



RELICI

A PEDAGOGIA DE FELLINI: FILMES QUE ENSINAM A COMPREENDER CRITICAMENTE A HISTÓRIA¹

Rodrigo do Prado Bittencourt²

RESUMO

Este artigo analisa quatro filmes de Fellini: *I Clowns* (1970), *Roma* (1972), *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) e *Prova D'Orchestra* (1978). Há entre estes filmes uma relação semântica. Eles analisam diferentes realidades, mas suas análises devem ser vistas como parte de um todo. Estes filmes expressam uma crítica às transformações burguesas do mundo e à cupidez do capitalismo. Eles demonstram como as artes e o saber tornaram-se desprezadas, num mundo em que apenas o dinheiro importa.

Palavras-Chave: Fellini; Arte; Capitalismo; História.

ABSTRACT

This article analyzes four films of Fellini: *I Clowns* (1970), *Rome* (1972), *Il Casanova* by Federico Fellini (1976) and *Prova D'Orchestra* (1978). There is a semantic relationship between these films. They analyze different realities, but their analyzes should be seen as part of a whole. These films express a critique of the bourgeois transformations of the world and the greed of capitalism. They show how the arts and knowledge have become despised in a world where only money matters.

Keywords: Fellini; Art; Capitalism; History.

I CLOWNS (1970)

Tributo do diretor aos palhaços e ao circo. Não há, talvez, nada mais triste que um palhaço desolado a lamentar-se ou a chorar. Inúmeros quadros ilustram este tema. Pois o filme de Fellini aborda justamente a morte do circo e, conseqüentemente, do *clown*. Aborda o tema em tom de lamento, sensibilizando

¹ Recebido em 07/01/2019.

² rodrigobittencourt@gmail.com



RELICI

17

sem ser piegas. Ao contrário, o filme é muitas vezes, como não poderia deixar de ser, engraçado. Assim, parte para o tragicômico, como muitas vezes fez Chaplin, que também é lembrado na película.

O que fica da morte do *clown* é a saudade. Saudade da personagem e do mundo de inocência do qual ela fazia parte. Com efeito, sente-se a morte da arte e do sentimento, neste mundo de frieza mercantil, representado sobretudo pela televisão francesa – onde se buscam imagens de um palhaço de outrora. Este mundo rui e o que sobra são lembranças e dores: sofrimentos dos que viveram os tempos áureos e não podem jamais esquecê-los.

Muito marcante é o ex-palhaço, já idoso, que passa o dia tentando esquecer o circo; tentando em vão. Idoso, sua única atividade é alimentar um canário (coisa que se faz em um minuto) e o resto de seu tempo é gasto com lembrar e tentar esquecer seus tempos de *clown*.

Talvez este seja o filme mais tocante e triste de Fellini. Deixa conosco a saudade deste tempo de inocência e alegria e a reflexão sobre o que realmente vale na vida e o que é pura ilusão. Os *clowns* idosos da cena final que não aguentam o esforço físico, notadamente o que pede para se retirar, é exemplo máximo desse passado que não torna e do que é o palhaço para os de hoje em dia. O respeito por esta figura desapareceu e só sobrou a dor destes representantes da mais pura arte popular; dor de se verem esquecidos e desprezados. Ao menos, esta parecer ser a visão de Fellini.

Um palhaço aposentado tem uma hipótese para explicar esse declínio: o problema não estão nos artistas, mas são as pessoas que já não sabem como rir. Dolorosa análise e difícil de ser refutada. Ao final do filme, quando se percebe o quanto perdemos de pureza, originalidade, liberdade e leveza ao deixarmos morrer o *clown* e o mundo em que esta personagem fazia sentido, tende-se a concordar com esta visão.



RELICI

18

Esse filme é de fato um *réquiem* pela morte da inocência e da alegria e um lamento pelo império do dinheiro, da arrogância, da superficialidade e da estupidez. Mais que isso, Fellini apresenta a dor de mundos que se perdem: pessoas que dedicaram sua vida toda a uma causa ou a uma atividade que simplesmente perde importância e subitamente desaparece. Vidas vazias, dor, humilhação e recordações são o que resta: espólio de um passado que fascina e tortura.

ROMA (1972)

Como fizera dois anos antes, em *I Clowns*, Fellini brinca aqui com sua posição de diretor, como se o filme abordasse um tema qualquer e ao mesmo tempo revelasse como foi feito. Assim, *Roma* é quase que um filme sobre Fellini fazendo um filme sobre a Cidade Eterna. Ao contrário do olhar complacente e nostálgico de *I Clowns*, porém, Fellini é aqui extremamente ácido. Nas críticas à Igreja até parece que estamos assistindo um filme de Pasolini.

De fato, aqui aparecem vários aspectos de Roma: seu passado histórico-arqueológico a atrapalhar o livre desenvolvimento urbano da cidade; a exploração cruel e voraz do proletariado; a repressão política fascista contra os que pregam a liberdade, notadamente os *hippies*; a adesão de parte da população ao fascismo; a preguiça e a maldade e do lumpem proletariado; a falta de gosto artístico; a falta de civilidade e de educação; a prostituição a explorar algumas das mulheres que não têm outra opção; o crime e, por fim, a alienação.

No que diz respeito ao último elemento, é interessante a ideia da casa romana de dois mil anos, cujos afrescos se deterioram e se perdem a partir do contato com ar vindo de fora: metáfora da própria Roma, que, influenciada por modismos externos e pressões político-econômicas estrangeiras, deixa cada vez mais sua própria identidade. Com efeito, Roma parece ser uma cidade indecifrável, não apenas por seu aspecto de grande metrópole rica em diversidade humana, mas



RELICI

19

pela própria ausência de uma identidade, um norte, algo que faça com que todos seus habitantes sintam ter algo em comum.

A Roma aqui não é a do italiano bonachão dos subúrbios: ele está aqui também, mas modificado (urbanizado), sem a tranquilidade e a segurança de outras obras como *Le notte di Cabiria* (Fellini, 1957). Neste filme, Cabiria, a prostituta que insiste em acreditar no amor e em se apaixonar pelos piores tipos, ainda guarda em si o traço de inocência e de boa-fé dos camponeses chegados a Roma. Ela sabe gritar para defender-se e ser dura, mas ainda tem consigo o coração puro de uma donzela medieval, disposta a acreditar na bondade das pessoas. O que só é possível por essa origem campesina que o subúrbio em que habita parece atestar.

Aqui já não acontece isso: o bonachão é um aproveitador, preguiçoso, mal-educado, inculto e cruel. Aqui, o que se vê é que se perdeu a referência familiar tão presente em outras películas italianas, como *Rocco e suoi Fratelli* (De Sica, 1960), ou comunitária, como de *La terra trema* (Visconti, 1948). Aqui, só restam a cada um suas próprias forças e não é de se estranhar que, diante disso, os fracos optem pela maldade e pela traição.

Assim, Roma é antes de tudo um caos: não apenas no trânsito, tão bem retratado, e que parece fluir apenas de madrugada, quando quase ninguém pode ou quer sair às ruas. Trata-se de um caos humano, social, econômico e político. Trata-se de uma cidade gigante e quase que desalmada, de tão dura e injusta. Daí a forte crítica que Fellini expõe diretamente por meio da fala de um escritor estadunidense presente em Roma: os romanos não se importam nem um pouco uns com os outros; são totalmente individualistas e interesseiros. Em Roma, tudo é mentira. Tudo gira em torno de três coisas que não passam de ilusões: o cinema, a Igreja e o Estado. O problema é que destes três, só se espera que o primeiro seja uma fábrica de ilusões.

Ao fim de sua fala, num ideal nietzschiano, o escritor diz que a superpopulação é um problema antigo no mundo e que Roma é o melhor lugar para



RELICI

20

saber como isso acabará. Após dizer isso, um comensal que está à mesa com ele propõe um brinde ao fim, numa alusão ao desejo de que a morte esmague o excesso de pessoas e sobrevivam apenas alguns, na celebração máxima do egoísmo romano que tanto impressiona o escritor.

Assim, é Roma a mais italiana e, ao mesmo tempo, a menos italiana de todas as cidades do país; pelo que se pode perceber da imagem que Fellini tinha dela. Afinal, em Roma é onde se aguçam os desejos e as características típicas dos italianos, mas, ao mesmo tempo, é onde esse aguçamento leva à deturpação e à perda de identidade e, portanto, de comunhão interna. Sobra, apenas, o caos, o egoísmo e a dor. Seria essa Roma condenada a isto desde os imperadores? Desde aqueles patrícios cujos semblantes representados nos afrescos desapareceram assim que descobertos, como que para impedir que essa cidade pudesse encontrar suas origens e assim encontrar-se a si mesma?

O que resta é a falta de identidade e, por faltar uma identidade comum, reina o egoísmo individualista. Por faltar a percepção de que todos fazem parte da mesma coletividade, reina o conflito de todos contra todos, num verdadeiro estado de natureza hobbesiano (HOBBS, 2014), em que o homem não pode ser senão o algoz de seu semelhante. Se tem algo que define Roma e o romano é a negação do outro e a negação dos traços que o unem aos outros. Uma sociedade que não se une a não ser pelo mesmo hábito de predação.

Este filme é um alerta sobre o rumo que a sociedade moderna está tomando. É a denúncia crítica de quem não pode calar-se diante do caos, da injustiça e da destruição. A desagregação da comunidade rural, muito bem demonstrada no já citado filme de Visconti, chega aqui ao auge. E Fellini não propõe solução e nem mesmo demonstra saudosismo. Apenas constata quão mesquinhos são os homens da Modernidade e quão caótica é sua civilização. Não há lugar melhor para se filmar isso que em Roma, cidade que já acostumou-se ao declínio



RELICI

das civilizações e à presença da decadência na História Humana. Cidade-caos e cidade-declínio por excelência.

IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI (1976)

A versão de Fellini da vida do famoso amante italiano aborda sobretudo a vaidade e a brutalidade. Casanova está o tempo todo tentando galgar posições sociais; obter cargos e favores por meio dos atributos que julga ter: inteligência, conhecimento, erudição... Vê-se, várias vezes, que ele está a mendigar reconhecimento; tudo em vão. A vaidade o cega e ele imagina que os outros reconhecerão nele as qualidades que ele pensa ter. O mundo, porém, ou não o acha tão dotado ou simplesmente despreza aquilo que não seja dinheiro ou poder. Talvez, as duas coisas.

A brutalidade aparece nas diversas cortes que Casanova frequentará, sobretudo nas germânicas. O grotesco reina e ninguém se porta com respeito aos seus semelhantes e tampouco preocupa-se com a contenção de seus desejos: os dois pressupostos básicos da vida em sociedade.

Incrível como o discurso em favor das Letras e do saber se vê – mais que inútil – ridicularizado. Casanova é visto apenas como um amante e não como homem de espírito e, se quando jovem ele às vezes até se presta a isso, aceitando o papel de copulador ambulante, quando velho, se ressentirá do descaso para com sua erudição e sua experiência de vida. Sobra-lhe apenas a dor da solidão e da mesquinhez torpe que o cerca. Dor aguda para quem tentou, durante toda uma vida, experimentar tudo que sua condição humana lhe poderia proporcionar. Fracasso daquele que sempre tentou viver com intensidade e, na velhice – justo quando mais precisa de acolhimento dos outros – só encontra ódio, inveja, indiferença e desprezo.



RELICI

Estranha relação das Humanidades com a sociedade: elas podem educá-la e fazer do mundo um lugar mais humano, mas não têm poder nenhum diante da recusa dos homens embrutecidos. É forte para transformar tudo, mas apenas se os homens deixarem, se lhe permitirem agir. A impotência está na negativa que as restringem a pessoas que, como Casanova, vivem num mundo à parte; mundo que se comunica com os homens do passado, imortalizados em suas obras, mas fechado à maioria dos vivos.

Viver com intensidade é viver rodeado por mortos e sentir solidão em meio aos vivos. Era assim com Casanova. O que lembra o relato de Maquiavel a respeito de sua própria rotina diária. O autor de *O Príncipe* costumava vestir-se com suas melhores roupas, à noite, para sentar-se em sua poltrona e ler os clássicos romanos. Queria o florentino estar apresentável quando fosse encontrar-se com os maiores homens da História. Casanova, entretanto, está sempre elegante, mas não consegue suportar as ofensas que sua arte e seus conhecimentos recebem. Diferente de Maquiavel, ele não contenta-se apenas com os homens do passado; com os mortos imortalizados em seus livros.

Os homens fogem das Humanidades; não é questão de desinteresse. Afinal, mesmo dentre os interessados, encontra-se pessoas que fogem delas ou ao menos fogem das consequências profundas que elas podem trazer a quem com elas convive. Pode-se conviver com uma pessoa por toda a vida e nunca compreendê-la ou tornar-se íntimo dela. Bem como pode-se viver rodeado de música e livros e, ainda sim, ser um bruto. Casanova encontra muitos assim, nas cortes que viveu: brutos incapazes de fazer outra coisa além de seguir seus próprios desejos. A arte desafia o homem, pois lhe coloca em contato consigo próprio e com aquilo que ele tem de humano.

Entretanto, Fellini é ácido e a própria protagonista, embora, tenha enfrentado as regras sociais e até a Inquisição, por seu estilo de vida, também não se deixa de



RELICI

23

ter fissuras internas e conflitos não resolvidos. Como mostra seu amigo, admirador da poesia chinesa, as mulheres são para Casanova uma fuga. Pensando viver intensamente, também ele está a fugir da vida, da intensidade da vida.

Assim, sobra apenas o vazio e a ameaça de que nossas vidas acabem por tornarem-se – se já não o são – vazias e fúteis, como a dos brutos da corte e como a do próprio Casanova, sem condições de dedicar-se à arte e ao saber, desprezado e incapaz de amar.

A esperança é que perceba-se a tempo. Solidão e desprezo do mundo é reservado aos que buscam, não nas regras sociais e naquilo que o mundo considera bom (poder e dinheiro), mas em si próprios, o motivo de sua existência. Vale a pena, porém, seguir pela senda da intensidade e da profundidade na reflexão e no viver. Casanova não desiste jamais de ser quem é e de buscar o que o faz sentir-se mais realizado. O mundo enfrenta com aversão os diferentes, os que nadam contra a corrente. O saldo disso é a perda de oportunidade de enriquecimento cultural por meio da valorização da pluralidade. O saldo também é o de vidas despedaçadas, como a de Casanova.

Em outras palavras, ele comunga da visão da outra película já mencionada (*I Clowns*) e sua decepção quanto à capacidade da sociedade como um todo de acolher a arte, a beleza e a cultura. Trata-se de uma crítica à mesquinhez de uma época cúpida, que nada mais deseja além de valores pecuniários. Trata-se, agora, de um mundo que já não sabe acolher a erudição e o gozo que vem da fruição das obras de arte e do saber. Enquanto em *I Clowns* tratava-se de um mundo que já não sabia sorrir.

Por mais distintos que possam parecer entre si o erudito e o simples *clown*, eles passam pelo mesmo processo de abandono e sofrem a mesma ameaça de extinção. São duas faces da mesma moeda: o capitalismo não sabe apreciar a arte e a vida; este sistema preza a utilidade e não o prazer. Assim, ele tende a destruir



RELICI

24

tudo que não traz lucro. O que não deixa de ser uma forma difusa e indireta de repressão; uma maneira de calar os “profetas” que insistem em fazer recordar que a vida é mais que utilidade, lucro e exploração do outro.

No fim, queda o questionamento: seria Casanova incapaz de amar ou são as mulheres desta sociedade estúpida e materialista que não podiam compreendê-lo e amá-lo? Seria ele um desiludido e um fracassado no âmbito emocional, ou os ideais burgueses de casamento, família e amor que estariam condenados a morrer de inanição e existir apenas enquanto farsa e hipocrisia? Engels e Marx, em 1848, criticaram, no *Manifesto Comunista* (1998), o casamento monogâmico burguês como mera farsa e aparência de honestidade. Casanova viveu o amor livre, de seu modo aristocrático. Viveu também o culto à arte, ao saber e o cosmopolitismo. Seu “fracasso” diz muito sobre quem o considera assim; diz também algo sobre ele? Difícil dizer. Parece que a sociedade atual é filha dos que condenaram e desprezaram Casanova e não dos que viveram livre, como ele. Será que ele tem isenção suficiente para julgá-lo? Fellini não perdoa a brutalidade estúpida do mundo materialista. Seu protagonista parece distante demais, diferente demais, para poder ser avaliado pelas mesmas regras com que se avaliam os outros homens. Regras que Casanova nunca aceitou.

PROVA D'ORCHESTRA (1978)

Ao terminar de ver este filme, sobrou-me a pergunta: “o que é isso?” A princípio, parece que estamos a ver um filme como *I Clowns*, mas depois tudo desanda para algo completamente outro. Não é uma simples ode à música, como a princípio se pensa. Parece uma ode à ordem. Apenas, “parece”.

De fato, quando se vê a revolta dos músicos contra o maestro e todas as atitudes que estes encaram como de contestação, perde-se a ideia de uma inocente lamentação pela perda da união entre as pessoas. Se cada músico evocando a



RELICI

25

beleza do som de seu instrumento mostra a incapacidade humana em comunicar-se verdadeiramente com o semelhante; a revolta de todos e sua posterior submissão ao maestro que os repreende aos gritos – em alemão – muda tudo. Parece, enfim, que a comunicação plena é mesmo impossível (se existisse, o maestro não precisaria gritar) e isso porque não se trata apenas de mensagens que não são bem interpretadas graças ao mau uso de um signo ou à pequena fluência do receptor, mas sim de conteúdos idiossincráticos que nunca poderão ser plenamente captados por qualquer símbolo.

Assim, um mínimo de comunicação ocorre, ainda longe de uma verdadeira comunhão de experiências, quando o maestro impõe novamente sua autoridade. De modo que a repressão e a anulação dos outros é vista como o único modo de estabelecer uma convivência minimamente humana, fugindo da selvageria animal. É a repressão da cultura aos instintos animais. Estes, se não controlados, podem levar à destruição de si e do outro; como parece sugerir o filme, com a morte da harpista. Embora esta morte não tenha sido causada pelos músicos, parece ter sido assimilada por eles como culpa. Afinal, depois dela, submetem-se ao maestro.

Curioso, pois aí toda a tese acima cai por terra: a repressão não é necessária para uma existência humana, pois a comunicação e a integração aproveitam-se de elementos inerentes à vida (forças externas alheias à vontade humana, como a morte, a doença, as catástrofes...) para impor-se como necessária. Assim, seríamos mesmo seres medrosos que reprimem-se para aplacar deuses que nada mais são que forças da natureza e que são apropriados por seus pretensos sacerdotes (aqui, o maestro). Seríamos, devido a esta fragilidade, condenados a dependermos uns dos outros; condenados a conviver.

Por que os músicos não saíram do prédio para ver quem demoliu a parede? Por que não aumentaram ainda mais sua revolta com este ato de violência ou descuido? Por que ninguém importa-se com a morte da colega? Parece-me que as



RELICI

26

fragilidades que cada um demonstrou no começo do filme explicam tal apatia: mesmo sua revolta pode, a partir da submissão final, ser encarada como um gesto infantil de quem deseja chamar a atenção da figura de autoridade, mas nunca destituí-la. Inseguros, sem conseguirem comunicarem-se entre si – por valorizarem cada um apenas o seu instrumento – são vítimas do mais forte: o maestro. Este, apóia-se numa ilusão fálica de potência em que a música é mais que uma arte em busca do belo, mas uma relação social de dominação em que ele aparece como dominador e parece tirar daí mais gozo que das sinfonias em si.

Ao, final, nem ele satisfaz-se plenamente com isso, uma vez que grita – hora em alemão, hora em italiano – sem conseguir a submissão total, que é de fato impossível. A unidade que imaginamos numa orquestra – e que Fellini desconstrói durante o filme todo – é uma utopia a que nunca se chegará e todos saem frustrados. Talvez, nem seja bom buscá-la; embora a desunião total que antecede a morte da harpista também não seja boa. Assim, esta obra (tão humana!) termina como de fato é a realidade dos homens: inconclusa e sem uma resposta perfeita. A multiplicidade de vontades, medos e necessidades é o que há. Qualquer coisa distinta é uma perigosa ilusão.

A pluralidade é um fato irrecusável; a impossibilidade de união e comunicação perfeitas entre os homens também. O que destrói qualquer possibilidade de adesão às ilusões de ordem e plena integração social promovidas pelo nazi-fascismo. Por outro lado, a ausência total de regras e concessões também não é possível. Qual a receita, então? Simplesmente, não há receita. A convivência humana oscila entre estes dois perigosos polos, sempre correndo o risco de decair em qualquer um deles. Há a “saudade” do mundo meramente natural, em que cada um segue apenas seus instintos. “Saudade” que Freud chamou de *Mal-estar na cultura* (2012). Por outro lado também há a perversão, e seu gozo em se considerar perfeito ou em atribuir a perfeição a algo ou alguém com quem o perverso possa



RELICI

27

comunicar-se, amparando o seu horror à falta nesta fuga da realidade. Perversão que tende a atribuir a falta ao outro, esquivando-se de sua própria realidade de incompleto, imperfeito (LACAN, 1995).

Em termos sociais e políticos, o filme apresenta o risco de se buscar o rigor de uma “perfeição” imposta aos demais por meio da força (representação do nazi-fascismo, aqui encarnada na figura do maestro) e o risco oposto: o da desagregação social total (representada pela falta de entendimento entre os músicos e entre eles e o maestro). Este estado de caos é a anomia, tão temida por Durkheim (2011). Anomia que ameaça a existência da sociedade humana e, no limite, a própria existência da cultura e da raça humana. Ameaça tão perigosa quanto à do extermínio dos demais em função de um desejo de perfeição inalcançável. Só nos resta andar nesta corda bamba, sempre com risco de cair, estando sem rede de proteção. Como diria a mais célebre personagem rosiana (Riobaldo): “Viver é muito perigoso” (ROSA, 2015).

A PEDAGOGIA DOS QUATRO FILMES E A AUSÊNCIA DE AMARCORD (1973)

Pode-se questionar a ausência de *Amarcord* (Fellini, 1973), que certamente é o mais importante filme de Fellini em toda a década de 70. Ela se dá por dois motivos: em primeiro lugar, este filme não se encaixa na análise aqui empreendida, que vê um elo de ligação entre as quatro obras já analisadas; em segundo lugar, justamente por sua grandiosidade, *Amarcord* demandaria uma análise muito extensa para que pudesse ser realizada em meio a estes outros filmes, num simples artigo. Assim, esta obra é deixada de fora deste estudo, o que corrobora sua singularidade e seu caráter grandioso, mesmo quando comparada a outros filmes do mesmo diretor. Qual é então esta linha que une os outros quatro filmes de Fellini da década de 1970 e exclui *Amarcord*? É o que será explicitado a partir de agora.



RELICI

28

Há uma linha de raciocínio que perpassa os quatro filmes. *I Clowns* representa a ruptura com o mundo da inocência e do riso; o fim de uma época em que as pessoas ainda sabiam rir e não se condenavam por este ato. O desaparecimento desta atitude jocosa e jovial é explicada justamente pelo filme seguinte. *Roma* traz em si a mediocridade egoísta de uma grande metrópole caótica, desunida, quase anômica, em que a única coisa a unir todas as pessoas é justamente sua falta de união, seu interesse em levar vantagem sobre os demais e em aproveitar aquilo que é agradável. Trata-se de uma sociedade mesquinha, dominada pela cupidez e avessa à arte e à amizade verdadeiras. Tudo que há nela é busca por status, poder, dinheiro e prazer. Impera o domínio da utilidade e não há espaço para a compaixão ou para o riso inocente provocado pelos *clowns*. Os únicos risos possíveis são o de deboche (arma na luta contra o outro), o de desprezo (afetando uma real ou pretensa superioridade social) e o de gozo, manifestando uma real ou fingida satisfação, de modo a causar inveja nos outros e provar – para eles e para si – que se é feliz.

A grande cidade caótica, impossível e decadente é a concretização de um projeto histórico e social de construção de um mundo voltado apenas para o lucro: trata-se do capitalismo. Estrutura econômica, social e política, o capitalismo é a ordem burguesa por excelência; é o vazio império da matéria sobre os pensamentos, sentimentos e a vida humana como um todo. Roma é a grande cidade que se constitui centro desta estrutura em toda a Itália e, como tal, ela realiza o papel de embrutecer os recém-chegados, vindos do campo e das pequenas cidades. Por isso, sua periferia aparentemente conserva usos e costumes camponeses, mas os vive de outro modo: realizando uma competição por status e poder que não tem lugar na simples vida comunitária do campo e que objetifica as pessoas, alienando-as de sua condição de sujeitos de suas vidas e de sua própria história.



RELICI

Il Casanova di Federico Fellini é o filme que demonstrará o começo deste processo, quando a arte e o saber erudito perdem valor diante da emergência de uma classe cada vez mais estúpida, materialista e voraz. Casanova não foi apenas um amante de várias mulheres, foi um sábio e um artista, mas a maioria de seus contemporâneos não souberam ver nele nada além de um conquistador galante. Mesmo os que o protegiam, acolhendo-o em suas cortes, desprezavam-no e se o mantinham era apenas por status e pelo prazer de humilhá-lo, humilhando assim todo o refinamento, o saber e a cultura de que não dispunham.

Assim, os primeiros a serem afetados são a arte e o saber eruditos, desprezados e combatidos por uma aristocracia cada vez mais aburguesada e pela ascensão da própria burguesia. A arte popular ainda subsiste, pois ainda tem livre curso no campo e nas pequenas cidades. Por isso, os palhaços (*I Clowns*) demoram mais para sentir o golpe deste mundo mesquinho que os sábios da nobreza. Com a urbanização, no entanto, e a concentração populacional nas grandes cidades (*Roma*), também os artistas das classes populares tenderão a desaparecer, num mundo em que a arte, o sonho e o riso já não têm lugar. Mundo em que a mesquinhez impera e em que se espera a morte de seus semelhantes para que a vida torne-se menos caótica e mais suportável.

Assim, o erudito (*Casanova*) é vítima do mesmo processo que afeta os artistas populares (os palhaços) e que leva à implantação de uma sociedade mesquinha (*Roma*) que não pode tender senão para o caos (*Prova D'orchestra*). Este último filme é a prova definitiva do caos que se implantou (e que já era vislumbrado na película sobre a grande cidade). Caos que é maior que nunca e que chega aos limites do absurdo.

Desprovido da capacidade de rir e de refletir, voltado apenas para a acumulação pecuniária – mesmo que às custas da exploração alheia – o ser humano vai tornando-se cada vez mais incomunicável; incapaz de entender o outro



RELICI

30

e de se fazer entender. Ausência de entendimento mínimo que condena mesmo o belo (a arte) a desaparecer e condena a existência social à anomia, ou seja, à destruição do elo de união formador da própria sociedade.

Além desta análise social e histórica, pode-se realizar uma de cunho ontológico, de modo a analisar o desenvolvimento de temas a-históricos e universais, sobretudo em *Prova D'orchestra*. Afinal, a dificuldade de comunicação e interação entre os seres humanos não é um dado do capitalismo, mas uma característica essencial de toda a humanidade. O filme explicita como esta falta de harmonia latente pode muitas vezes tornar-se patente e altissonante, levando a um verdadeiro estado de impossibilidade de união. Uma verdadeira denúncia da armadilha em que a humanidade poderia cair, armada pelos seus ódios e medos, num contexto de Guerra Fria e iminente *Armagedon* nuclear. Assim, a característica ontológica está presente, mas tem desdobramentos históricos contingenciais, devido ao modo como é vivida por aquela sociedade naquele momento. Este filme traz o aprofundamento da mesquinhez e do caos de Roma, pois não só ele denuncia contundentemente a desinteligência entre os homens, bem como mostra o acirramento desta situação de desintegração social, chegando ela a reinar mesmo no interior da classe artística; a mesma que a denunciava e criticava fortemente. O que o aristocrata do século XVIII e os palhaços do presente tanto criticavam e lamentavam passa a ser agora reinante mesmo dentre os músicos. Até a arte mostra-se dominada pela mesquinhez, pelo egoísmo e pela alienação. Assim, Fellini, com seus quatro filmes, ensina-nos a reconhecer no mundo atual os sinais de desintegração do seu passado; ensina-nos ainda a refletir sobre estas mudanças, produzindo visão crítica e reflexão sobre a arte, a vida e a História.



RELICI

REFERÊNCIAS

DURKHEIM, Émile. *O suicídio. Estudo de Sociologia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto Comunista*. 1ª Edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

HOBBS, Thomas. *Leviatã. Ou Matéria, Forma e Poder de Uma República Eclesiástica e Civil*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ROSA, J. Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

FILMES

AMARCORD. Direção: Federico Fellini. Escrito por Federico Fellini e Tonino Guerra. CriterionCollection. 1973. 2 DVDs (123 min), son., color., legendado.

I CLOWNS. Direção: Federico Fellini. Escrito por Federico Fellini e BernadinoZapponi. Distribuição: Reserva Especial. 1970. 1 fita VHS (92 min.), son., color., legendado.

II CASANOVA di Federico Fellini. Direção: Federico Fellini. Escrito por Giacomo Casanova (autobiografia "Histoire de mavie"). Roteiro de Federico Fellini e BernadinoZapponi. Universal Studios. 1 DVD (155 min). son., color., legendado.

PROVA D'Orchestra. Direção: Federico Fellini. Escrito por Federico Fellini e BrunelloRondi. Spectra. 1 DVD (69 min), Import, NTSC, Letterboxed, legendado.

ROMA. Direção: Federico Fellini. Escrito por Federico Fellini e BernadinoZapponi. 1972. MGM (Video& DVD). 1 DVD (120 min) Closed-captioned, color, NTSC, widescreen, legendado.