anteriormente.

³⁰⁴ Fellini TV, 1970, p. 118.

³⁰⁵ Renzo se refere a *I Clowns*, mas também a *Block-notes di un regista*. São ambos trabalhos feitos visando a exibição na TV. E quando ele fala do real, e o mesmo vale para os supostos dados realísticos, Renzo se refere à *costumeira*, ainda que controversa, distinção entre supostos eventos cotidianos e uma produção cinematográfica e, como no caso em questão, televisiva.

³⁰⁶ Fellini TV, 1970, p. 15

E é também neste sentido que se pode pensar a analogia entre o circo e o mundo de Fellini em relação ao subjetivismo cúmplice mediante o qual o cineasta, segundo Deleuze, aborda a questão do real em sua obra. É um olhar condescendente que transporta o personagem *clownesco* das ruas para a tela do cinema e é também condescendente a analogia entre a arte e a (sobre) vida.

Giudizio era proprio un augusto da circo. Un capotto militare cinque o sei misure più grande del suo corpo, scarpe di tela bianca anche d'inverno, coperta di cavallo sulle spalle: egli possedeva una sua dignità, come i più straccioneschi pagliacci. Una dignità che manifestava nei modi più sproporzionati. Guardava una Isotta Fraschini scintillanti di lacche e, con una cicca in bocca tenuta mediante uno spillo: "Neanche se me la regalassero, la prenderei!", diceva.³⁰⁷

Esta é sem dúvida uma forma simplista, mas objetiva, de descrever uma situação cotidiana de muitas infâncias. Giudizio torna-se o expoente dos estereótipos usados para disciplinar, a exemplo do velho do saco, dos ciganos, até do Papai Noel. A dignidade que Fellini atribui ao personagem se assemelha ao grito mudo que lança De Sicca em *Umberto D*, nas cenas em que o personagem homônimo se vê forçado a pedir esmolas por conta de uma aposentadoria insuficiente. Quando o primeiro homem deseja colocar dinheiro sobre a mão estendida, Umberto faz de conta que estava apenas vendo se chovia. Nem se me dessem de graça, eu queria. É isso que também diz Giudizio sobre o vidro de *lake* que não consegue comprar.

No neorealismo, trata-se de fazer ver, de oferecer imagens a serem lidas. A analogia circo-mundo de Fellini não pode ser resumida em algo semelhante à constatação de que vivemos em um mundo de aparência, reeditando assim o mito da caverna, de Platão. Ao contrário. Estabelecer a analogia entre o mundo e o circo, no sentido em que o faz Fellini, é perceber que a existência humana se dá em um constante jogo entre o sério e o não sério, ou entre um pretense mundo real e um suposto mundo ideal, cujo (des)equilíbrio a contemporaneidade

³⁰⁷ Idem, p. 118

evidencia de modo premente. Desequilíbrio este construído ao contrário, por exclusão e/ou por negação, como já foi visto.

Trata-se de descrever o que está posto. O que equivale, em Agamben, a ir em busca da infância no sentido em que esta, etimologicamente, designa um não-saber, uma não-fala. No mesmo sentido, ainda, em que é possível pensar a infância como um aspecto da vida humana que indique o não instituído, aquilo que resiste à determinação cultural e histórica e avança em direção ao horizonte daquilo que ainda esta por vir. A pura potência.

Não se trata de um retorno biológico no sentido de tentar uma vida ao contrário, como se pode ler em Chaplin³⁰⁸ ou o que pode ser visto no *Curioso caso de Benjamin Button*³⁰⁹. Mas equivale a reencontrar a nossa capacidade de jogar, de arriscar verdadeiramente algo, de ir além da necessidade de manter um hipotético domínio racional ao conduzir as ações que pretendem garantir uma vida sem surpresas desagradáveis, porque planejada.

³⁰⁸ A coisa mais injusta sobre a vida é a maneira como ela termina. Eu acho que o verdadeiro ciclo da vida está todo de trás pra frente. Nós deveríamos morrer primeiro, nos livrar logo disso. Daí viver num asilo, até ser chutado pra fora de lá por estar muito novo. Ganhar um relógio de ouro e ir trabalhar. Então você trabalha 40 anos até ficar novo o bastante pra poder aproveitar sua aposentadoria. Aí você curte tudo, bebe bastante álcool, faz festas e se prepara para a faculdade. Você vai para colégio, tem várias namoradas, vira criança, não tem nenhuma responsabilidade, se torna um bebezinho de colo, volta pro útero da mãe, passa seus últimos nove meses de vida flutuando. E termina tudo com um ótimo orgasmo! Não seria perfeito? (autoria atribuída a Charles Chaplin)

³⁰⁹ Filme de David Fincher (EUA 2009)

CAPITULO 5. I clowns: o filme

*Passamos a segunda metade
da vida tentando apagar os
estragos que a educação fez
na primeira.
(Federico Fellini)*

A imagem-cristal, nos diz Deleuze, é uma operação fundamental do tempo. É no passado em si, tal como ele se conserva, que iremos procurar nossos sonhos ou nossas lembranças. É somente sob esta condição, a de procurarmos no passado que é contemporâneo do presente, que a imagem lembrança portará o sinal do passado que a distingue de outra imagem. O visionário, o vidente, afirma Deleuze, é aquele que vê no cristal. É aquele que vê o passado se formando contemporaneamente com o presente e, por consequência, percebe o tempo que se desdobra a todo instante em imagem atual do presente que passa e forma simultaneamente a imagem virtual do passado que se conserva.

Na leitura de Deleuze, o que se vê no cristal de Fellini é sempre o brotar da vida, do tempo que se desdobra e se diferencia. Diversamente do cristal em Renoir, do qual saem os presentes em direção a um futuro, nada pode sair do cristal de Fellini. Mas isso não o torna menos operante. Ao contrário. Ele não para de crescer, de cristalizar tudo o que toca. Seus presentes correm para a tumba – estamos mortos! Mas ao mesmo tempo, a galeria de monstros por ele criados, os rostos anônimos arrancados da fila e lançados às luzes da ribalta pelos refletores, as lembranças inventadas da infância e dos sonhos, os personagens recorrentes, os *clowns*, tudo e todos são o passado que se conserva – estamos salvos!

Segundo Deleuze, a imagem-cristal surge no vão de uma necessidade de apresentar o tempo diretamente. Ela é a imagem que se forma no momento em que o real e o virtual coexistem, como foi visto anteriormente. A atualização entre a imagem atual e a imagem virtual é constante e contínua, de modo que:

Com efeito, nunca há um cristal acabado; todo cristal é, em direito, infinito, está se fazendo, e se

faz com um germe que incorpora o meio e o força a cristalizar. A questão não está mais em saber o que saiu do cristal e como, mas, ao contrário, em como entrar nele. Porque cada entrada é um germe cristalino, um elemento componente. Reconhecemos o método, que será cada vez mais o de Fellini. Ele começou fazendo filmes de andanças, que afrouxavam os vínculos sensorio-motores e faziam surgir imagens óticas e sonoras puras, fotonovela, foto-investigação, music-hall, festas... . Porém, o que ainda se fazia era fugir, partir, ir embora. E o que mais se fará será entrar em um novo elemento, multiplicar as estradas.³¹⁰

É assim em *La strada* e em *Notti di Cabiria*. Andar, ir embora, procurar por algo que não se sabe ao certo o que seja. A andança, no entanto, não leva a lugar algum. Produz a frustrante sensação de estar em suspenso, sem ponto de encontro. Daí o choro convulsivo de Zampano ao saber da morte de Gelsomina; e o conseqüente arremesso ao solo. É também rolando o corpo dolorido sobre a terra que Cabiria sofre ao ver seu sonho romântico ser substituído pelo abandono do futuro marido e a descoberta de que ele pretende matá-la para roubar o dinheiro da venda de sua casinha miserável. Talvez por isso *I vitelloni* já não vão a lugar algum. Não conseguem romper o círculo que os prende sempre ao mesmo ponto – à vida de jovem burguês – que é a sua origem.

A cada nova criação, o método de Fellini, como o define Deleuze, também parece se atualizar. Se a questão já não está mais em saber o que sai do cristal, mas como entrar nele, “cada vez mais o que se fará será entrar em um novo elemento, multiplicar as entradas. Há entradas geográficas, psíquicas, históricas, arqueológicas...”³¹¹ São várias entradas possíveis, coexistindo nas mesmas cenas, reaparecendo, transmutadas, em outros filmes, repetindo-se, cujo inventário se poderia fazer elencando imagens que lembram a infância, que são pesadelos, sonhos, delírios, loucura duvidosa ou simples devaneio. E o espetáculo, a festa. Esta grande paixão de Fellini a que ele recorre, segundo Deleuze, quando visa substituir a cena e destruir a profundidade do campo. Neste sentido, o cristal de Fellini não é perfeito, mas também

³¹⁰ Deleuze, *Imagem Tempo*. 2007, p. 110.

³¹¹ Deleuze, 2007, p. 110.

não apresenta rachaduras. Todas estas imagens, juntas, “entrando em coalescência, elas constituem um único e mesmo cristal em vias de crescimento infinito. O cristal inteiro não é mais que o conjunto ordenado de seus germes ou a transversal de todas as suas entradas”.³¹²

É o mesmo que dizer que todas as entradas valem? É, sem dúvida, enquanto germes. Claro, os germes mantêm a distinção que havia entre os tipos de imagem óticas e sonoras que elas faziam cristalizar, percepções, lembranças, sonhos, fantasmas... mas estas distinções se tornam indiscerníveis, pois há homogeneidade do germe e do cristal, não passando este, o inteiro, de um germe mais vasto em crescimento. Só que, na medida em que o cristal é um germe ordenado, outras diferenças se introduzem: certos germes malogram, outros têm êxito, certas entradas se abrem, outras se fecham, como os afrescos de Roma que desaparecem ao olhar e se tornam opacos.

Todas estas imagens juntas são o mesmo cristal em vias de crescimento. São germes, dos quais alguns se perdem, como ideias de cenas abandonadas,³¹³ ou como assuntos não concluídos, personagens que não encontram seu lugar no enredo e figuram somente por alguns instantes, a exemplo do avô de Titta, personagem de Giuseppe Lagrino em *Amarcord*. Outras vezes o abandono pode beirar o absurdo, como no caso de *A viagem de Mastorna*. Fellini abandona um filme inteiro, que já contava com estúdio montado, elenco, figurino, cenários, mas que nunca chegou a ser filmado. Talvez para aliviar-se dos fantasmas que não puderam se transformar em imagem, Fellini tenha trazido alguns deles para as telas, em cenas espalhadas por outros filmes.³¹⁴

³¹² Idem, p. 111.

³¹³ Donald Sutherland, em sua participação no documentário *Sono un gran bugiardo*, conta que Fellini procurou exaustivamente até encontrar a cor e o tecido exatos para fazer uma camisa para seu personagem, em *Casanova*. Depois o fez vestir a camisa e várias cenas foram gravadas. No entanto, nenhuma delas chegou a fazer parte do filme, depois de pronto.

³¹⁴ Para este filme chegaram a ser construídos sets de filmagem, mas aproximadamente 3 dias antes de começar os trabalhos Fellini adoeceu e foi

Os abandonados também são cristais, ou germes, mas não chegam a fazer parte do conjunto maior. Vale lembrar que Deleuze não reduz o cristal que vê em Fellini a qualquer cena em especial, nem mesmo a um só filme. Se o fizesse, tal hipótese certamente seria difícil de sustentar. Quando o filme acaba e as luzes se acendem, já são vários os germes, cada qual correspondendo a uma imagem ótica e sonora que faz cristalizar tudo o que toca, como diz Deleuze. E, ainda que independentes em si mesmas, as diversas imagens fazem parte de um conjunto maior, cujos elementos permanecem em constante atualização.

Os filmes de Fellini são feitos de lembranças, de sonhos, de relatos diversos, de viagens pelo inconsciente. Mas, sobretudo, de imaginação. A partir de *Otto e Mezzo* seu cinema se torna introspectivo, revela uma tendência a criar imagens que sejam capazes de dar conta de um sentimento interior que oscila entre o inconsciente, a memória e o sonho. Ainda que esta tendência seja mais evidente em *Otto e Mezzo* e em *Giulietta degli spiriti*, nenhum outro filme de Fellini representa um mergulho tão profundo em si mesmo como *I clowns*. O conjunto de imagens que compõe este filme forma um quebra-cabeça que não chega a formar uma figura específica, cujos fragmentos são lembranças de infância³¹⁵, reelaboradas mediante as impressões visuais do Fellini adulto em contato com as ruínas ainda visíveis de um passado que o atrai³¹⁶, cujos espaços vazios a imaginação tenta, inutilmente, preencher.

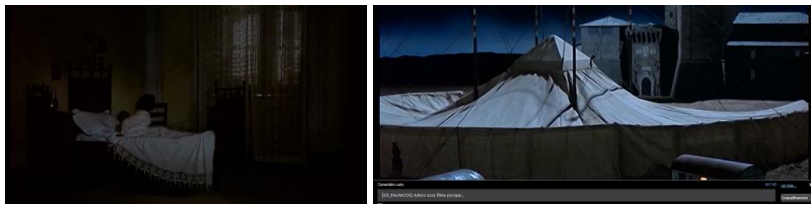
É este conjunto multiforme que faz de *I clowns* um filme especialmente capaz de reunir tantas entradas, tantos germes. “A

tratado de um câncer que não tinha. O diretor afirma, em *Sono un gran bugiardo*, que por 30 anos esta história lhe vinha pontualmente à lembrança toda vez que acabava um de seus filmes, como que a dizer: agora é a minha vez, agora você vai me filmar! Mas ele sempre adiou este projeto. Embora a história permanecesse intacta em sua originalidade e em seus aspectos mais íntimos e secretos, a sua atmosfera alimentou e adentrou todos os filmes que vieram depois. Por ser assim, há um pouco de *Mastorna* em *Satyricon*, em *Cidade das mulheres* e até em *Casanova*. Fellini o compara a um navio que naufragou, mas que do fundo do mar continua a mandar mensagens radioativas.

³¹⁵ É o que se costuma dizer do cenário inicial, que é uma Rimini imaginária reconstruída em Cinecittà; também dos personagens cotidianos aos quais ele compara os *clowns* e também de alguns aspectos das apresentações circenses que figuram no filme.

³¹⁶ Refiro-me ao passado que permanece nas ruínas do velho circo Máximo em Roma, nos circos em que atuaram os *clowns* cuja trajetória é inventariada, assim como também nos arquivos consultados.

primeira delas, como frequentemente em Fellini, é a lembrança de infância”.³¹⁷



Do sonho para a descoberta, o Fellini menino é acordado pelos rumores de vozes insólitas e feixes de luz que orientam a montagem da lona do circo. Na pracinha um pouco escura, figuras misteriosas se movem para inflar a imensa tenda que, aos poucos, toma a forma habitual. As vozes que acompanham o rangido das cordas vêm do interior, lá de onde os olhos não conseguem penetrar. Ao menino, resta ver o que é externo, e preencher a imensa lona branca com a sua imaginação.



De um lado da pracinha em que a lona vem sendo montada, a casa do menino, do outro lado, uma prisão. Alusão metafórica a uma distância impiedosa que separa o mundo da infância da fase adulta. Literalmente, os prisioneiros estão protegidos por muros diante dos quais somente podem olhar através das grades. Entre eles e o circo existe uma impossibilidade construída artificialmente, passo a passo. O que os mantém prisioneiros é um conjunto de regras de conduta previamente estabelecidas e tidas como adequadas. Confinados em um outro espaço, eles ainda podem ver, mas já não podem participar do espetáculo. Olham para o circo como os adultos geralmente olham para as brincadeiras das crianças. Reconhecem a sua beleza, mas sabem que esta não lhes pertence.

³¹⁷ Deleuze, Gilles. *Imagem-tempo*, 2007, p. 110

É assim que Fellini os faz figurar. O contraste entre os prisioneiros e o menino se faz sentir no enquadramento. Os primeiros são enquadrados pelo lado de fora, com a luz em direção aos muros e as grades. Já o menino é enquadrado na amplitude do interior do quarto, com a imagem que vai em direção à janela aberta. Entre ele e o circo, a ousadia de dar um passo em direção ao desconhecido.

As normas de conduta, desde a sua elaboração até a vigilância que uns colocamos sobre os outros no sentido em que se procura garantir que estas normas sejam seguidas, pressupõem certa flexibilidade em seu cumprimento, de acordo com o que se poderia considerar a habilidade necessária para compreender e seguir estas regras. É mais ou menos a isso que se resumem as idades, das quais fala Jesi. Ter idades, ou seja, estar na adolescência ou na velhice, é mover-se com um pouco mais de liberdade dentro deste conjunto de regras. No entanto,

... chi ha un potere non solo simbolico, non ha età, ha anni. Entro la società borghese l'esercizio del potere, sia pure nelle forme più elementare del potere dell'infanzia, è ciò che impedisce di vincere il tempo, di adoperarlo come propria casa: per chi ha il potere si contano gli anni come si contano – all'inverso – nelle prigioni; si è condannati a cinque, quindici, venti anni di potere, la conta é fatta da chi riconosce quel potere quando chi lo possiede non può esercitarlo con piena consapevolezza: il caso dei bambini, che però imparano presto a contare gli anni) o da chi lo possiede e consapevolmente lo esercita (l'uomo "maturo")

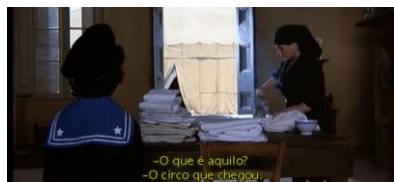
Para Jesi, o exercício do poder, mesmo em suas formas mais elementares, é o que nos impede de vencer o tempo, de fazer dele a nossa casa. É a vida que transcorre em anos o mecanismo que determina a marca do tempo como finitude. E é a sociedade, através de seus mecanismos de controle, que determina a conduta adequada para cada idade. Fellini recorta reiteradamente estes mecanismos: a família, a escola, a religião. Para driblar estes mecanismos, o uso da imaginação e da fantasia. Para mostrá-los, o seu trabalho.

Uma vez que a sociedade burguesa desfez o mito da infância feliz, atribuindo a esta um poder simbólico, *I clowns* “tenta di riproporre un mondo, un ambiente, in maniera vitale. Tenta di trattenersi in questa dimensione, cercando di ricreare l’emozione, l’incanto, la sorpresa.”³¹⁸ E se, como diz Nietzsche, o artista deve criar o que falta³¹⁹, Fellini pretende

suggerire agli altri, attraverso certi racconti, una liberazione, un processo di svincolamento da certe catene di natura ideologica, da certi condizionamenti educativi, da certi miti; ecco, probabilmente, ammesso che ci sia una costante fissa nei racconti dei miei film ed io fossi invitato a trovarla distaccandomene, anche se non è facile, dire questo: che nei miei film, belli o brutti che siano, con i loro limiti, c’è probabilmente un punto che è lo stesso, ripetuto fino alla noia, il tentativo di suggerire a me e agli altri la strada per una realizzazione di sé stessi più autentica, più spontanea, naturale, cioè una lotta contro i condizionamenti mitici.³²⁰

Pensar esta declaração de Fellini, aproximando-a de outra relacionada especificamente com a produção de *I clowns*, torna-a ainda mais significativa. “Facciamo *I clowns*, ambasciatori della mia vocazione”! Qual seja, sugerir a si mesmo e aos outros um caminho contra os condicionamentos mitológicos.

Logo nas primeiras cenas se faz sentir o que são estas normas de conduta e as suas evidentes incoerências. Ao menino, elas são impostas mediante a autoridade de um poder pressuposto.



³¹⁸ Fellini, 1980, p. 113.

³¹⁹ Nietzsche, 2007, p. 17.

³²⁰ Mario Sesti e Andrea Crozzoli, 8 ½, Il viaggio di Fellini. 2003, p. 38.

A aproximação ao circo se faz em um misto de curiosidade e hesitação: “Ma che cos’è?” E a resposta vem acompanhada de uma advertência: “È il circo. Se non stai buono ti faccio portare via da quegli zingari”. Mas não são os personagens do circo que se revelam efetivamente um risco. Ainda que as brincadeiras atroz dos clowns o tenham feito chorar, é a mãe que o pune com um tapa no rosto quando ele pede para ir para casa. Nova advertência: “Cosa piangi, noioso! A casa poi facciamo i conti”. A mãe se atém ao que efetivamente vê no picadeiro, enquanto que o menino acredita no que a fábula conta.

E isso se confirma na sequência do filme, cujas imagens fazem lembrar a citação de Benjamin com a qual Agamben inicia o ensaio *Magia e felicidade*: “a primeira experiência que a criança tem do mundo não é de que ‘os adultos são mais fortes, mas sua incapacidade de magia’”.³²¹

É no que resta da infância, ou seja, nas imagens-lembrança que um Fellini adulto vai buscar as associações feitas por um certo Federico menino no silêncio do seu quarto, na noite depois do espetáculo. A analogia entre o circo e o mundo é fruto de uma reelaboração de recordações de infância que se atualizam proustianamente no homem adulto. Assim, adornadas pela imaginação, as figuras pavorosas da vida cotidiana podem se confundir com os personagens clowns dos circos de província.



Do picadeiro para as ruas, as imagens de Fellini fazem ver que tal analogia não é gratuita. Nos trejeitos e na aparência, muitas figuras cotidianas realizam, para uma plateia particular, o espetáculo que os *clowns* personagens levaram para os picadeiros. Giovannone, o camponês que Fellini compara a um espantalho, é um augusto que faz rir as camponesas que ele provoca com gestos obscenos. A freira anã, que está um pouco no convento e um pouco no manicômio, é um tipo de augusto que se crê indispensável e útil, impressiona pela aparência e

³²¹ Agamben, *Profanações*. 2007, p. 23.

perturba pela determinação. Já os carroceiros da estação de trem são um misto de augustos e brancos, fazendo troça uns dos outros, divertindo-se à custa de atos e gestos obscenos.



Entre todos os personagens *clownescos*, é em Giudizio que Fellini faz sua maior aposta. O augusto pacato que trabalha de graça e anota os pontos nas partidas de sinuca em troca de cigarros, também tem acessos de loucura quando vê um filme de guerra. Por conta disso, é vítima de troça por parte de adultos e crianças. Acreditando-se em combate, como se pode ver na cena acima, é açoitado por seus companheiros que se divertem às suas custas. O mesmo Giudizio, que já havia feito uma breve aparição em *I vitelloni* como encarregado de esconder um anjo de madeira roubado por Fausto, voltará a figurar em *Amarcord*, no mesmo papel de motivo de chacota e riso: é deixado no alto da fogueira feita no meio da praça para as festividades de São José, da qual os companheiros retiram a escada para que ele se apavore com a fumaça e o fogo que começam a brotar por todos os lados.

Tudo isso faz lembrar um aspecto quase esquecido da arte dos *clowns*. Se os palhaços de nossos tempos se tornaram personagens destinados a divertir as crianças, se eles são quase sinônimos de ingenuidade e candura, de alegria pueril e de sentimentalismo, é porque o seu papel foi apaziguado ao longo de sua trajetória. Segundo Dario Fo:

Il clown ha perso la sua capacità di provocazione, il suo impegno politico. In altri tempi il clown seppe esprimere la violenza, la crudeltà, il bisogno di giustizia ed in realtà, all'inizio, era un personaggio osceno, vizioso, cattivo, diabolico: nelle cattedrali del Medioevo si trovano rappresentazione di comici che esibiscono il proprio sesso. E non bisogna dimenticare che il più antico clown citato in documenti inglesi

portava la maschera di Pulcinella, Il gobbo, Il maledetto.³²²



Essa violência gratuita, os tabefes, os coices, os falsos tiros repletos de fuligem, a sujeira com farinha e ovos, o fazer um ao outro passar por ridículo, tudo isso também está presente nas cenas do circo Fellini. Não como novidade, certamente. A estratégia já faz parte de toda a tradição dos palhaços de circo, a qual é também tema de *I clowns*. Ainda que a história destes artistas tenha sido contada – quase sem registro – ao vivo sobre os picadeiros de circos itinerantes, os arquivos consultados na realização deste trabalho dão conta de que muitos dos números dos clowns se fundamentavam em motivos semelhantes aos citados anteriormente. Inúmeras são as gags nas quais os enfrentamentos físicos, que não raro se dão mediante trapaças e truques ou então ocorrem em meio a acontecimentos inesperados, buscam apoio em jogos de palavras que podem surpreender pela crua pragmática:

- Tu non sei qui, e te lo dimostrerò con la filosofia.
 - Ma che Sofia è questa? Io conosco solo la mia fidanzata che si chiama Sofia.
 - Bene, bene, sei forse a Milano?
 - No.
 - Ed allora se non sei né a Milano né a Torino vuol dire che sei in un altro posto.
 - Sicuro.
 - Allora, se sei in un altro posto non sei qui.
- Il secondo clown dopo un istante di perplessità risponde con lo schiaffo di prammatica.
- Perché fai questo?
 - Perché tu veda che sono qui.³²³

³²² In: *Arte del clown*, Eruli Brunella, Roma, 1984, p. 83.

E é este o jogo cênico que o imaginário felliniano reconstrói em *I clowns*. Trata-se de fazer ver o jogo de uma lógica que beira o absurdo, porque fundamentada em um jogo de poder que não é tão lógico quanto poderia parecer. Neste sentido, perguntar onde estão os clowns de outrora não é uma simples pergunta retórica. Fellini sabe de antemão o que vai encontrar. Também não se trata da simples constatação de que mais uma – entre tantas – forma de manifestação do cômico e do burlesco está desaparecendo. Os grandes circos já não sobrevivem no mundo pós-moderno. As famosas duplas de clowns já não encontram plateias para suas apresentações. Isso é fato. Mas, como vimos até aqui, os bufões, os bobos da corte, os personagens da Commedia dell'Arte, todos estes e muitos outros, cada um por sua vez, foram se retirando de cena. E esta retirada não significou, definitivamente, o fim de tudo aquilo que estas figuras representavam. Intuitivamente, a orientação que Fellini dá a sua pretensa pesquisa persegue questões mais pontuais.



É como personagem de si mesmo que Fellini aparece no filme. No escritório cenário, repleto de imagens que contam a história dos clowns, Maya lê o suposto roteiro que contém a pergunta feita pelo diretor no sentido de orientar a sequência do filme: “I clowns d’allora, di quando ero bambino, dove sono adesso? Esistono ancora?”³²⁴. E é na busca por estes personagens do passado que a primeira entrada que Deleuze aponta no cristal de Fellini, “a lembrança de infância; vai cristalizar-se com impressões de pesadelo e miséria (o palhaço débil)”³²⁵.

³²³ Apud Brunella, 1984, p. 38. A autoria da gag não é identificada no texto da autora.

³²⁴ Fellini TV, 1970, p. 149

³²⁵ Deleuze, *Imagem Tempo*. 2007, p. 110.



Os grandes *clowns* estão velhos e empobrecidos, vivem de lembranças e de álbuns de fotografias, a ouvir rádio e a dar de comer aos pássaros. Lorient, Nino, Dario, Ludo, Fumagalli, Carini, Terzo, “Si nascondono nella periferia più lontana, nelle casete del centro, questi vecchi personaggi esclusi ormai dalle piste. La città non sa di essere abitata da questi bizzari fantasmi”.³²⁶ Houcke, o velho diretor de circo está no asilo e sonha em abrir um novo circo “Si chiamerà le cirque dell’*avvenire*”.³²⁷ São atores personagens que perderam seu espaço de atuação, remanescências de um passado cuja razão de ser já não existe. Ainda estão vivos, mas o seu mundo já não existe. Estão sem palco e sem plateia. A pergunta de Fellini encontrou a sua resposta.

O que nos leva para a segunda questão, que chega indiretamente, através de Maya: “Quella comicità violenta che dava sgomento, quel grande chiasso esi... es...esilarante...”. E que é interrompida por um Fellini impaciente e autoritário: “Esilarante! Quel gran chiasso esilarante e spasmodico può ancora divertire? Certo, il mondo a cui apparteneva e di cui era espressione non c’è più”.³²⁸ A resposta que Fellini dá para sua própria pergunta vem de George Bazot, verdadeiro nome de Père Lorient. Ao tentar explicar a sua condição de explicita pobreza, Lorient conta que se apresentava com um número de sucesso em Paris, mas que este mesmo número não tem a mesma recepção em Roma. Então ele pergunta ao diretor de circo acerca de sua apresentação e, quando este elogia a atuação, o clown contesta: “nessuno ride”. Ao que o diretor responde: “Ma qui a Roma non ridono mai. No, no, mai mai”.³²⁹ E isso redimensiona o problema. Já não se trata de pensar que a arte dos clowns está ultrapassada, mas de compreender que a história do riso está sofrendo nova ruptura. Desta vez, porém, em um sentido diferente. Não será mais a exclusão do riso entre as formas de manifestação do sério, como constata Bakhtin na

³²⁶ Fellini TV, 1970, p. 179.

³²⁷ Idem.

³²⁸ Fellini TV, 1970, p.179.

³²⁹ Idem, p. 181.

passagem do Renascimento para a Modernidade, mas é a sua manifestação que está sendo transformada em conduta inadequada. Trata-se, para dizê-lo em outros termos, de disciplinar os nossos aspectos cômicos e ridículos em deferimento a uma conduta que se orienta por uma tradição segundo a qual a racionalidade é o ponto de validação. Conseqüentemente, tudo o mais se torna inadequado.

O que nos leva à segunda entrada para o cristal de Fellini, na leitura feita por Deleuze. “A segunda entrada é a investigação histórica e sociológica: os palhaços e os lugares filmados entram em ressonância com a equipe filmando, e formam mais um impasse”.³³⁰



O mundo é um circo, e somos todos palhaços. Esta frase, Tulio Kezich a atribui a Fellini. Bem mais do que as figurações dos palhaços em filmes anteriores e o prazer confesso de Fellini de maquiar-se de *clown*, será a trupe que acompanha o diretor em *I clowns*, ou antes, a indistinção entre quem é o ator e quem faz seu personagem, entre quem está representando e quem está sendo pesquisado, entre quem filma e quem é filmado, a conferir autenticidade à analogia entre o circo e o mundo, em *I clowns*. No filme de Fellini os *clowns* estão no picadeiro, nos álbuns de fotografias e desenhos, nas histórias contadas. Mas eles também são atores de si mesmos durante as entrevistas, enquanto outros representam seu personagem em cena. Mas *clownescas* também são as trapalhadas de Maya com o roteiro, assim como o são as expressões cômicas de Lina, do médico do manicômio, da senhora Bario; ou então as broncas de Fellini, as absurdas falhas dos equipamentos, a conduta inconveniente em certos ambientes. Não existe uma trama elaborada nem revelações mirabolantes a estabelecer um parentesco atemporal. A analogia se faz em imagens quase casuais e, por isso mesmo, estratégicas. Filmar-se filmando, desmistificar o mundo do cinema em um fazer coincidir o filme com o objeto filmado. É este o jeito que encontrou Fellini para fazer do *clown* o seu porta voz.

³³⁰ Deleuze, Imagem Tempo. 2007, p 110.

Tudo isso faz também com que a pergunta de Fellini assuma uma conotação reflexiva. Se o *clown* é “uno specchio in cui l’uomo si rivede in grottesca, deforme, buffa immagine”³³¹, então a questão com a qual nos defrontamos já não é se os *clowns* ainda fazem rir, mas se nós mesmos ainda somos capazes de rir de nossos aspectos grotescos e disformes. Algumas respostas para esta questão Fellini já havia transformado em imagem em *La dolce vita*.



Em um dos raros casos em que os diálogos se colocam *pari passu* com as imagens, Steiner resume de modo contundente as angústias que uma existência aparentemente tranquila pode esconder. “È la pace che mi fa paura”³³², afirma. “Temo la pace più di ogni altra cosa”. A contundência do argumento de Fellini está justamente no fato de que Steiner é o personagem que, na opinião do protagonista Marcello, tem tudo o que um homem pode desejar. Uma bela casa, mulher, dois filhos, uma posição sólida e respeitável tanto no trabalho quanto na sociedade. Ainda assim ele aconselha: “Non fare come me, Marcello. Non credere che la salvezza sia chiudersi in casa”. Diante da perplexidade do amigo, Steiner continua: “È meglio una esistenza più miserabile, credimi, che un esistenza protetta da una società organizzata in cui tutto sia previsto, tutto perfetto”.

O golpe se torna certo quando a vida aparentemente perfeita de Steiner termina de forma trágica. O personagem se suicida depois de matar a tiros seus dois filhos pequenos. E a tragédia se torna espetáculo para os paparazzi que cercam a mulher para registrar seu desespero. É esta *La dolce vita* do mundo moderno, do ponto de vista de Fellini.

Mas isso não significa absolutamente que Fellini seja um pessimista. A recorrência com que faz uso das imagens-lembrança e das imagens-sonho não revela meramente uma tendência saudosista. O passado em Fellini é contemporâneo do presente. As lembranças das

³³¹ Fellini TV, 1970, p. 111.

³³² Os diálogos constantes desta sessão foram transcritos diretamente do filme citado, assim como o são as imagens utilizadas.

quais ele se vale são recriadas sob a perspectiva do presente, como se pode ver em *I clowns*. Os *clowns* de sua infância, aqueles do circo visitado pelo menino Fellini, não diferem sensivelmente daqueles que promovem o enterro do augusto nas cenas finais. E é neste sentido que o filme busca, como ele diz, repropor um mundo. É preciso salvar o que resta, do ponto de vista daquilo que permanece. O que nos leva à terceira entrada no cristal de Fellini. Segundo Deleuze, a pior “é antes arqueológica, nos arquivos da televisão. Pelo menos ela nos persuade, no ponto em que estamos da ordenação, de que o imaginário vale mais que o arquivo (apenas o imaginário pode desenvolver o germe)”.³³³



O caminho é sempre sinuoso. Em *I clowns*, os arquivos decepcionam. Procurar nas imagens de um pequeno filme, que teria sido feito em 1924, o que resta da atuação dos irmãos Fratellini, é inútil. O velho projetor não funciona mais, a película queima. Ao invés das *gags* do famoso trio, uma bolha negra que se assemelha a um olho vai se alastrando em direção ao nada, dando lugar ao vazio. Estas imagens revelam uma impossibilidade flagrante. A atuação dos *clowns* é espetáculo ao vivo. Cada apresentação é improvisado, ensaio e erro. Ou seja, o riso não pode ser traduzido, nem arquivado. Ao grupo de supostos pesquisadores liderados por Fellini, resta contentar-se em ver um álbum de desenhos feitos por um espectador fanático, enquanto um piano forte é maltratado a três mãos para fazer ouvir a música de Schubert que os Fratellini usavam em suas apresentações.

Se os arquivos não são consistentes, melhor é se deixar levar pela imaginação. As imagens que seguem mostram atores interpretando os irmãos Fratellini em atuações feitas em instituições de caridade. Nesta miscelânea de imagens fellinianas também se revela a pluralidade de nosso mundo circo. O quadro que faz ver a apresentação dos Fratellini mistura religiosas, pessoas doentes, médicos, insanos, e os artistas. Como já feito em tantas outras ocasiões, Fellini se vale de um conjunto de imagens musicadas para dar conta do óbvio. Nenhum

³³³ Deleuze, *Imagem Tempo*. 2007, p. 111.

arquivo pode guardar o universo fabuloso com as mesmas cores que dele preserva o imaginário.



Mas ainda assim é preciso esgotar todas as possibilidades. O próximo arquivo a ser consultado é a televisão francesa que, segundo o roteiro, possui um breve filme no qual aparece Rhum. Certo desconforto se faz sentir logo de início. A senhora encarregada de receber a comitiva pergunta: “C’est vous Messieurs Bellini?”³³⁴ Propositalmente, também Fellini se torna um qualquer, assim como também o são aqueles a quem ele procura. Diante de uma comitiva visivelmente desconfortável, gestos mecânicos e apressados colocam para rodar uma película em preto e branco, de imagens confusas e cinema mudo. Um breve tremular de imagens revela um anônimo entrando em uma caixa, impacientando Fellini. Quando Rhum finalmente é identificado, o filme acaba, as luzes são acesas, implacáveis.



O desalento é visível. Não resta mais nada a fazer. Dando mais importância para o cigarro que leva à boca que ao material apresentado, a indiferente senhora de meia idade faz o pequeno filme voltar para a caixa. Simbolicamente, é o fim. Os palhaços desapareceram dos circos. Os próprios circos já não atraem o público, os arquivos decepcionam. Não resta mais do que decretar sua morte, promover o enterro.

³³⁴ Fellini TV, 1970, p. 189.



É o *clown* branco que vem adiante do carro fúnebre que deve transportar o agosto. O que não deixa de ser um juízo ao contrário, se considerado que, pelo menos nos picadeiros, o agosto é o sobrevivente³³⁵. Como diz Ornella Volta, “Oggi in pista infatti sono praticamente rimasti soltanto gli augusti”³³⁶. *I clowns* é um filme de 1970, e ainda hoje os augustos nos alegram com seus jogos inocentes. Então, quem morreu de fato foi o branco, ou melhor, morreu o jogo cênico, a oposição, o desafio, como também já se deu conta Ornella: “Ma a questo punto il gioco finisce: senza qualcosa a cui opporsi, senza un potente da sbeffeggiare, non c’è più gusto”³³⁷. De fato, o branco e o agosto existem em oposição um ao outro. Eles somente se configuram como tal enquanto marcam a disputa, o deboche, o submeter e o ser submisso. Neste sentido, o seu fim é decretado por uma sociedade que prega uma igualdade utópica, seja como valor, seja como meta. Ainda que tal igualdade tenha, há muito tempo, se revelado tanto impraticável quanto indesejável, o sem fim de pressupostos a ela amalgamados alimentam o mito das humanidades que todos conhecemos. Neste mundo das humanidades, sobrevive outro mito: o de que promover a igualdade é sinônimo de promover a paz e a justiça. São decorrentes de tal pressuposto os modelos de bom pai, bom, filho, bom marido, bom funcionário, e tudo isso no feminino, dos quais também tenta fugir Fellini.

Ainda que, como diz Steiner em *La dolce vita*, a paz seja apenas aparente, algo como a ponta de um iceberg que esconde um perigo sempre pronto a emergir, a sociedade burguesa é um mundo de aparências, imenso palco em que todos nos esforçamos para

³³⁵ É o que se pode ver pelos palcos do mundo. No cinema, a produção nacional *O palhaço* (Brasil 2011) dirigido e estrelado por Selton Mello também é prova disso. Benjamin é um palhaço que não está seguro de que este é o caminho que quer seguir. Um agosto, que faz rir por suas adversidades. Sem opositor, o jogo se dá entre ele e a platéia.

³³⁶ In Fellini Tv, 1970, p. 121. Vale lembrar que a autora fala em um período que é contemporâneo do filme de Fellini.

³³⁷ Idem.

desempenhar a contento os papéis que nos cabem. E neste mundo-palco, as brincadeiras agressivas e impertinentes já não podem divertir, uma vez que uma razão despótica tornou-se a máscara que uns constrangemos os outros a usar com (aparente) convicção.

Mas então, estamos perdidos? Deleuze nos diz que no cristal de Fellini os presentes correm para a morte. Neste caso, corre para a morte (simbólica) a sociedade protetora que Steiner recusa para seus filhos. E o passado se conserva, estamos salvos. “Então, a quarta entrada é cinésica: mas não é uma imagem-movimento que representaria um espetáculo de circo, é uma imagem especular representando um movimento do mundo, um movimento despersonalizado, e que reflete a morte do circo na morte do palhaço.” Mas não é a morte literal. É a morte transformada em espetáculo à moda da ficção. E é ela que permite transformar tudo em jogo. Através dela, diz Fellini, “si può andare nel senso di una verità più acuta della realtà quotidiana e aparente”.³³⁸ Assim, o palhaço não está morto. E o sentido mais agudo da realidade visada por Fellini se revela através da “percepção alucinatória da morte do palhaço, o galope fúnebre (‘mais depressa, mais depressa’) no qual o coche mortuário se transforma em garrafa de champanhe de onde o palhaço jorra”.³³⁹



E é nesta imagem que o cristal de Fellini se oferece à leitura. A cisão entre o palhaço e a garrafa de champanhe revela o encontro entre o presente e o passado em um sentido em que somente o imaginário pode estabelecer a correspondência. O velho palhaço, que foi jogado no fundo do carro fúnebre em movimento, reaparece abraçado à imensa garrafa, olhos fechados, num gesto de amor paternal para com seu conteúdo. E é no mesmo movimento que ambos são libertos. O palhaço alça voo e carrega consigo tudo o que é e o que já foi. Ao mesmo tempo, no jorro do líquido espumante que sai da garrafa, a alusão metafórica ao sêmen que é sinal de fertilidade e nova vida. É o cristal de Fellini que nunca

³³⁸ Fellini: entrevista sul cinema, 2004, p. 11.

³³⁹ Deleuze, 2007, p. 111.

está completo, que segue cristalizando tudo o que toca. O mundo é um circo, e somos todos palhaços. Os *clowns* não estão mortos, eles abandonaram os palcos para ganhar as ruas, invadir as casas, as igrejas, a vida de todos nós.

Nem este é o final, nem os filmes de Fellini se pretendem conclusivos. É em pleno movimento alucinatório que faz girar sobre o picadeiro o palhaço ressurgido da suposta morte que o terceiro elemento, o espectador, é convidado a fazer parte do espetáculo. Não à moda de Hitchcock, como tentativa a ser feita no sentido de resolver o enigma da trama, mas à moda de Fellini, somos convidados a nos contemplarmos no espelho que revela nossa imagem. A música cessa, mas os movimentos continuam. O palhaço permanece suspenso, as serpentinas tremulam, os *clowns* continuam a dançar enquanto os bombeiros e os falsos cavalos aplaudem. Então, o silêncio!



Surge o rosto de um *clown* quase anônimo, de figuração anterior inexpressiva, que é enquadrado em primeiro plano. Sem uma palavra, seu olhar se dirige a quem assiste ao espetáculo. É como se neste gesto mudo Fellini jogasse com a ambivalência entre o real e o imaginário, entre a memória e o sonho, entre a morte e a vida, convidando o espectador a interrogar-se acerca da própria inserção neste mundo circo.

Ainda não terminou. Seria um ledo engano considerar que Fellini deixaria o espetáculo da vida prosseguir à revelia. Todos sabemos que ele era um diretor quase despótico. Assim, do mundo do circo para o circo do mundo, sua voz se faz ouvir: “Potete spegnere. È finito”.³⁴⁰ As luzes vão se apagando uma a uma, deixando no escuro um picadeiro agora vazio. E então, na voz do palhaço cansado que se faz ouvir por entre as peças do figurino, uma *gag* que o diretor toma

³⁴⁰ Fellini TV, 1970, p. 203.

emprestada³⁴¹ de Bario e Dario vai abrir a quinta e última entrada para o cristal de Fellini:

esta quarta entrada por sua vez torna a se fechar, no vazio e no silêncio como um fim de festa. Porém, um velho palhaço, abandonado na quarta entrada (estava sem fôlego, o movimento ia depressa demais), vai abrir uma quinta entrada, puramente sonora e musical: com o seu clarim ele convoca o compadre desaparecido, e o outro clarim responde. Através da morte era como um ‘começo do mundo’., um cristal sonoro, cada um dos dois clarins só e no entanto ambos especulares, ecoando....³⁴²

Fumagalli, o velho palhaço que, por conta de um visível cansaço decorrente da idade avançada, havia abandonado o picadeiro algumas cenas antes, relata para Fellini o número que, supostamente, teria representado no circo com seu colega Fru Fru.

Lo sa signor Fellini, una volta facevo un numero con mio compagno che si chiamava Fru Fru. Si faceva finta che era morto. Io entravo in pista e dicevo: dov'è Fru Fru? Ma non lo sai, mi diceva il direttore, è morto! Ma come è morto, dicevo io! Mi deve restituire le dieci salsicce e la candela che gli ho prestato l'anno scorso! Ebbene è morto, mi diceva il direttore. Dove posso trovarlo, dico io? Ma cretino, ti dico che è morto! Allora io che non mi davò per vinto lo chiamavo, mi mettevo a chiamarlo: Fru Fru! Fru Fru! Niente. Non rispondeva. Che sia morto davvero, dicevo io? E se è morto come faccio a trovarlo? Uno non può mica sparire così. Da qualche parte deve stare. Fru fru! Finché mi viene un'idea. Lo chiamerò con la tromba come quando lavorava con me. E così

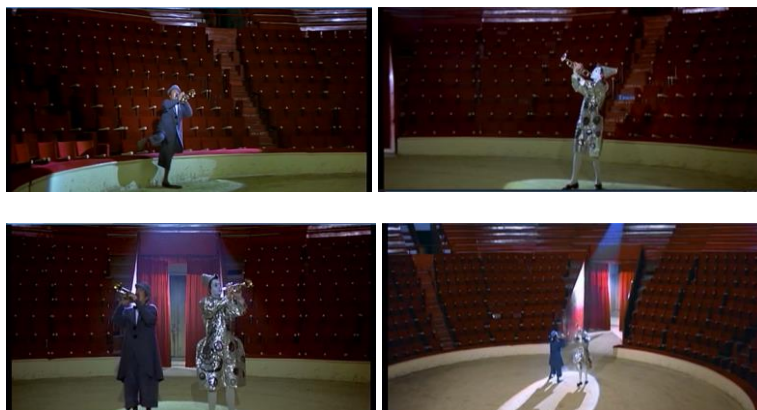
³⁴¹ A narrativa de Fumagalli faz parte de um outro relato que, no livro, é atribuído a Bario (p. 116, Fellini TV).

³⁴² Deleuze, Gilles. *Imagem-tempo*, op. cit., p. 110-111.

comincio a chiamarlo con la tromba. Suono le prime note... sto a sentire... niente. Riprovo. Era una canzone molto bella che faceva piangere. Faceva così...³⁴³



Neste ponto da narrativa a imaginação invade novamente o espaço da memória. A voz de Fumagalli vai desaparecendo no extracampo, enquanto a câmera enquadra as arquibancadas vazias de um circo já visto, não mais aquele reconstruído para a segunda e a terceira parte do filme, mas aquele da primeira parte, o circo da infância. Dois clowns, um augusto e um branco, se chamam mutuamente ao som de “Ebb Tide”.³⁴⁴ Cada um está de um lado das arquibancadas. A separá-los, o picadeiro vazio. Lentamente, cada um por sua vez, os dois vão descendo em direção ao picadeiro até finalmente se encontrarem.



³⁴³ Fellini TV, 1970, p. 204

³⁴⁴ Ebb Tide é uma música de Carl Sigman e Robert Maxwell, lançada em 1953. Foi gravada por várias orquestras e cantores.

Ambos seguem em direção ao centro da pista; tocam, como que a saudar o público que não está presente, e depois se voltam e caminham lentamente em direção à saída, para então esvanecer-se no nada. E o filme acaba. Assim, Fellini conclui a sua história dos clowns com um acento positivo, destacando, mais uma vez, que o poder da imaginação supera em muito os arquivos estéreis nos quais são guardados meros fatos. E “Il film finisce così: Le due figure si vengono incontro e se ne vanno insieme. Perché commuove tanto una situazione simile? Perché le due figure incarnano un mito che è in fondo a ciascuno di noi: la riconciliazione dei contrari, l’unicità dell’essere”.³⁴⁵

Todas estas imagens são germes, entradas para o cristal. Afirma Deleuze que o cristal inteiro é a transversal de todas essas entradas. Ele mostra as entradas, mas não o cristal, ou melhor, não nos diz o que vê no cristal de Fellini. E isso por duas razões. A primeira me parece bastante evidente: o cristal está sempre em formação. O que quer dizer que cada leitura será sempre provisória. E a segunda é decisiva: ordenar o conjunto de germes que formam as imagens de Fellini é tarefa que Deleuze nos delega, como uma provocação. Embora não nos entregue o cristal já pronto, faz ver suas entradas: “o cristal de Fellini não comporta rachadura alguma pela qual se passa ou deva sair para alcançar a vida”.³⁴⁶ E nos indica a sua potência: “sempre é um cristal em formação, em expansão, que faz cristalizar tudo que toca, ao qual os germes dão um poder de crescimento indefinido. Ele é a vida enquanto espetáculo e, no entanto, em sua espontaneidade”.³⁴⁷

Além disso, a formação do cristal é bifacial, indica sempre, no mínimo, duas possibilidades. “Numa das faces estaria escrito ‘Salvos!’, na outra, ‘Perdidos!’”,³⁴⁸. E a seleção é complexa; a imbricação cerrada, os dois lados, indiscerníveis. Fellini é cúmplice da decadência, mas só no sentido em que procura salvar o que resta.

Quel tanto di dolente che c’è nella continua guerra fra il clown bianco e l’augusto non è dovuto alle musiche o a qualcosa di simile: ma alla circostanza che ci si presenta sotto gli occhi un fatto che riguarda la nostra incapacità a conciliare

³⁴⁵ Fellini, 1980, p. 118.

³⁴⁶ Deleuze, *Imagem tempo*. 2007, p. 111.

³⁴⁷ Idem, p. 111-112.

³⁴⁸ Idem, p. 113.

le due figure. Infatti, più vorrai obbligare l'augusto a suonare il violino, e più egli farà scoreggioni col trombone. Ancora: il clown bianco pretenderà che l'augusto sia elegante? Ma, tanto più questa richiesta verrà fatta con autorità, tanto più l'altro se ridurrà ad essere stracciato, goffo, impolverato.³⁴⁹

A dificuldade de conciliar os dois opostos se entrecruza com a impossibilidade de não coexistência. O augusto não será ele mesmo sem o *clown* branco. Nem nós seremos nós mesmos sem *genius*.

Surge, contudo, para cada um o momento em que deve separar-se de *Genius*. Pode ser de noite, de improviso, quando, ao som da brigada que passa, ouves, não sabes por quê, que teu deus te abandona. Ou então somos todos nós que o despedimos, na hora lucidíssima, extrema, em que sabemos que há salvação, mas já não queremos ser salvos. Vá embora, Ariel! É a hora em que Próspero renuncia a seus encantos e sabe, com a força que lhe sobra, que é sua hora, a última estação, em que o artista velho quebra o seu pincel e contempla. O quê? Os gestos: pela primeira vez só nossos, completamente libertos de qualquer encanto. Se a vida, sem Ariel, certamente perdeu seu mistério e, mesmo assim, de algum lugar nos é feito saber que só agora nos cabe, que só agora começamos a viver uma vida puramente humana e terrena, então a vida que não manteve as suas promessas pode agora, por isso mesmo, dar-nos infinitamente mais. É o tempo exausto e suspenso, a brusca penumbra em que começamos a nos esquecer de *Genius*; é a noite esperada. Por ventura alguma vez existiu Ariel? O que é essa música que se dilui a distância? Só a despedida é verdadeira, só agora inicia o longo desprendimento de si. Antes que a vagarosa criança volte a experimentar, um a um, os seus

³⁴⁹ Fellini, Federico. 1980, p. 118.

rubores; uma a uma, imperiosamente, as suas hesitações.³⁵⁰

Os *clowns* abandonaram os circos. E nós nos despedimos de *Genius* para viver a nossa própria vida, para sermos só eu mesmo e consciência. Esta é a condição mediante a qual vivemos a vida puramente humana e terrena, sem deuses e sem magia. E esta vida é contada em anos, razão inócua e desinteressante pela qual estabelecemos tantas metas a serem cumpridas. Antes que a vagarosa criança volte...



Diante dos angustiantes problemas existenciais decorrentes de um estar no mundo que se propõe como uma maratona que estabelece em anos as idades, o filósofo deve reconhecer o que falta, e o artista deve criá-lo, diz Nietzsche³⁵¹. Tomando por pressuposto o ensaio “Magia e Felicidade”, pode-se dizer que, para Agamben, falta-nos compreender que a felicidade é magia, no sentido em que “o que podemos alcançar por nossos méritos não pode nos fazer felizes”.³⁵²

E se, como Deleuze anuncia, “a salvação só pode estar do outro lado, do lado dos passados que se conservam”³⁵³, a sobrevida do *augusto* no final de *I Clowns*, aliada à reconciliação entre as duas figuras nas cenas finais, constituem “l’apologo perfetto di una educazione che intende porporre la vita in termini idealizzati, astratti. Ma dice, appunto,

³⁵⁰ Agamben, *Imagem Tempo*.2007, p 22 e 23.

³⁵¹ Nietzsche, *O livro do filósofo*. 2007, p. 17.

³⁵² Agamben, 2007, p. 23.

³⁵³ Deleuze, Gilles. *Imagem-tempo*, 2007. p. 113.

Lao Tse: “se ti costruisci un pensiero – clown bianco; ridici sopra – l’augusto.”³⁵⁴

³⁵⁴ Fellini, 1980, p. 118.

Epílogo

Teatro Goldoni, Veneza, 20 de abril de 2012. Sentado sobre um caixote de madeira e iluminado por um pálido feixe de luz, Pippo Delbono inicia um monólogo que até hoje não consigo definir. Pode ter sido parte do espetáculo que estava por começar, ou talvez uma apresentação pessoal ou então, quem sabe ainda, só mais uma história recontada, escolhida ao acaso. De qualquer modo, este episódio misturou-se a minhas memórias pessoais e aí permanece como uma daquelas coisas capazes de causar um estranho mal estar reconfortante. Foi mais ou menos assim:

Com o chapéu nas mãos, rodando entre os dedos contemplados a olhos baixos, Pippo parecia evocar um passado recente. Falava da sua mãe, ou melhor, de um diálogo travado com ela acerca de si mesmo.

– Mamma, sono diventato un attore!

Sem imitar a voz da mãe, ou sem chamar um ator para fazer as vezes desta, o monólogo prosseguiu no mesmo tom, em um falar-se a si mesmo na voz do outro.

– Ma che attore, attore, Pippo, potevi finire l’università! Eri iscritto a Enonomia e Commercio. Potevi guadagnare dei soldi. Se ha sempre bisogno dei soldi, e tu ti metti a fare l’attore...

Um olhar em torno, como se a buscar a cumplicidade da plateia. Da terceira fila, olho para ele quase sem acreditar. Parece um tanto arrependido da escolha. O fato de estar ali é a confissão. O tom de voz denuncia um conflito interior. O chapéu vai para a cabeça, e o olhar se perde num vazio imaginário:

– Mamma, sono diventato anche un regista!

– Ma quale regista, Pippo! Potevi trovarti una bella ragazza, sposarti, come fanno tutte le persone normali. Ma lui no! Lui fa il regista...

E o monólogo prossegue sem que os papéis sejam marcados. As vozes de Pippo e da suposta mãe se entrecruzam, para depois voltarem a se distanciar.

“Ma mamma, faccio un sacco di cose, ci sono un sacco di persone che mi vogliono bene. Dovresti essere fiera di tuo figlio”. E lei: “... e poi, Pippo, non vai più a Messa, non ti confessi più, non fai più la Comunione. Guardati cosa sei diventato: niente! Quando eri piccolo passavi tutti i giorni in Chiesa, avevi i capelli biondi con i boccoli e tutti dicevano: com’è bello, questo bambino sembra un angioletto!” “Ma

mamma, non si può mica passare tutta la vita in Chiesa! Ci sono mille altri modi di fare le cose per gli altri!” “Mi sembri proprio un barbone!”

A mãe é o *gênio* do filho, como diz Hegel. Mas chega uma hora em que nos despedimos de *Genius*, também diz Agamben. Assim, a última frase atribuída à mãe é pronunciada mais em tom de resignação do que de autocensura. Um barbone! Em outras palavras, um mendigo, um pedinte de barbas longas, um faz-nada que vive da caridade alheia. Sinônimo de fracasso e vida avessa. Rebelde sem causa, contestação de coisa alguma...

E o discurso já está livre, ganha autonomia, envereda para a vida pessoal. Curiosamente, é ali que me desprendo um pouco de Pippo para vaguear pelo teatro, a inventariar as senhoras elegantes, os senhores com ar sério, as crianças que começam a balançar os pés, em sinal de inquietude. Tento adivinhar o que os traz ali, e para onde irão depois do espetáculo. Outros dois atores entram no palco e sentam um pouco distantes, enquanto Pippo continua a falar. Lembro apenas de frases soltas que se misturam às imagens do bellissimo teatro. “E poi l’anno scorso mi è successa una cosa terribile. Sono entrato nella galleria nera. Avevo paura di tutto”. Meus sentidos me traíam. Antes, me atraíam os odores, os rumores que vinham da plateia. “Voglio vedere se sono diventato veramente matto”.

Pippo fala de uma busca pessoal, de uma andança feita por aí a indagar pessoas comuns sobre a existência, sobre a razão e sobre a loucura. Deixei-me levar pelo ritmo quase monótono, a criar imagens das figuras que, supostamente, Pippo Delbono teria encontrado pelo caminho. São elas, estas imagens, que me trazem ao pensamento a senhora sentada, invariavelmente sobre a mesma ponte, no caminho entre o Campo San Giacomo Del’oreo e a Piazzale Roma, em Veneza: “per favore da mangiare”! São elas os *barboni* da vida cotidiana, as figuras *clownescas* que povoam as ruas *del bel paese*.

Sou novamente arrancada das minhas divagações por um assunto familiar. Pippo fala de uma noite em que, não conseguindo dormir, assistiu *I clowns*. “All’inizio, a vedere questi clowns, queste donne grasse, mi sentivo ancora più triste. Non so perché. Forse perché mi sono ricordato di quando mio padre mi portava al circo, ho cominciato a ridere, a ridere, ed era la prima volta che ricominciavo a ridere. Sono uscito. Era l’alba. C’era un prato pieno di fiori. In quello momento ero veramente felice!”

Outros atores entraram em cena, participaram dos diálogos, da ação. Algumas demonstrações de força e habilidade, algo semelhante às gags que Fellini tentou recompor no circo de sua infância. Restam na

memória alguns olhares interrogativos dos atores, corpos em movimento, sorrisos sarcásticos, desafiadores.

E a imagem de Bobò! A amiga italiana que está comigo, vendo que estou impressionada com a inusitada figura do ator que balbucia palavras incompreensíveis, me faz uma apresentação rápida. Trata-se de um ex-recluso que passou 45 anos no manicômio de Aversa, pequeno homem surdo mudo descoberto por Pippo em uma atividade laboratorial e que passou a integrar a companhia Delbono. Ele não representava seu papel. Ele o era!

Eu começava a compreender. A companhia Delbono era a trupe de Pippo. Contavam, naquele espetáculo, a histórias dos *barboni* italianos, assim como Fellini já havia contado a história dos *clowns*. No palco estão atores profissionais, e *barboni* reais. O visionário, o vidente, é aquele que vê o passado se formar contemporaneamente com o presente. A suposta morte do agosto, que Fellini fez ressurgir e se reconciliar com o branco, os *barboni* reinventam, encenando ao vivo sobre o palco do teatro, andando entre o público.

E os germes do cristal de Fellini seguem a sua trajetória, cristalizando tudo aquilo que tocam. Havia tocado Pippo. E tocavam também a mim. São os pequenos olhos redondos e inquisidores de Bobò que revejo no homem maltrapilho e barbudo que declama Leopardi com maestria no Campo San Giacono dell'orio.

“Ma chi è quello? Lui fa teatro?” Pergunto para ao senhor de chapéu negro sentado ao meu lado. “No. È diventato matto, forse. Lui fu un bravissimo insegnante. Faceva il maestro all'Università. È diventato un barbone dopo che ha perso il suo amore, poverino...” E se volta para acompanhar o discurso que reinicia sempre a partir de seu início, a cada vez que uma distração atrapalha a memória. A voz rouca ecoava pelos céus de Veneza, recontando a fabulosa storia del genere umano³⁵⁵ ...

Narrasi che tutti gli uomini che da principio popolarono la terra, fossero creati per ogni dove a un medesimo tempo, e tutti bambini, e fossero nutricati dalle api, dalle capre e dalle colombe nel modo che i poeti favoleggiarono dell'educazione di Giove. E che la terra fosse molto più piccola

355

che ora non è, quasi tutti i paesi piani, il cielo senza stelle, non fosse creato il mare, e apparisse nel mondo molto minore varietà e magnificenza che oggi non vi si scopre. Ma nondimeno gli uomini compiacendosi insaziabilmente di riguardare e di considerare il cielo e la terra, maravigliandosene sopra modo e riputando l'uno e l'altra bellissimi e, non che vasti, ma infiniti, così di grandezza come di maestà e di leggiadria; pascendosi oltre a ciò di lietissime speranze, e traendo da ciascun sentimento della loro vita incredibili dilette, crescevano con molto contento, e con poco meno che opinione di felicità. Così consumata dolcissimamente la fanciullezza e la prima adolescenza, e venuti in età più ferma, incominciarono a provare alcuna mutazione...



Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG. 2008.

_____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Silvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Cristiano Martins. 2v. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ARISTOTELES: *Arte Poética e Arte Retórica*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. *Organon*. In: *Aristóteles* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. “Poética”. In: *Aristóteles* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BACON, Francis. *Nova Atlântida*. In: *Bacon* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Novum Organum*. In: *Bacon* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

_____. *A estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. Ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da Cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O riso*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

BORGES, José Luis. "La Biblioteca de Babel". In: _____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

_____. "El informe analítico de John Wilkins". In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1996. 162-9.

_____. "Mi entrañable señor Cervantes". In: _____. *Papel literário de El Nacional*. 1º de agosto de 1999.

BORGES, José Luis e GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Ilustrações de Jussara Gruber. 6º ed. São Paulo: Globo, 1989.

BRUNO, Giordano. *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. In: *Bruno* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CAMPANELLA, Tomaso. *A cidade do sol*. In: *Campanella* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV centenario. Madri: Alfaguara, 2004.

CERVALLATI, Alessandro, *Storia delle maschere*, con illustrazioni dell'autore. Bologna: Poligrafici Il Resto del Carlino, 1954.

CHABOD, Federico. *L'Italia Contemporanea*. Roma: Piccola Biblioteca Einaudi, 2002.

- COCCIA, Emanuele. *Filosofia de la imaginación*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. *O demonio da teoria. Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte. UFMG. 2006.
- COSTA, Antonio. *Federico Fellini: La dolce vita*. Torino: Lindau, 2010.
- DE MARTINO, Ernesto. *Sud e magia*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli, 2011.
- _____. *Il Mondo magico*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010.
- DEL CERRO, Emilio. *Nel regno delle maschere: dalla commedia dell'arte a Carlo Goldoni*. Napoli: Francesco Perrela, 1914.
- DELEUZE, Giles. “O ato de criação”. *Folha de São Paulo, Mais!*, São Paulo, 27 de junho de 1999. p. 5.4-5.5.
- _____. *Cinema 1: Imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2: Imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DESCARTES, René. “Discurso do método”. In: *Descartes* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Traducción de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrurtu, 2005.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- FELLINI, Federico. *Fare un film*. Torino: Giulio Einaudi, 1980.
- _____. *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico. Lettere a Tullio Pinelli*. Venezia: Marsilio, 2008.
- _____. *Il libro dei sogni*. A cura di Kezich T. Milano: Boarini V. Rizzoli, 2008.

FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: EDUC, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. “A linguagem ao infinito”. In: _____. *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manuel Barros de Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Omnes et singulatim: para uma crítica da razão política*. Tradução de Selvino José Assmann. Florianópolis: Conceito, 2001.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. “Isso não é um cachimbo”. In: _____. *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manuel Barros de Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GALILEU Galilei. “O ensaiador”. In: *Galileu* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2000, 256p.

HEERS, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Edicions 62 AS, 1988.

HEGEL: Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia das Ciências Filosóficas em compêndio* (O pensamento ocidental, v. III). Tradução de Paulo Menezes e José Machado. São Paulo. Loyola. 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Carta Sobre o Humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

Il cinema di carta: L'eredità di Fellini in mostra. 50 disegni, 1954 – 1993. (a cura dela Fondazione Federico Fellini). Milano: Nuages 2004.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril, 1974.

KEZICH, Tulio. *Fellini, uma biografia*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

LEÓN, Adriano de, *Ciências Ocultas os traços do discurso esotérico na Ciência Moderna*.

<http://yesod.sites.uol.com.br/cadernos/edicao1/ocultas.htm#1>. Capturado em 25/03/2009.

LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. Tradução de. Anoar Aiex e E. Jacy Monteiro. São Paulo: Abril, 1978.

MORE, Thomas. *Utopia*. Ridendo Castigat Mores. www.jahr.org. Versão para eBook de eBooksBrasil.com; 2001.

MINIZ, Andrea. *Viaggio AL termine dell'Italia. Fellini Politico*. Roma: Rubbettino, 2012.

NETTESHEIM, Henrique Cornélio Agrippa de. *Três livros de filosofia oculta*. Compilação e comentários de Donald Tyson, tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Sobre verdad y mentira em sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1996.

_____. *O livro do filósofo*. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Scala, 2007.

_____. *Da retórica*. Tradução de Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Vega, 1999.

NÖTH, Winfried. Autorreferencialidad em la crisis de la modernidad. *Cuadernos*, Febrero, n. 17, UNJu, 2001, pp 365 – 369.

QUINTANA. Àngel. *Maestri del cinema. Federico Fellini*. Traduzione da francese di Alessandra Benabbi. Roma: Stampato in Cina. 2011.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates. Banquete*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Criton. Fedón*. Tradução de Violeta García. Barcelona: Edicomunicación, s/d.

RECLUS, Elisée, *El Hombre y la Tierra*, v. 4, capítulo XI. Tradução de Ruy Moreira. Barcelona: Maucci, s/d.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Tradução de Paulo M. de Oliveira. São Paulo: Atena, 1955.

ROSSI, Paolo. *Francis Bacon: da magia à ciência*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Londrina/Curitiba: UFPR/Eduel, 2006.

SCOTT, Walter. *Corpus Hermeticum y otros textos apócrifos atribuídos a Hermes Trismegistro*. Selección y version de Walter Scott. 4ª ed. Madrid: EDAF, 2005.

SEARLE, John R. *Mente, linguagem e sociedade: filosofia no mundo real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1988.

_____. *A Tempestade*. Ridendo Castigat Mores. www.jahr.org. Versão para eBook de eBooksBrasil.com; 2001.

SLOTEDIJK, Peter, *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o Humanismo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada, 2007.

STOUDRZÉ, Sam. *Fellini, dall'Italia alla luna*. Bologna: Cineteca do Bologna, 2010.

VERDONI, Mário. *Federico Fellini. Il mio Mestiere*. Milano: Il castoro Via Paisiello, 2001.

WOORTMANN, Klaas *Religião e Ciência no Renascimento* (Série Antropologia). Brasília: UnB, 2000.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Tradução de Flávia Bancher. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. *Giordano Bruno e a tradição Hermética*. 10ª ed. Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Cultrix, 1995.

ZANZOTTO, Andrea. *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*. A cura di Luciano De Giusti. Venezia: Marsilio, 2011.

Filmografia

De Fellini:

Amarcord (1973, Itália), (Idem Brasil) com Pupella Maggio, Armando Brancia, Magali Noël, Ciccio Ingrassia, Nando Orfei, Luigi Rossi, Bruno Zanin, Gianfilippo Carcano, Josiane Tanzilli, Maria Antonietta Beluzzi, Giuseppe Ianigro, Ferruccio Brembilla. Produção: Franco Cristaldi. Roteiro: Tonino Guerra, Federico Fellini. Fotografia (cor): Giuseppe Rotunno. Música: Nino Rota. Duração: 127 min.

Casanova (1976), (Casanova de Fellini) com Donald Sutherland, Tina Aumont, Cicely Browne, Olimpia Carlisi, Adele Angela Lojodice, John Karlsen. Produção: Alberto Grimaldi, Federico Fellini (Produzioni Europee Associati). Roteiro: Bernardino Zapponi, Federico Fellini. Fotografia (cor): Giuseppe Rotunno. Música: Nino Rota. Duração: 166 min.

E la nave va (1983, Itália), (Idem Brasil) com Freddie Jones, Barbara Jefford, Peter Cellier, Norma West, Pina Bausch. Gianfranco Plenizio. Montagem: Ruggero Mastroianni. Roteiro: Catherine Breillat, Roberto De Leonardis, Federico Fellini, Tonino Guerra. Duração: 132 min.

Ginger e Fred (1986, Itália), (Idem Brasil) com Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, Franco Fabrizi, Frederick Ledebur, Augusto Poderosi, Martin Maria Blau, Jacques Henri Lartigue, Totò Mignone. Figurino de Danilo Donati. [Música](#) de Nicola Piovani. Foto de Tonino Delli Colli e Ennio Guarnieri. Montagem de Ruggero Mastroianni. Roteiro de Fellini, Tonino Guerra, Tullio Pinnelli. Direção de Nazzareno Piana. Duração 125 min.

I clowns (1971, França/Itália/Alemanha), (Os Palhaços) com Anita Ekberg, Federico Fellini, Annie Fratellini, Gigi Reder, Charlie Rivel, Carlo Rizzo, Billi Scotti, Alvaro Vitali, Pierre Étaix. Produção: Federico Fellini, Ugo Guerra, Elio Scardamaglia. Roteiro: Bernardino Zapponi. Fotografia (cor): Dario Di Palma. Música: Nino Rota. Duração: 91 min.

I vitelloni (1953, Itáli), (Os boas-vidas) com Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Eleonora Ruffo, Lida Baarova, Jean Brochard, Claude Farell. Produção: Mario De Vecchi, Lorenzo Pegoraro. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. Fotografia (cor): Carlo Carlini, Otello Martelli, Luciano Trasatti. Música: Nino Rota. Duração: 103 min.

Intervista (1987, Italia), (Entrevista) com Sergio Rubini, Maurizio Mein, Paola Liguori, Nadia Ottaviani, Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Federico Fellini, Lara Wendel, Antonella Ponziani. Produção: Ibragim Moussa (Cinecitta). Roteiro: Gianfranco Angelucci, Federico Fellini. Fotografia (cor): Leon Capetanos. Música: Nicola Piovani. Duração: 112 min.

La dolce vita (1960, Itália), (A doce Vida) com Marcelo Mastroianni (Marcello Rubini). Anita Ekberg (Sylvia Rank). Anouk Aimée (Maddalena). Yvonne Furneaux (Emma). Alain Cuny (Steiner). Walter Santesso (Paparazzo). Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio

Pinelli e Brunello Rondi. Produção: Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli. Música: Nino Rota. Fotografia (cor): Otello Martelli. Figurino: Piero Gherardi. Distribuição: Astor Pictures Corporation/ Versátil Home Vídeo. Duração: 167 min.

La strada (1954, Itália), (A estrada da vida) com Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart. Produção: Dino de Laurentiis. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. Fotografia: Otello Martelli, Carlo Calini. Música: Nino Rota. Duração: 108min.

Le notte di Cabiria (1957, França/Itália), (Noites de Cabíria) com Giulietta Masina, Amadeo Nazzari, François Perier, Mimmo Poli. Produção: Dino de Laurentiis. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Pier Paolo Pasolini, Tullio Pinelli. Fotografia: Otello Martelli, Aldo Tonti. Música: Nino Rota. Duração: 110 min.

Otto e mezzo (1963, França/Itália), (Oito e meio) com Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk. Produção: Angelo Rizzoli. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Brunello Rondi. Fotografia (p&b): Gianni Di Venanzo. Música: Nino Rota. Duração: 135 min.

Roma (1972. País: Itália/França), com Peter Gonzales, Fiona Florence, Britta Barnes, Pia De Doses, Marne Maitland. Produção: Turi Vasile. Roteiro: Federico Fellini. Fotografia (cor): Giuseppe Rotunno. Música: Nino Rota. Duração: 128 min.

Satyricon (1969, França/Itália), com Martin Potter, Hiram Keller, Max Born, Salvo Randone, Mario Romagnoli. Produção: Alberto Grimaldi. Roteiro: Federico Fellini, Brunello Rondi, Bernardino Zapponi. Fotografia (cor): Giuseppe Rotunno. Música: Tod Dockstader, Ilhan Mimaroglu, Nino Rota, Andrew Rudin, Carlo Rustichelli. Duração: 138 min.

De outros diretores:

Um corpo que cai (EUA 1958) de Alfred Hitchcock, com James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones, Raymond Bailey, Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick. Duração de 128 min. Duração 112 min.

Germania anno zero (1948, Itália), de Roberto Rossellini, com Edmundo Moeschike, Ernst Pittschau, Ingetraud Hinze e Fran-Otto Krüger. Produção: Salvo D'Angelo. Duração: 140 min.

Janela Indiscreta (EUA 1954) de Alfred Hitchcock com James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr, Judith Evelyn, Ross Bagdasarian, Georgine Darcy, Sara Berner, Frank Cady, Jesslyn Fax, Rand Harper, Irene Winston, Havis Davenport

Labirinto Fellini. Il cinema ritrovato. Cineteca di Bologna. Compresi due DVD (Fellini al lavoro, Block-notes di un regista e Ciao Federico) ed un libro. Bologna, 2011.

Ladri di biciclette (1948, Itália), de Vittorio De Sica, com Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamerenda, Vittorio Antonucci, Giulio Chiari, Elena Altieri. Produção: Vittorio De Sica. Roteiro: Vittorio De Sica, O. Biancoli, Suso Cecchi D'Amico e Cesare Zavattini. Fotografia (p&b): Carlo Montuori. Música: Alessandro Cicognini. Duração: 90 min.

Miracolo a Milano (Italia, 1951) de Vittorio De Sica com Paolo Stoppa, Alba Arnova, Emma Gramatica, Guglielmo Barnabò. Duração 102 minutos.

A noite de São Lourenço (1982, Italia), de Paulo Taviani e Vittorio Taviani. Com Omero Antonutti, Margarita Lozano, Claudio bigali, Miriam Guidelli, Giorgio Nadi. Duração: 106 min.

Rocco e seus irmãos (1960, Itália), de Luchino Visconti, com Alain Delon, Annie Girardot, Renato Silvatori, Claudia Cardinate, Katina Paxinou, Max Cartier, Rocco Vidolazzi, Corrado Pani, Nino Castelnuovo. Produção: Giuseppe Bordogni, Goffredo Lombardo. Roteiro: Giovanni Testori, Luchino Visconti. Fotografia (p&b): Giuseppe Rotunno. Música: Nino Rota. Duração: 182 min.

Roma: città aperta (1946, Itália), de Roberto Rossellini, com Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Maria Michi, Vito Anicchiarico, Nando Bruno, Harry Feist. Produção: Roberto Rossellini. Roteiro: Sergio Amidei, Alberto Consiglio, Federico Fellini. Fotografia: Ubaldo Arata. Música: Renzo Rossellini. Duração: 105 min.

Sono un gran bugiardo (2003, França/ Itália/ Inglaterra), de Damian Pettigrew. com Federico Fellini, Roberto Benigni, Italo Calvino, Terence Stamp, Donald Sutherland. Produção: Oliver Gal. Roteiro: Damian Pettigrew, Oliver Gal. Fotografia: Paco Wisner. Duração: 103 min.

This must be the place (2011, Itália, França, Irlanda), de Paolo Sorrentino, com Sean Penn, Frances MacDormand, Judd Hirsch e Heve Wewson. Duração de 180 minutos.

Umberto D (1955, Itália), de Vittorio De Sica, com Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari, Ileana Simova. Duração: 89 min.

Bellissima. (Italia, 1951) De Luchino Visconti, com: Anna Magnani, Walter Chiari, Amadeo Nazzari, Tina Apicella, Alessandro Blasetti, Gastone Renzelli, Arturo Bragaglia. Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi, Visconti. Fotografia: Piero Portalupi. Trilha Sonora: Franco Mannino. Duração: 100 min.

I Vinti. (Italia, 1952) De Michelangelo Antonioni, com Anna Magnani, Walter Chiari, Amadeo Nazzari, Tina Apicella, Alessandro Blasetti, Gastone Renzelli, Arturo Bragaglia. Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi, Visconti. Fotografia: Piero Portalupi. Trilha Sonora: Franco Mannino. Duração: 100 min.

La signora senza camélie (França – Italia 1953) De [Michelangelo Antonioni](#), com Lucia Bosé, Gino Cervi, Andrea Checchi, Ivan Desny, Monica Clay, Alain Cuny, Anna Carena, Enrico Glori, Laura Tiberti, Oscar Andriani, Gisella Sofio, Elio Steiner, Luisa Rivelli, Nino Dal Fabbro. Duração de 105 min.