

## INTRODUÇÃO

O universo pessoal e singular de Federico Fellini, carregado de simbolismos e códigos visuais e com forte apelo satírico, traz algumas das mais memoráveis cenografias do cinema. Exímio desenhista e caricaturista, Fellini sabia exatamente como explorar os diversos elementos da composição imagética e via a concepção espacial como um dos pontos iniciais na construção da narrativa. Seu especial interesse na idealização cenográfica fez de sua trajetória uma importante experiência dos recursos e técnicas da cenografia em estúdio, distanciada das vanguardas tecnológicas cinematográficas de efeitos especiais e mais ligada à lógica teatral, cuja base sustenta-se na prática artesanal como meio expressivo.

No entanto, Fellini só viria a utilizar do estúdio como ferramenta expressiva no seu processo criativo alguns anos após o início de carreira. O diretor começa sua trajetória inicialmente ligado ao neo-realismo italiano. Principal fenômeno cinematográfico do pós-guerra, o movimento propunha uma contraposição ao *studio system* vigente e trazia, como uma de suas principais características, a predileção pelo uso de locações reais como estratégia na busca de uma maior fidelidade na representação do real. Logo nos primeiros anos, no entanto, o diretor apresentaria uma personalidade artística diferenciada e independente que demonstraria sinais claros de distanciamento dos princípios estéticos neo-realistas. Com *A Doce Vida* (La Dolce Vita, 1960), Fellini sela um rompimento com o movimento, resgatando o estúdio como espaço privilegiado na realização cênica. A produção do filme nos galpões da Cinecittà, onde cada detalhe de composição de luz e de objetos poderia ser minuciosamente controlado, revela-se uma importante experiência para o diretor. Fellini passa a enxergar o estúdio como “o que o laboratório é para um cientista”<sup>1</sup> e a apropriação de seus recursos torna-se uma questão de liberdade de expressão.

---

<sup>1</sup> FELLINI, 1986, p. 94.

Mas é somente em seu próximo trabalho, *Oito e Meio* (Otto e Mezzo, 1963), uma de suas obras mais consagradas, que Fellini começa a explorar de maneira mais contundente uma estética cenográfica expressiva. O filme apresenta imagens cuja estilização reforçará o caráter surrealista presente em diversos momentos da narrativa. Em *Julieta dos Espíritos* (Giulietta degli Spiriti, 1965), seu primeiro longa-metragem em cores, os cenários exóticos e exuberantes reforçam a estética inaugurada em *Oito e Meio*. Sob a lente da expressividade onírica e da fantasia, Fellini reveste as imagens de uma significação múltipla apoiando-se em cenografias carregadas de um alto potencial simbólico. Tal estética tem sua origem nos “sonhos coloridos e imagéticos da infância”<sup>2</sup> e, assim como o fascínio do circo ou o assombro da Igreja, passará a permear agora toda sua obra.

*Julieta dos espíritos* marca a inserção definitiva das cores no universo de Fellini, apontando para uma redefinição de sua estética peculiar. Fellini encontra na cor uma nova possibilidade de expressão e passa a enxergar o cinema como uma construção pictórica. Para o diretor, o cinema se revela “pintura, antes de ser dramaturgia ou literatura.”<sup>3</sup>. No seu longa-metragem seguinte, *Satyricon* (Satyricon, 1969), Fellini retrata a obra literária homônima do romano Gaius Petronius (séc. I d.C.), apropriando-se de uma estrutura narrativa totalmente livre, distanciando-se completamente da estrutura narrativa linear da linguagem clássica. Do ponto de vista estético, Fellini se liberta de qualquer compromisso histórico ou realista e compõe o filme como uma seqüência de afrescos, criando quadros fantásticos e paisagens artificiais, numa atmosfera irreal, onírica e futurista.

Essa estilização contundente estará, de certa forma, sempre presente na obra de Fellini. Ao longo das duas décadas seguintes, o diretor utilizará da cor, das texturas e das formas dos materiais, valendo-se sempre do seu caráter simbólico e sensorial para, através da construção artesanal, carregar as imagens da mesma magia do espetáculo. Em *Amarcord* (Amarcord,

---

<sup>2</sup> FELLINI, 2000, p. 123.

1973), Fellini fabrica um mar de plástico levando às telas o caráter ilusionista da cenografia teatral. O mesmo mar se repete em *Casanova* (Il Casanova di Federico Fellini, 1976) e em *E la nave va* (E la nave va, 1983). Neste último, o diretor explora ainda mais a fundo o caráter espetacular de suas imagens, revelando toda a maquinaria cênica ao final do filme.

Fellini rompe com a natureza realista do cinema para transformar a realidade em aparência e evocar o ficcional. E, como aponta André Bazin<sup>4</sup>, é nesse jogo estabelecido pela aparência que o cenário atua, não num sentido expressionista, mas pelos acordos e desacordos que se estabelecem entre o meio e seu personagem. Trata-se de um criterioso processo de construção da imagem, pictórico e artesanal, onde o diretor abusa dos equívocos do figurativo para transfigurar a realidade e inscrevê-la na magia do ritual cênico.

O principal objetivo da nossa pesquisa é estudar essa composição estética diferenciada da obra do diretor, enfocando a cenografia como elemento ativo no discurso narrativo e como elemento essencial no seu processo de construção da imagem. Trataremos como cenografia toda a ambientação construída dentro dos estúdios com a finalidade de tornar-se, após registrada na película, o espaço visível no qual a ação dramática se desenvolverá. Fundamentamos nossa pesquisa na compreensão de dois espaços que coexistem durante o processo de produção cinematográfica: o espaço real da atuação, constituído pelo aparato cenográfico montado junto à maquinaria dos estúdios; e o espaço de representação delimitado no fotograma, denominado *espaço fílmico*<sup>5</sup>. O primeiro é efêmero, existindo apenas durante o período da filmagem. O segundo permanece vinculado à existência da própria obra, dando-lhe significados e gerando um único conjunto indissociável. Este trabalho pretende uma abordagem da cenografia tanto no aspecto técnico, quanto no campo estético, lidando portanto com as duas categorias de espaço definidas.

---

<sup>3</sup> FELLINI, 1994, p. 174.

<sup>4</sup> BAZIN in: SALACHAS, 1963, p. 145-146.

<sup>5</sup> COSTA, 1989, p. 229-230.

O interesse pela investigação de tal tema encontra suas razões vinculadas à minha trajetória pessoal. Como arquiteto e cenógrafo - tendo desenvolvido trabalhos nas áreas de teatro, dança, música e cinema - percebo que o exercício da cenografia e da direção de arte, nos seus processos de aprendizagem, compreensão e difusão, está ainda muito ligada à atividade prática. Embora existam trabalhos relevantes a respeito, parece-me pertinente e necessário que o tema seja alvo de pesquisas no nível acadêmico.

A curiosidade pelo universo do diretor italiano foi despertada quando, pela segunda vez, a estética felliniana me foi apresentada como referência para a realização de um trabalho prático<sup>6</sup>. Logo após meu ingresso na academia, iniciei um levantamento dos estudos realizados sobre a obra do diretor no âmbito acadêmico. Após ter passado por quase oitocentos títulos em diversas línguas através da internet, deparei-me com a surpresa de não ter encontrado *nenhum título sequer* correspondente à análise da cenografia em sua obra, e apenas dois enfocando a composição do figurino. Embora esse resultado não seja a comprovação da originalidade do tema aqui tratado, ele se apresentou como mais um estímulo para a investigação de uma das maiores referências estilísticas da história do cinema.

Nosso recorte aborda dois dos períodos mais significativos da trajetória de Fellini, no que diz respeito à evolução de sua estilização: a descoberta do estúdio como ferramenta essencial na definição da sua estética e o período em que o diretor se apropria da cor como meio expressivo. No entanto, com o intuito de analisar o traço estilístico do diretor em sua totalidade, privilegamos nosso enfoque no segundo período, quando Fellini caminha para uma libertação completa do formato narrativo linear e, já através da cor, dá vazão a toda sua potencialidade de expressão.

O trabalho divide-se em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo, enfocaremos o filme *La Dolce Vita* como ponto de transição na

---

<sup>6</sup>O trabalho mencionado refere-se à concepção do cenário para o espetáculo teatral “Sobre meninos e monstros”, realizado pela Planeta Produções em abril de 2004.

obra de Fellini, buscando esclarecer alguns aspectos da relação entre o realizador, o movimento italiano neo-realista e a realização cinematográfica em estúdios ou em locações reais. Procuraremos compreender como o diretor passa a usar o estúdio como uma das principais ferramentas no desenho de sua estética peculiar. No segundo capítulo, propomos uma análise geral da estética cinematográfica de Federico Fellini através do levantamento de alguns aspectos presentes na personalidade e na obra do artista. Investigaremos como a linguagem dos sonhos, a marca da caricatura e a expressividade artesanal ajudam a delinear sua visão particular do mundo e verificaremos como essa visão incide sobre suas concepções espaciais.

Já no terceiro e no quarto capítulos, faremos uma decupagem dos dois primeiros longas-metragens em cores realizados pelo diretor sob o ponto de vista do formato estético, analisando sobretudo o aparato cenográfico, observando suas texturas, cores e formas. Com o objetivo de melhor avaliar as funções e possibilidades da cenografia na realização cinematográfica, propomos dois diferentes tipos de análise. No capítulo três, faremos a decupagem de *Julieta dos espíritos* privilegiando a análise das possibilidades da cenografia como discurso narrativo, observando, através das imagens finalizadas, seus simbolismos e seu papel significativa na construção do discurso. No capítulo quatro, faremos a decupagem do filme *Satyricon*, enfocando a inserção da cenografia como elemento de construção da imagem e investigando a composição pictórica como um dos aspectos marcantes da estética do diretor. Para tanto, propomos um mergulho nos bastidores da realização do filme, através do qual observaremos o processo felliniano de construção das imagens.

## 1- LA DOLCE VITA E A REDESCOBERTA DO ESTÚDIO

*Creio no cinema que é feito reconstruindo-se no estúdio o dia pleno e até o mar.*  
Federico Fellini

### 1.1 – Fellini e o Neo-realismo

A descoberta de Federico Fellini do estúdio como importante ferramenta em seu processo criativo só acontece anos após o início de sua carreira. No começo, o diretor encontra-se ligado ao neo-realismo italiano, que trazia como uma de suas características a predileção por locações reais em detrimento da filmagem em estúdio. Tal movimento teve sua origem no início do segundo pós-guerra e inaugurava uma noção de diretor-autor que se contrapunha ao modo industrial do cinema vigente (*star system – studio system*). Preocupado com o contexto social e com aspecto humano, o neo-realismo apresentava uma estética específica que, segundo André Bazin<sup>7</sup>, podia ser definida por um feixe de traços determinados, caracterizado por filmagens em externas ou em cenário natural, pelo recurso a atores não profissionais, pelo roteiro que se apoiava na construção de personagens simples (em contraposição aos heróis de condição extraordinária) e por uma produção de baixo custo (em oposição às superproduções americanas ou italianas de antes da guerra). Essa estética buscava, segundo Gilles Deleuze, uma situação onde “o real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’”<sup>8</sup>.

Fellini inicia sua trajetória no grande meio cinematográfico a partir de um convite do diretor Roberto Rossellini para escrever o roteiro de *Roma, cidade aberta* (*Roma, Città aperta*, 1945), filme que alcançaria grande sucesso e inauguraria oficialmente o movimento neo-realista. Fellini passa a ser reconhecido como um dos integrantes do movimento, participando como co-roteirista e assistente de direção de obras consagradas como *Paisà*

---

<sup>7</sup> BAZIN Apud: AUMONT, 1995, p. 136.

(*Paisà*, 1946) e *Europa 51* (*Europa 51*, 1952), ambas de Rossellini; e assinando a direção de filmes que ainda se identificam com o movimento, como *A Estrada da Vida* (*La Strada*, 1954) e *Noites de Cabíria* (*Le Notti di Cabiria*, 1957).

No entanto, Fellini rapidamente se descolaria da estética neo-realista para revelar um traço satírico pronunciado e resgatar a situação de estúdio como espaço privilegiado da realização cênica. Durante a década de 1950, o diretor produziu filmes que ainda guardavam certa congruência com princípios do neo-realismo, mas que já apresentavam sinais claros de uma assinatura independente. É nessa fase onde, paralelamente, se estabelece o novo papel do realizador e a aclamação da *Nouvelle Vague* dentro do panorama do cinema mundial. Fellini torna-se também um *autor* reconhecido e diversas vezes premiado em mostras internacionais, inclusive com dois Oscars de melhor filme estrangeiro, por *A Estrada da Vida* e *Noites de Cabíria*. Mas enquanto os neo-realistas e a *Nouvelle Vague* buscavam conferir autenticidade na construção cênica, Fellini revelava uma tendência para realçar o aspecto artificial e repetitivo do cinema, inerente ao processo industrial<sup>9</sup>.

Com *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*, 1960), lançado no início de 1960, Fellini rompe definitivamente com os princípios estéticos neo-realistas, abandonando qualquer amarra estilística e confirmando sua trajetória particular. Segundo o diretor, na ocasião do lançamento do filme, o neo-realismo já estava morto. Para ele, aquele movimento teria uma forte ligação com o momento específico do pós-guerra onde “o que acontecia já era história por conta própria, já era narração, já era personagem, já era dialética. Houve uma coincidência milagrosa entre essa realidade e o olhar enxuto de Rossellini, que a observava”<sup>10</sup>. Em outra declaração a respeito do neo-realismo, Fellini explica as razões segundo as quais o cinema neo-realista italiano teria perdido seu ímpeto. “Não pôde mais ser o espelho de uma

---

<sup>8</sup> DELEUZE, 1990, p. 9.

<sup>9</sup> MARTINS, 1994, p. 13–15.

<sup>10</sup> FELLINI, 2000, p.77.

realidade excepcional. Frente a essa realidade oculta, normalizada, é preciso ser poeta. É preciso inventar e ter algo a dizer. O documento não basta mais”<sup>11</sup>.

Fellini adquire definitivamente uma nova maneira de enxergar a realidade e, conseqüentemente, o cinema e suas potencialidades, colocando-o como “uma forma de interpretação e nova elaboração da realidade confiada à fantasia e à imaginação”<sup>12</sup>. Para ele, não interessava mais simplesmente “visar o real”, ou buscar apenas *representar* a realidade; para ele não haveria mais uma linha divisória entre imaginação e realidade. Numa entrevista duas décadas após esse período inicial de sua carreira, Fellini esclareceu:

*O realismo não é nem o recinto nem o panorama de uma única superfície. Uma paisagem, por exemplo, tem muitas dimensões, e a mais profunda, aquela que somente uma linguagem poética pode revelar não é a menos real.*

13

*A Doce Vida* significaria um caminho claro em direção a essa nova compreensão da realidade, do realismo e do cinema. No entanto, se do ponto vista estrutural o filme rompia com o neo-realismo e inaugurava um novo olhar, do ponto de vista estritamente cenográfico a obra não retrataria ainda a expressividade da estética felliniana. Mas representava um importante momento de transição, uma vez que colocava Fellini num mergulho dentro da situação de estúdio.

## **1.2 – *La Dolce Vita* na Cinecittà: o começo do estreito relacionamento entre o diretor e os estúdios**

Inspirado nas quentes noitadas da famosa Via Veneto – rua freqüentada pela burguesia da capital italiana – *A Doce Vida* traz Marcello Mastroiani na pele de um jovem que escala a carreira no jornalismo, envolvendo-se tanto no mundo da cultura quanto da moda. O filme

---

<sup>11</sup> FELLINI, 1970, p.23.

<sup>12</sup> FELLINI, 1986, p.94.

<sup>13</sup> Ibidem. p.132.



lançava um olhar sobre as regenerações coletivas dos valores e das condutas sociais, apresentando as relações de poder moldando a arte e a cultura em geral. Sua realização teve um início conturbado, tendo sido salva graças exclusivamente à determinação do diretor. A primeira crise aconteceu poucas semanas antes do início das filmagens, devido a um arrependimento súbito do produtor Dino De Laurentiis que não gostava do roteiro, achando-o muito caótico. Ali começaria a amarga odisséia que levaria Fellini de um produtor a outro, de um estúdio a outro, empenhado na luta de fazer uma fita que, nos ambientes profissionais, consideravam de saída como um fracasso. Até que finalmente, após três meses de batalha, o diretor consegue a verba para a viabilização do filme, mantendo praticamente intactos o argumento e o roteiro.

Logo quando se começou a rodar, a via Vento tornou-se um problema. As autoridades civis só permitiam as filmagens na rua das duas da noite às seis da manhã e concediam autorização só em casos especiais. A equipe conseguiu certo êxito na execução da cena em que Marcello Mastroianni acompanha Anita Ekberg ao hotel. Mas para a execução da cena no carro entre Marcello e Anouk Aimée, onde Fellini quis rodar ao natural, a realização complicou-se. Depois de intermináveis conversas com os guardas, a equipe conseguiu licença para filmar em movimento, sob a condição de não parar para não atrapalhar o tráfego. Formou-se uma verdadeira caravana de carros que refaziam várias vezes o percurso, já que a cena devia se repetir várias vezes. Anouk e Mastroianni seguiam no Cadillac conversível, dirigido pela atriz. Segundo o cineasta<sup>14</sup>, embora Anouk Aimée quase não soubesse dirigir, “a cena a exigia na direção. Estava pálida, tensa, assustada”. Seguia-os o carro da câmara juntamente com outros vários da produção, enquanto dos dois lados da coluna, corriam velozes as motos dos ajudantes. Nas calçadas, o povo juntava-se para ver passar “a comitiva triunfal e um tanto farsesca que sempre é o cinema filmado na rua”. No meio da multidão,

---

<sup>14</sup> As citações seguintes referentes ao episódio encontram-se em: FELLINI, 1986, p.70.

havia um homem que aguardava pela passagem de Fellini e, quando chegava a um metro de distância, gritava palavrões e insultos ao diretor. Sem poder fazer nada, Fellini irritava-se a cada repetição, até que na sétima volta já estava desesperado. Terminadas as filmagens, pediu a alguns técnicos, entre os mais fortes, que o seguissem até o ponto onde estaria o sujeito. Mas o homem dos palavrões havia desaparecido.

Esse incidente abalou Fellini e o teria feito insistir com a produtora para reconstruir a Via Veneto em estúdio. Ele teria que rodar diversas cenas nas esplanadas dos cafés e não seria possível rodá-las à noite ou ocultando a câmara. Assim, o arquiteto Piero Gherardi tomou medidas e reproduziu um bom pedaço da rua no estúdio nº 5 da Cinecittà. Foi organizada uma festa para a inauguração e muitas pessoas da outra via Veneto foram convidadas, dando a perfeita ilusão. A Via Veneto construída por Gherardi era exata até nos menores detalhes, mas tinha uma particularidade, era plana e não inclinada. Trabalhando ali dentro, Fellini acostumou-se de tal modo às perspectivas da rua cenográfica que sua “intolerância” pela via Veneto genuína cresceu mais e nunca desapareceu. “Não posso deixar de sentir, quando passo diante do Café Paris, que a verdadeira via Veneto era a do Estúdio 5 e que as dimensões na rua refeita eram mais exatas ou, pelo menos, mais agradáveis”<sup>15</sup>.



Figura 1: Via Veneto construída no Estúdio 5 da Cinecittà.

---

<sup>15</sup> FELLINI, 1986, p. 71.

A parceria com o arquiteto, cenógrafo e figurinista Piero Gherardi já se estendia pelo segundo trabalho. Já haviam feito juntos *Noites de Cabiria*, mas dessa vez, com a demanda de cenografia bastante superior, seus laços de parceria se estreitariam consideravelmente. O filme pedia cerca de oitenta ambientes e a idéia de construção dos espaços em estúdio passava cada vez mais a agradar Fellini. “Não há nada tomado do real, reconstruímos ou modificamos radicalmente tudo. Em alguns casos, tivemos de fazer reproduções quase fotográficas: o interior da cúpula de São Pedro e, sobretudo, a Via Veneto. É muito trabalho!”, conta Gherardi<sup>16</sup>. Fellini e Gherardi quase nunca falavam do trabalho. Quando sabiam que estava próximo o momento de tomar uma decisão e a produção os interrogava de longe, passavam um pelo outro sem se ver, evitando-se. “Nossa relações são incríveis”, declara Fellini, “Nunca está pronto nada. A produção fica louca. Meia hora antes de rodar chego em cena e encontro tudo feito, e quase tudo corresponde, até nos detalhes, ao que desejava. Como é que Gherardi faz para intuir tudo, não sei. Vai ver que é telepatia”.

O filme começou a ser rodado em março de 1959, mas o primeiro encontro entre Fellini e Gherardi aconteceu numa noite de setembro do ano anterior, quando ambos saíram para dar uma longa volta de carro. “Falou-me do filme, contando-me o argumento, mas antes de mais nada procurando dar-me uma idéia do quadro que desejava compor”, conta o cenógrafo. Começaram a procurar os exteriores. “Voltando de Viterbo, encontrei Bassano di Sutri. Para o *dancing*, propus-lhe a Villa dei Mostri: depois tivemos de recuar para Caracalla, pois em Bomarzo fazia frio demais”. E durante longos dias, já familiarizado com o roteiro e com as intenções de Fellini, Gherardi passaria a viver intensamente o processo de busca,

---

<sup>16</sup> FELLINI, Federico. **A Doce Vida**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1970. A primeira parte do livro, intitulada “Caderno de Notas”, traz depoimentos de membros da equipe relativos ao processo de trabalho em *La Dolce Vita*, colhidos na época da execução do filme. Reproduziremos aqui alguns trechos de depoimentos de Fellini e de Gherardi que consideramos relevantes para a compreensão do tema tratado. Com o intuito oferecer uma dinâmica mais fluida ao leitor, optamos por evitar a colocação de referência ou notas no corpo do texto. Assim, todas as citações apresentadas a partir de agora até a página 21 encontram-se no “Caderno de Notas” do referido livro, entre as páginas 109 e 113.

sempre observando detalhes técnicos e, principalmente, os aspectos estéticos e “sensoriais” que ambos desejavam.

*Certa feita, depois de ter visitado o palácio Farnese em Caprarola, disse-lhe ter visto uma sala onde havia um eco estranho: bastava sussurrar uma frase junto à parede que outro a ouvisse forte no meio da sala. No momento, deu-me a impressão de que (Fellini) mal estava ouvindo, lembrou-se depois, em Bassano di Sutri, para o diálogo entre Marcello e Maddalena, extraindo um efeito bellissimo.*

Fellini prosseguia, durante boa parte do processo, com a firme intenção de rodar em locações, mas sempre se deparava com pequenos detalhes que no fundo lhe desagradavam em um aspecto ou em outro. Sua imaginação parecia não mais caber nas possibilidades do real.

*A casa da prostituta, por exemplo. Fingimos haver encontrado tudo: um exterior que na realidade não era bom, um interior sobre o qual Federico e eu tínhamos concordado com um ar distraído. ‘Vamos rodar ao vivo’, repetia-me Fellini, ‘e te digo onde. Vi uma casa toda alagada’. Fizemos grandes giros de noite à procura da casa alagada, que talvez só existisse nos sonhos de Fellini. Assim, ocorreu-nos a idéia de reconstruí-la na piscina da Cinecittà e de alagar o interior...*



Figura 2: Casa alagada da personagem da prostituta construída na Cinecittà.

A tentação de rodar ao vivo perseguiu-lhes até a última seqüência. Fellini esperava sempre acertar o ambiente que lhe a agradasse e Gherardi lhe dizia: “Oxalá, assim haverá menos trabalho.” Buscaram em Fregene a vila da orgia: visitaram umas vinte. No final, Fellini disse a Gherardi: “É inútil, Piero. Já que inventamos tudo, inventemos essa também”. Gherardi construiu para essa cena, em cinco dias, uma espécie de grande jaula inspirada numa

casa popular, com uma dupla escada externa, que sempre lhe chamava a atenção quando passava de carro para ir aos Banhos de Tivoli.

O processo da concepção cenográfica acontece, de modo geral, a partir do estudo do roteiro, das conversas com o diretor e, principalmente, da compreensão total dos personagens e das situações. No caso de Fellini, como veremos adiante, esse processo adquire especial importância, contando sempre com a participação ativa do diretor. Durante a realização de *A Doce Vida*, no entanto, Fellini evitava ver o ambiente antes que estivesse pronto, deixando Gherardi sempre livre para fazer e para decidir. “É uma espécie de superstição, não quer topar com as coisas até o último momento, talvez para conservar internamente uma total liberdade de julgamento”. No caso do personagem Steiner, Gherardi concebeu uma casa sem que Fellini lhe explicasse nada. No roteiro, era um interior pequeno-burguês, mas Fellini parecia sempre mudar de idéia. “Na verdade, ninguém sabia ao certo a que classe o personagem pertencia, assim, não sabia que tipo de casa construir para ele.”

Steiner é, de fato, um dos personagens mais emblemáticos e com perfil psicológico mais complexo da trama. Fellini teria se inspirado numa tragédia real ocorrida na França alguns anos antes da ocasião do filme. Um homem jovem e rico, com um trabalho extraordinariamente bem encaminhado, uma casa belíssima, enamorado da mulher e muito ligado aos filhos, uma tarde entra em casa, por volta das quatro, mata os dois meninos e depois se joga do décimo andar. A mulher estava no cinema e um comissário e um amigo da família a esperam no ponto de ônibus para levá-la para casa e dar-lhe a notícia. Fellini cultivava inúmeras dúvidas a respeito do personagem Steiner e só conseguiu se decidir pelo ator Alain Cuny na última hora, quando inclusive o cenário já estava pronto.

Segundo Gherardi, quando Fellini entrou no *set* da casa do personagem, ficou apavorado e gritou: “É grande demais! Vamos montar *Aida*.” Pede para reduzir pelo menos o terraço e Gherardi obedece. No dia seguinte, Fellini questiona o cenógrafo: “Por que lhe

fizeste uma casa tão grande?” “Porque se deve ter a sensação de que Steiner não tem preocupações financeiras”, responde Gherardi. “Se não, as razões do seu gesto poderiam ser tomadas numa direção errada”, continuou o cenógrafo, referindo-se à atitude trágica do personagem. Fellini ficou satisfeito com a explicação e mais ainda com a cenografia proposta, a tal ponto que teria influenciado na escolha do ator para o papel, alguns dias depois. “Modéstia à parte, gostaria de dizer que se trata de um dos poucos casos nos quais uma cenografia determinou a escolha de um ator”, conta Gherardi. A escolha de Alain Cuny, no entanto, provoca uma ação semelhante, mas no sentido inverso. Para a cena que se passa numa igreja, Gherardi escolheu para Cuny a Catedral de Nossa Senhora do Santíssimo Sacramento, na Via De Rossi – “gótica e moderna, como ele” – abdicando, assim, da escolha anterior, que não se adaptava absolutamente ao ator.

Gherardi apaixonou-se pelo Oriente ao rodar *La Diga sul Pacifico* (1958), produção ítalo-americana dirigida por René Clément. Comprou uma casa a 180 quilômetros de Bangkok, à beira-mar, para onde se retirava, quando podia, para pintar e não fazer nada. Seu contato estreito com a região o influenciou diretamente na concepção de alguns ambientes do filme (como em vários outros de seus trabalhos), evidentemente sempre de acordo com o diretor. Não que essa atmosfera devesse prevalecer na estética do filme. Mas a história que relata o universo burguês de uma Via Veneto da fama e do estrelato apresenta um caráter cosmopolita que comportaria perfeitamente bem um pouco do luxo e do exotismo oriental.

O quarto de Maddalena é chinês e as cadeiras do seu terraço são divãs dos templos siameses. O *dancing club* de Maddalena é semelhante a um que o cenógrafo conhecia em Hong-Kong e a coreografia executada é também siamesa. Gherardi fez vir um pintor filipino que nunca tinha dançado em toda sua vida e com a ajuda do coreógrafo Savage organizou o *número*. “Nos templos do Sião, há estátuas de Buda sobre as quais os fiéis colam, por

promessa, papel dourado. De noite, os Budas estão todos cobertos de ouro, justamente como os bailarinos do filme”.



Figura 3: Detalhe do bailarino caracterizado como os Budas de Sião.



Figura 4: Terraço de Maddalena com os divãs siameses.

Segundo o cenógrafo, a estética oriental foi também uma estratégia de diferenciação para os três clubes noturnos que haviam no filme. No cabaré do pai, Gherardi criou um ambiente tipo 1925, numa atmosfera mais clichê do tempo áureo dos cabarés franceses. Em Caracalla, mandou executar grandes barracas de véu, tipo guarda-sóis transparentes e as esculturas são cópias aumentadas da estátua de Constantino.



Figura 5: Interior da boate em Caracalla.

O uso dessa luxuosa decoração inspirada no Oriente produz efeitos ainda mais importantes do que uma simples estratégia de diferenciação de espaços. O contraste desenhado entre os ambientes parece reforçar significativamente o caráter conflituoso da narrativa, que se sustenta nos jogos de aparência e poder em contraponto a uma busca por um verdadeiro *eu*. O espectador é colocado no ambiente decadente de um conjunto habitacional nos subúrbios de Roma, onde uma prostituta mora num apartamento alagado. Momentos depois, está dentro de uma boate requintada e exótica, cuja atmosfera oriental (somada ao som das diversas línguas faladas ali) provoca a clara sensação de que não se está naquela Roma cotidiana, mas em outro lugar: o lugar privilegiado do luxo e do extravagante; um universo que não tem bandeiras nem localização geográfica, mas cujo acesso é extremamente restrito.

A concepção espacial tem como uma de suas principais funções revestir a imagem de significados que reforçam a construção da narrativa. Como observa Gherardi, “os ambientes em *La Dolce Vita* servem sempre de introdução ou de complemento ao personagem”. A casa de Emma, perfeitamente vazia, acentua a solidão da amante de Marcello: “É a casa de uma mulher que não tem nada, não deseja nada, não se interessa por nada, a não ser pelo homem que ama”. A clínica de Emma foi adaptada num subterrâneo da EUR, bairro construído por arquitetos fascistas, vasto e frio, que espelhava as mesmas características. Para o interior da casa de Fanny, Gherardi tinha pensado no habitual quarto da mulher da vida: os móveis do século XIX, a penteadeira, a boneca sobre a cama. Federico dizia que sim, mas parecia



insatisfeito. O cenógrafo o conhecia bem para percebê-lo. Preparou então um quarto do tipo que se encontra em certas casas modernas de Monte Mario: um pouco frio, anônimo, sinistro. Já a personagem Maddalena, elegante, sofisticada e de certo modo distante e misteriosa torna-se ainda mais sedutora quando deita no divã siamês de seu terraço.

Além da concepção dos ambientes (e do figurino), Gherardi foi também responsável pela criação e execução de dois elementos cenográficos “coadjuvantes” do filme: uma estátua do Cristo para as cenas de abertura e um enorme animal encalhado na praia, uma espécie de monstro-marinho em agonia para o encerramento. A idéia de Fellini para as cenas de abertura do filme resultou numa imagem antológica da história do cinema. Carregada por um helicóptero, uma enorme estátua do Cristo Redentor sobrevoa Roma em direção à Cúpula de São Pedro, onde seria instalada. Num segundo helicóptero que segue o primeiro, os personagens Marcello e Paparazzo são apresentados: são jornalistas que fazem a cobertura da operação. Aliás, foi a partir do nome do indiscreto personagem do fotógrafo do filme que o termo *paparazzi* passou à linguagem cotidiana em todo o mundo.



Figura 6: Cena de abertura de *A doce vida*.

A imagem da enorme estátua construída em madeira e sua sombra de braços abertos projetada sobre as construções de Roma torna-se uma maneira espetacular de se introduzir a cidade-palco da narrativa. Percebem-se as fortes raízes católicas arraigadas em Fellini que durante toda sua obra abordará, muitas vezes sob um olhar altamente crítico, o vasto imaginário religioso cristão. Sua Roma que abriga a Via Veneto é também a Roma que abriga o Vaticano e que vive inerentemente sob a égide da religião Católica. A história central, no entanto, nada terá a ver com a fé. Se fosse necessária uma comparação, diríamos que se aproximaria mais do profano. Isso fica claro quando o helicóptero dos jornalistas pára próximo à cobertura de um edifício residencial e Marcello e Paparazzo pedem, aos gritos e gestos, o telefone de um grupo de moças que se encontra tomando banho de sol no terraço. As moças, cujos cabelos balançam freneticamente graças ao efeito das hélices, reagem entusiasmadas à paquera, com sensualidade e assanhamento.

Sem dúvida, a proposta e a execução das primeiras cenas de *A Doce Vida* geraram imagens ricas em simbolismo e significação. A apropriação da figura do Cristo Redentor, que voava como um fantasma sobre a Roma histórica, dessacralizado e banalizado numa operação de caráter meramente técnico e, sobretudo, repleta de terceiras intenções, provocou fortes reações da Igreja Católica. Essa abertura de forte impacto somada a outras diversas passagens do filme fizeram com que o Vaticano se manifestasse violentamente contra a obra, classificando-a de obscena, indecente e sacrilégica. A Igreja declarou ainda que o título deveria ser substituído para *The Disgusting Life (A Repugnante Vida)* e um padre ordenou uma missa para oferecer redenção pelos pecados cometidos por aqueles que assistiram ao filme<sup>17</sup>.

Já o outro elemento cenográfico executado por Gherardi é o pequeno monstro que aparecerá a Marcello na praia de Fregene na cena de fechamento do filme. Para Paolina, será

simplesmente um peixe vindo do mar. Para Marcello, será uma aparição repugnante, o símbolo de uma realidade enferma e absurda. Gherardi encontrou-se em sérias dificuldades no momento de dar forma a uma intuição tão complexa: símbolo, monstro, peixe. Recorda o cenógrafo:

*Fui protelando, protelando, depois me lancei ao trabalho sobre uma massa informe. Fiz uma espécie de enorme arraia, coberta com moldes (em gesso) de tripa de bezerro. Nos olhos, coloquei lentes de aumento convexas. Federico ainda não o viu<sup>18</sup>.*

Fellini não queria vê-lo como constantemente acontecia a tudo que Gherardi preparava. Mas nesse caso foi pior. Chegou a cogitar a possibilidade de conhecê-lo somente através da projeção, mas acabou decidindo vê-lo na hora da filmagem na praia. Quando saiu do estúdio para rodar a cena, olhou ao redor com receio de dar de cara com o caminhão da produção que transportaria a criatura. Para o diretor, “o monstro de Fregene encerra talvez o significado de todo o filme, está em guarda na última claquete desse enorme trabalho como um Cérbero encantado”<sup>19</sup>.



Figura 7: Peixe executado por Gherardi para o encerramento do filme.

<sup>17</sup> A informação sobre a reação do Vaticano encontra-se no site [www.adherents.com](http://www.adherents.com), ativo em 03/12/2005. Tradução do autor. Especializado em estudos sobre a religião de personalidades mundiais, o site Adherents possui um texto de 30 páginas sobre a vida de Federico Fellini, sem referência de autoria.

<sup>18</sup> FELLINI, 1970, p.122.

<sup>19</sup> Ibidem. p.122.

A finalização das gravações de *A Doce Vida* significou o alívio do fim de uma empreitada que parecia em vários momentos quase impossível. Desde a desgastante batalha pelo financiamento do projeto até as constantes frustrações que o levavam a significativas mudanças na logística de produção, Fellini percorreria um trajeto longo, desafiador, mas com importantes descobertas. O fato de vários ambientes que inicialmente seriam encontrados em locações reais terem sido finalmente idealizados e construídos nos galpões da Cinecittà parecer ter um significado óbvio: a geografia real já não era capaz de abrigar sua nova leitura do mundo, seu universo absolutamente específico, diferenciado e contundente. Fellini encontra no estúdio a única possibilidade para a criação da sua arte, o lugar da liberdade de expressão, o ambiente análogo ao que “o laboratório é para um cientista”<sup>20</sup>. O estúdio torna-se não apenas o ambiente cujas condições técnicas são as mais favoráveis à realização cinematográfica, mas passa a ser enxergado também como uma espécie de templo da magia, carregado de uma atmosfera de fantasia que o inspirava e o confortava no ato da direção, dando-lhe a sensação do controle total. “Sempre tenho a irresistível tentação de praticar na rua real a mesma autoridade despótica que tinha sobre a rua de fantasia.”, declara Fellini<sup>21</sup> referindo-se à Via Veneto, após a realização do filme.

A experiência de *A Doce Vida* marcou o começo do estreito relacionamento entre Fellini e a Cinecittà que duraria por toda sua carreira. Muitos anos mais tarde, na ocasião de uma de suas várias entrevistas, Fellini fala sobre essa relação:

*O galpão escuro, com todas as luzes apagadas, tem um poder de sedução que diz respeito a uma parte muito obscura de mim mesmo. Levantar o cenário com minhas próprias mãos, maquiar um ator, vesti-lo, estimular um gesto seu, uma reação sua, são coisas que me envolvem por completo, que absorvem todas as minhas energias. Não moro, mas vivo na Cinecittà. Minhas experiências, minhas viagens, as amizades, os relacionamentos começam e terminam em seus estúdios. Tudo o que existe fora de seus portões são afluentes, com certeza insubstituíveis, um enorme depósito a ser visitado, saqueado, levando-*

---

<sup>20</sup> FELLINI, 1986, p.62.

<sup>21</sup> Ibidem. p. 94.

*se tudo para dentro dele com avidez e de maneira incansável. Não sei se tudo isso é privilégio ou submissão, mas é minha maneira de ser*<sup>22</sup>.

Certamente esse forte apego ao estúdio se desenvolverá devido ao novo universo estético peculiar que se desenhará ao longo de toda sua obra. *La Dolce Vita* sem dúvida representa, tanto pela forma quanto pelo conteúdo, certa inauguração precoce desse novo universo. O triunfo estrondoso alcançado pelo filme provoca uma mudança qualitativa no seu prestígio. No período entre *La Dolce Vita* e *Oito e Meio* (Otto e Mezzo, 1963), Fellini se consolida para a opinião pública internacional como principal autor do cinema italiano, sucedendo a Rossellini, nesse papel emblemático, no âmbito do cinema de autor. Suas ligações com o antigo neo-realismo já não são mais reconhecidas e o qualificativo “felliniano” (para designar certos traços ou situações) passa a ser adotado pela mídia de diversos países<sup>23</sup>.

No entanto, segundo Berthomé<sup>24</sup>, do ponto de vista cenográfico será ainda em *Oito e Meio* que Fellini marcará a ruptura definitiva com a estética realista. Os cenários fantasmáticos de Piero Gherardi, vigorosamente resumidos tanto em suas linhas quanto em sua oposição do preto e do branco, estabelecerão um princípio de expressividade que irá governar, a partir de então, a relação entre Fellini e a representação do real. A parceria com Gherardi em *Oito e Meio* renderá o Oscar de melhor figurino e a dupla reunirá seu talento pela última vez em *Julieta dos Espíritos*, primeiro longa-metragem em cores realizado pelo diretor. Tanto com Gherardi como com seus novos parceiros cenógrafos, Fellini estabelecerá sempre uma relação de grande intimidade profissional. Acompanhará com prazer os processos de execução e dominará as técnicas e truques da cenografia. Criará desertos, mares, oceanos e navios; reconstruirá épocas distantes, bairros modernos e cidades inteiras; fabricará o dia, a

---

<sup>22</sup> Ibidem. p.71.

<sup>23</sup> MARTINS, 1994, p. 15.

<sup>24</sup> BERTHOMÉ, 2003, p.245.

noite e o pôr-do-sol. E assim, através da fantasia, do onírico e do pitoresco, traçará um dos universos imagéticos mais ricos e expressivos da história do cinema.



Figura 8: Cinecittà recriada na Cinecittà por Federico Fellini para o filme *Entrevista*: uma homenagem do diretor às suas quase três décadas nos estúdios italianos

## **2 – A ESTÉTICA FELLINIANA**

### **2.1 – O cinema e a linguagem do sonho, ou a verdade onírica de Fellini**

Torna-se difícil definir a força da imagem no cinema de Fellini, por ele não se enquadrar nos códigos de nenhuma cultura figurativa. O resultado de sua obra oferece-nos uma estética profundamente expressiva e diferenciada, cuja análise leva sempre a uma analogia com a linguagem dos sonhos e à estética surrealista. Para Fellini, o cinema é uma forma de nova interpretação e elaboração da realidade confiada à fantasia e à imaginação. O único critério é um ponto de vista lírico (ou subjetivo) da vida. E é justamente na linguagem do sonho, na subversão da memória, na fábula, no limiar do mundo maravilhoso do subconsciente e nas suas formas simbólicas que Fellini encontra o meio mais expressivo na composição de sua estética singular e na construção de sua visão da realidade.

Certamente essa estreita relação entre o sonho e o cinema não constitui uma exclusividade da obra de Federico Fellini. A analogia entre a linguagem cinematográfica e o discurso do sonho é prática recorrente entre diversos realizadores e pensadores do cinema. Desde seu surgimento, a experiência cinematográfica foi comparada à experiência onírica. As semelhanças entre filmes e sonhos são inúmeras, sendo a mais evidente delas o fato de ambos serem discursos essencialmente audiovisuais. Existe um estreito parentesco entre o modo como se formam os valores significativos de um fotograma e uma imagem de sonho. Ambos adotam uma linguagem de signos, mas enquanto o sonho constrói uma gramática subjetiva, o cinema constrói uma gramática universal. Outra semelhança está na dinâmica do discurso; tanto quanto o filme, o sonho amplia ou isola detalhes representativos; reduz ou dilata o tempo.

Levando-se em conta tantas semelhanças entre o cinema e a manifestação do subconsciente, poderíamos concluir que, mesmo na linguagem cinematográfica clássica - cujo

objetivo é promover uma leitura naturalista da percepção consciente - a natureza do sonho está presente. Nesse sentido, toda experiência cinematográfica guarda enorme congruência com a experiência onírica. Na obra de Fellini, assim como na obra de outros realizadores ao longo da história, a relação com o discurso onírico acontece não apenas devido à própria natureza cinematográfica, mas, sobretudo, pela maneira intencional com que esses autores se apropriam do formato estético e narrativo da linguagem dos sonhos para construir suas respectivas leituras da realidade.

Longe de se apresentar como uma forma de escapismo, o discurso presente nas obras surrealistas, ainda na década de 1920, utilizava o formato narrativo da linguagem dos sonhos como procedimento gerador de uma visão profundamente crítica e aguda da sociedade. Também nos anos 1920, os expressionistas apropriaram-se das formas e deformações da psique - características do formato estético onírico - como reflexos das angústias e sofrimentos escondidos nos meandros do inconsciente. A partir das décadas de 1960 e 1970, com a percepção da importância das relações entre cinema e psicanálise, diversos autores voltaram a explorar de maneira contundente a relação entre o filme e a experiência onírica, re-elaborando diversas possibilidades dessa relação<sup>25</sup>.

Na obra de Fellini, a presença do sonho e de suas metáforas é, sem dúvida, uma das características mais marcantes. É justamente a partir da década de 1960, que a estética felliniana começa a afirmar-se de maneira mais pronunciada, desenhando seu estilo particular a partir de uma base estética clara: o sonho. Depois de *A doce vida* - período em que o diretor experimenta certa “crise existencial e artística” que antecederia *Oito e meio* - Fellini apresenta um interesse crescente pela psicanálise junguiana e é apresentado ao psicanalista Ernst Bernhard. A convivência com o terapeuta influenciaria significativamente tanto sua trajetória

---

<sup>25</sup> XAVIER, 2003, p.357-361.



pessoal quanto sua obra. A partir desse encontro, sente-se uma espécie de libertação, uma escolha na direção de uma arte autônoma.

*A arte é alguma coisa que, confusamente, lembra, tenta lembrar, ou faz imaginar. Nessa época tive o consolo de encontrar aquilo que imaginara, isso me animou a pensar que o cinema podia também exprimir alguma coisa que não era somente uma fotografia de uma certa realidade, que ele não era apenas concebível de forma neo-realista mas também de forma verista, autêntica, que o cinema – como Kurosawa e Buñuel já haviam tentado fazer – podia verdadeiramente contar realidades interiores. O cinema pode conseguir olhar em transparência a realidade e mostrar outras.<sup>26</sup>*

Ainda que de maneira tímida, a estética onírica já estava presente em sua obra desde o início de sua carreira. Em *O abismo de um sonho* (1951), segunda obra dirigida por Fellini, a primeira vez que Wanda vê o xeique, objeto de sua obsessão platônica, ele se encontra sentado num enorme balanço em movimento sob as altíssimas árvores da floresta, como num sonho, gerando uma visão quase tão surpreendente para o espectador quanto para Wanda.



Figura 9: Cena de *O abismo de um sonho*.

Mas se desde o início as imagens oníricas já estavam presentes em sua obra, o reconhecimento consciente dessa vocação permitiria uma abertura a novas experimentações

que significaria uma espécie de sedimentação de seu estilo cinematográfico. Fellini começa a aproximar-se da linguagem dos sonhos tanto pelo uso de um “formato narrativo onírico” – de estruturas não lineares, distanciadas da linguagem clássica – quanto pela apropriação de um “formato estético onírico”, através de imagens extravagantes, por vezes grotescas, com o uso de formas absurdas e inesperadas, características dos sonhos. As seqüências de sonhos em *Oito e meio* são inserções de estruturas narrativas de formato fantástico que se mesclarão ao eixo narrativo central, de estrutura mais linear, inaugurando certa lógica felliniana que se repetirá em diversos outros trabalhos. A temática abordada pelo filme é centrada nos conflitos do personagem Guido, cineasta reconhecido que passa por uma aguda crise de confiança. A história reflete o momento vivido pelo próprio Fellini, e as seqüências oníricas presentes no filme, inseridas com mestria, refletem a necessidade do próprio realizador de enfrentar seus medos e angústias, somente possíveis de serem vencidos através da imagem. Em seu longa-metragem seguinte, *Julieta dos espíritos*, Fellini repete a fórmula, imprimindo, no entanto, maior força às seqüências oníricas.

A inserção de passagens de formato narrativo onírico acontecerá ao longo de toda sua obra, havendo inclusive filmes inteiros construídos a partir de estruturas narrativas não-lineares. Filmes como *Roma*, *Casanova*, *Cidade das Mulheres*, *Entrevista* e *A voz da lua*, realizados nas décadas de 1970 e 1980, evitarão a unidade de lugar, tempo e ação, característicos da narrativa clássica. Perguntado sobre a razão pela qual foi escolhida uma estrutura narrativa onírica para esses filmes, Fellini respondeu:

*A história decide a estrutura, e como uma história deve comportar os personagens, esses personagens impõem uma estrutura narrativa particular à história. (...). A forma de uma história, seu conteúdo e seu estilo são o que me atraem em contar uma história. A forma não é mais importante que o conteúdo. Os dois correm juntos.*<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> FELLINI, 1994, p.140.

<sup>27</sup> FELLINI, 1994, p.114.

Se do ponto de vista do formato narrativo Fellini lança mão de uma estrutura onírica, livre e não linear em diversos momentos de sua obra, do ponto de vista do formato estético, da composição imagética, a influência da linguagem do sonho parece estar sempre presente. Ou seja, na composição de sua estética, independente do tipo de estrutura narrativa, Fellini propõe um tom de sonho, uma visão inesperada, algo de pitoresco ou de grotesco, um quê de fantasia. E esse talvez seja um dos pontos essenciais na compreensão do estilo felliniano. No exemplo citado de *Julieta dos Espíritos*, mesmo nas seqüências de narrativa objetiva, os ambientes criados, as cores e o figurino compõem uma realidade quase tão fantástica quanto os momentos de narrativa subjetiva. Julieta projeta sua libido e sua sexualidade na vizinha Susy, cuja casa exuberante é o cenário de algumas das cenas mais extravagantes, embora essas cenas representem momentos de narrativa objetiva.

Em *Satyricon*, a estrutura narrativa apresenta um formato mais onírico. Fellini cria paisagens parecidas com o limbo, imersas num sol irreal, fraco, de sonho. Muitos corredores, alamedas, salas, átrios, ruelas, escadarias e outras passagens semelhantes estreitas e angustiantes: “Dos sonhos, *Satyricon* deveria possuir a transparência enigmática, a clareza indecifrável”<sup>28</sup>. Em *E la nave va*, o diretor retoma um formato narrativo mais aproximado à linguagem clássica, após *Cidade das mulheres*, *Ensaio de Orquestra* e *Casanova*. No entanto, dentre outras extravagâncias, Fellini insere a companhia insólita de um rinoceronte agonizando nos porões do navio devido a uma infecção contraída. Segundo o diretor, o leite do rinoceronte dá a conotação de alguma fuga inconsciente do homem. Se essa coisa fosse descuidada o infestaria e o envenenaria. “O subconsciente é alimentado pela confusão, pelo inesperado e pela perpétua imutabilidade e isso nos dá medo. É por isso que devemos explorar as nossas zonas escuras. Suprimir o subconsciente é se mutilar.”<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> FELLINI, 2000, p.144.

<sup>29</sup> FELLINI, 1994, p.120.

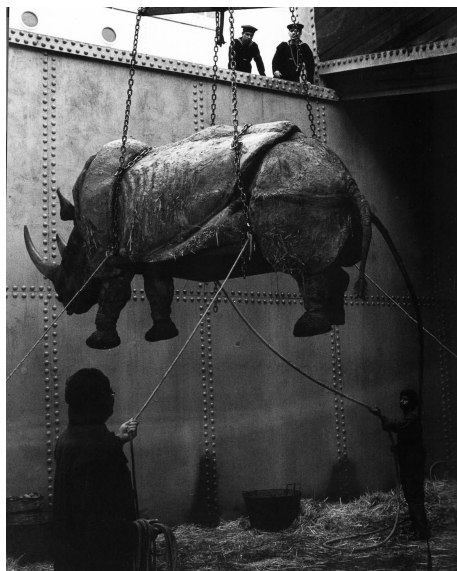


Figura 10: O rinoceronte de *E la nave va*.

O interesse de Fellini pelos caminhos do subconsciente não se limita ao plano racional intelectual e nem se manifesta apenas como um resultado estilístico de sua obra. Ao contrário; sua relação com o universo fantástico do sonho começa desde os tempos da infância do diretor, nas suas visões e sonhos infantis, quando o mundo se apresentava diante de seus olhos totalmente desprovido de intenções e de elaborações simbólicas.

*Quando crianças, todos nós temos um relacionamento embaçado, emocional, sonhado com a realidade; para uma criança tudo é fantástico porque é desconhecido, jamais visto, nunca experimentado. (...) É só um gigantesco espetáculo, gratuito e maravilhoso, uma espécie de ameba que respira e ultrapassou os limites, no qual tudo habita, sujeito e objeto, confusos num único fluxo incontrolável, visionário e inconsciente, fascinante e aterrorizante, do qual ainda não emergiu o vértice, a fronteira da consciência.*<sup>30</sup>

Por volta dos sete anos, Fellini batizou os quatro cantos da cama com o nome dos quatro cinemas de Rimini: Fulgor, Opera Nazionale Balila, Savoia e Sultano. Ir para a cama causava-lhe quase tanta ansiedade quanto a expectativa na fila de uma sessão de cinema; significava preparar-se para assistir a um extraordinário espetáculo de cores:

*(...) fechava os olhos, esperava quietinho com a respiração presa e o coração batendo rápido, até que, de repente, começava o silencioso*

<sup>30</sup> FELLINI, 2000, p.123.

*espetáculo. Um dos espetáculos mais extraordinários. O que era? É difícil contar, descrever, era um mundo, uma esplendorosa fantasmagoria, uma galáxia de pontos luminosos, esferas, círculos reluzentes, estrelas, chamas, vidros coloridos, um cosmo noturno e cintilante.<sup>31</sup>*

Para Fellini, a cor é a forma de expressão do sonho. A célebre pergunta “você sonha em cores ou em preto e branco?” seria tão desnecessária quanto perguntar se na música estão presentes sons. E na lembrança das coisas, fica sempre uma cor predominante, as outras desaparecem:

*No sonho, a cor é a idéia, o conceito, o sentimento, como uma grande pintura. Quem sonha pode ver um campo vermelho, um cavalo verde, um céu amarelo, e não são absurdos. São imagens intrínsecas do sentimento que as inspira. Se tivéssemos de contar um certo encontro a um amigo e quiséssemos nos deter um pouco nas cores da sala, é provável que só nos lembrássemos do dourado da porta, do azul transparente do cinzeiro, do preto de um quadro.<sup>32</sup>*

Sua ligação com o “extraordinário espetáculo de cores” que lhe despertava a atenção todas as noites fez com que Fellini desenvolvesse um hábito curioso: desde a infância, tentava rabiscar e reproduzir nos cadernos os sonhos que tinha. Guardou seu caderno de sonhos por trinta anos e depois de ter lido Jung e conhecido o Dr. Bernhard, retomou o hábito que havia abandonado. Nas décadas seguintes, foi diversas vezes procurado por editores ansiosos em publicá-lo. Fellini sempre recusou. Dentre outros motivos, havia o fato de que o caderno continha personalidades famosas em situações embaraçosas. Sobre esse hábito curioso de transcrever os sonhos para a linguagem do desenho, Fellini revela a enorme dificuldade que enfrentava, pois havia sempre uma tendência de se perder a essência do discurso sonhado:

*(...) me divertia contando sonhos e tentando fixá-los figurativamente. Tarefa quase impossível, pois a linguagem, seja no plano narrativo ou no plano figurativo, na qual se expressa o sonho, é verdadeiramente impossível de transcrever. É um outro código de expressão que pertence a outra dimensão onde a idéia, a razão, o intelectual estão*

---

<sup>31</sup> FELLINI, 2000, p.123.

<sup>32</sup> Ibidem. p.131.

*totalmente excluídos. A expressão é feita por símbolos. O símbolo torna-se então o modo de linguagem mais completo.*<sup>33</sup>

Se a transposição dos sonhos para o caderno já significava uma tarefa difícil, no seu processo de realização cinematográfica ela se torna extremamente angustiante. Para Fellini, a tradução de uma fantasia em termos plásticos, físicos, é uma operação muito delicada, pois o maior encanto da fantasia está exatamente em sua não-definição. Ao defini-la, é inevitável que se perca a dimensão sonhada, o mistério:

*Devemos a todo custo conservá-lo, porque o sucesso da operação, sua prova de vitalidade, de originalidade, de resultado poético, está em conseguir conservar o melhor possível, mas realizadas, aquela porção de alusivo, de transparente, sem contornos, de flutuante, indistinto, que havia na imagem sonhada (fantástica). As cores não são mais as que se tinha sonhado, e assim, a perspectiva imaginada é apenas aquela concreta da cenografia. O rosto de um personagem é aquele que se tem em frente, com aqueles pêlos, aqueles poros, aquela voz, não tem mais o fascínio do vulto que apareceu de forma mágica na liberdade total da imaginação.*<sup>34</sup>

É exatamente pela delicadeza dessa transposição, pela complexidade no processo de construção de sua realidade onírica, que Fellini vai optar pela realização em estúdio ao longo de quase toda sua carreira. A elaboração das formas da cenografia, as cores, os materiais com suas texturas e sua inserção na luz somente é possível de serem minuciosamente trabalhados dentro das condições ideais do estúdio. Fellini tenta fazer com que o aparato técnico seja transformado em ideologia, sentimento, atmosfera, história. Para ele, “é preciso tornar acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, fazer surgir transparências, vibrações, provocando uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana.”<sup>35</sup> Não basta captar as imagens de um determinado espaço existente. É necessário fabricar a ilusão, construir as sutilezas dos tons e das formas que levam à fantasia desejada. Como aponta Harmetz, essa tarefa é somente alcançada pela cenografia em estúdio:

---

<sup>33</sup> FELLINI, 1994, p.108.

<sup>34</sup> FELLINI, 2000, p.211.

<sup>35</sup> FELLINI, 1994, p. 109.

*Se você fotografar uma locação, tal como uma pitoresca rua européia, por exemplo, você obterá uma reprodução fiel, só que sem atmosfera, a textura e a cor. É melhor portanto substituí-la por uma impressão daquela rua, como vista por nossa mente, ligeiramente romantizada, simplificada e supertexturizada.*<sup>36</sup>

Se a difícil transposição da imagem sonhada representa um depauperamento, às vezes é também um enriquecimento. Nesse processo, nasce algo detentor de uma outra vitalidade; algo de definido, de concreto, de permanente: algo que é o filme como será visto pelos outros. E certamente essa nova vida nada tem a ver com o impulso inicial que a gerou. Esse impulso sonhado, aquela imagem idealizada no início do processo de criação, por sua vez, também não morre, permanece preso na memória de Fellini. E essa seria justamente uma das razões pelas quais ele não gostava de ver a projeção do que foi filmado, evitando comparecer às exibições públicas. “Às vezes chego a bater o pé e não vou. Em *Satyricon*, quase nunca ia. No final, após três semanas, me arrastaram à força”<sup>37</sup>.

A “*Satyricon* sonhada” de Fellini, sua visão do romance de Petrónio que surge como um fluxo hemorrágico de cores e espectros, apenas sua memória embaçada pôde conhecer. Sua *Satyricon* permanece, contudo, viva e pulsante, pronta para nos oferecer uma experiência detentora de outra autenticidade, de uma verdade onírica talvez tão genuína quanto suas visões. E essa sua verdade, construída pela matriz do sonho, encontra-se estampada também em *Amarcord*, *Roma*, *Noites de Cabíria*, *I Clowns*, *Ensaio de Orquestra*, *A voz da lua*, *A estrada*, *Entrevista*, *A doce vida*, *Cidade das Mulheres*, em todas as suas obras, em todas as diferentes fases.

Como numa realidade encantada, Fellini confecciona, peça a peça, um universo talhado à medida de suas lembranças e sonhos. Eles são expressos com tanta força e sinceridade que nossos olhos conservam o reflexo de todas essas imagens. Sua obra torna-se referência de uma estética única. Seu universo de sonhos incorpora traços da visão crítica da estrutura narrativa

---

<sup>36</sup> HARMETZ, 1996, p. 110.

<sup>37</sup> FELLINI, 2000, p.211.

surrealista, dos espaços imaginários de perspectivas aberrantes do expressionismo alemão e da fantasia ingênua de Georges Méliès. Mas o estilo felliniano se alimenta, sobretudo, das visões oníricas mais arraigadas no artista. Fellini é surreal, metafórico, mágico. E dessa magia nos lambuzamos, saboreando sua essência.



Figura 11: Imagens oníricas de Fellini: Balão executado na forma de um corpo feminino para o filme *Cidade das mulheres*.

## **2.2 – A caricatura da imagem: influências do desenhista e chargista sobre o cineasta**

O mundo mágico felliniano, inspirado nas visões imagéticas e exuberantes de seus sonhos, tem seus traços delineados pela agressividade das vinhetas e quadrinhos que, quanto mais aparecem marcados por uma estilização individual, mais são comunicativas para a massa. Fellini sempre tem em mente uma representação precisa que leva à sua forma mais direta e expressiva. Sua estética tem como uma de suas principais bases as origens do jornalista, chargista e caricaturista; o processo criativo do cineasta passa sempre pelas mãos do exímio desenhista. É a partir desse seu talento que Fellini descobre uma linguagem gráfica de comunicação popular que influenciaria significativamente seu estilo cinematográfico.



Fellini sempre rabiscava, desde criança, em qualquer pedaço de papel que lhe caía nas mãos. Cultivava uma atração especial por desenhistas, caricaturistas e pintores, “mesmo aqueles que desenhavam Nossa Senhora com giz nas calçadas”<sup>38</sup>; e tinha enorme fascínio por desenhos animados e revistas em quadrinhos: “Aos doze anos, nunca perdia um número de *Il Corriere dei Piccoli*. Lia normalmente *Bringing up Father*, *Felix*, *the Cat*, *Boob McNutt* e *The Katzenjammer Kids*”<sup>39</sup>. Aos 17 anos, após concluir os estudos, Fellini vai para Florença onde passa três meses vendendo histórias em quadrinhos e diálogos humorísticos a *Il 420*, a única revista satírica da Itália. Mudou-se para Roma e começou a trabalhar como secretário em *Il Popolo di Roma*. Escrevia argumentos, desenhava histórias em quadrinhos e vendia-os a diversas revistas romanas, como a *Marc’Aurèlio*, um dos principais periódicos humorísticos da época, do qual Fellini logo se tornou colaborador fixo. Trabalhou também como desenhista publicitário para vitrine de lojas. No início dos anos 1940, abriu um ateliê com os amigos do *Marc’Aurèlio*: faziam caricaturas, retratos e desenhos para os soldados americanos que desembarcavam em Roma.

Tanto nos anos 1930 quanto no conturbado período marcado pela Segunda Grande Guerra, o mundo gráfico do semanário humorístico seria como um canal quase tão indispensável quanto o cinema para definir a cultura de massa das províncias italianas<sup>40</sup>. Assim, mais que a literatura, a cultura figurativa ou a fotografia sofisticada, será a influência da publicação humorística que fornecerá a Fellini uma forma específica de estilização da figura e da narrativa, através de um tipo de comunicação já experimentada com o público.

Fellini nunca perdeu essa matriz da comunicação popular, mesmo usando uma linguagem mais sofisticada. Ítalo Calvino observa que “seu antiintelectualismo pragmático parece nunca ter diminuído: para ele, o intelectual é sempre um desesperado que, na melhor das hipóteses, se enforca, como em *Oito e meio*, e quando perde a mão, como em *A doce vida*,

---

<sup>38</sup> FELLINI 2000 p. 102.

<sup>39</sup> FELLINI, 1986, p. 46.

dá um tiro na cabeça depois de massacrar os filhos pequenos”<sup>41</sup>. Segundo Calvino, a continuidade entre o Fellini desenhista e humorista e o cineasta deve-se ao personagem de Giulietta Masina e a toda especial “fase Masina” de sua obra, marcada por uma poética própria que engloba a esquematização figurativa das vinhetas humorísticas. “*Julietta dos Espíritos* tem como declarada referência figurativa e cromática as vinhetas coloridas do *Corriere dei Piccoli*: o mundo gráfico do impresso de grande difusão que reivindicaria a autoridade visual especial e o parentesco próximo com as origens do cinema”<sup>42</sup>.

Fellini reconhece que a inspiração para a personagem Gelsomina, em *A estrada*, veio de repente, sob a forma da caricatura rabiscada de um palhaço. Para ele, a influência da estética de quadrinhos em seu tipo de humor peculiar é decisiva:

*Aprendi a essência do cômico nas histórias em quadrinhos. Descobri as histórias em quadrinhos e o circo na mesma estação de minha vida: os personagens dos quadrinhos são palhaços. (...) Quando fui aos EUA com Giulietta, depois de A estrada, as pessoas não sabiam se deviam sorrir-lhe ou beijar a bainha de seu vestido: eles a viam como alguém que se situaria entre Santa Rita e Mickey Mouse.*<sup>43</sup>



Figura 12: Caricatura desenhada por Fellini que deu origem à personagem Gelsomina de *A estrada da vida*.

<sup>40</sup> FELLINI, 2000.

<sup>41</sup> CALVINO in: FELLINI, 2000, p. 22.

<sup>42</sup> CALVINO in: FELLINI, 2000, p. 23.

<sup>43</sup> FELLINI, 1986, p. 52.

O dom para o desenho, que nasceu com Fellini e lhe acompanhou desde a infância, seria uma espécie de instrumento chave durante seus processos de realização cinematográfica. No começo de cada filme, o diretor fazia desenhos à guisa de notas, para fixar as idéias, registrar rapidamente uma sensação. Ele esboçava os traços de uma visão, os detalhes de uma roupa, expressões e características anatômicas. Em seguida, esses esboços iriam parar nas mãos de seus colaboradores - cenógrafos, figurinistas, maquiadores, etc. - como modelos para a seqüência de seus próprios trabalhos. Estes esboços eram “uma maneira de começar a enxergar o filme pelos olhos” e, com isso, o filme comportava um *avant-film*, uma espécie de antecipação fragmentada e refletida em desenhos:

*Desenhar para mim é uma maneira de concentrar-me nos problemas que surgem na preparação de um filme. Geralmente os desenhos que faço só têm uma razão funcional e estão estritamente ligados a meu trabalho de diretor. Este material ocasional, estes apontamentos – desenhados geralmente em papel rascunho, no dorso de envelopes, etc. – servem de indicador para meus colaboradores.<sup>44</sup>*

Esse trabalho de esclarecimento figurativo nunca se realizava sistematicamente como uma coisa indispensável. Cada filme, cada processo, tinha sua própria demanda, havendo muito mais desenhos para alguns filmes que para outros. Por outro lado, Fellini nunca pensou em fazer desenhos inspirados em roteiros já filmados. Para ele, o esboço e o desenho, embora se originassem de instintos naturais, nunca possuíam uma finalidade estética. Eram apenas instrumentos, meios, um elo na cadeia que une a fantasia e a imaginação num resultado cinematográfico:

*Quando faço rabiscos e desenhos que não servem a uma necessidade profissional – a caricatura de um amigo sentado à minha frente em um restaurante, a repetição obsessiva de um detalhe anatômico, atitudes, expressões ou indecifráveis alusões gráficas – como dizia, também nesses casos trata-se de uma questão de exercício, do hábito profissional de materializar visual e imediatamente uma emoção, um pedaço de uma imagem passageira, ou uma fantasia demasiado intensa.<sup>45</sup>*

<sup>44</sup> FELLINI apud: PERNOT, 2003, p.101.

<sup>45</sup> FELLINI, 1986, p.87.



Figura 13: Desenho para o personagem Trimalchio de *Satyricon*.



Figura 14: Desenho para o personagem de Marcello Mastroianni em *A doce vida*.

A estética cinematográfica de Fellini guarda todos os reflexos de sua habilidade aguda para a caricatura, dessa vocação para uma observação atenta ao menor detalhe anatômico. Para André Bazin, “os personagens fellinianos não são jamais definidos pelo seu caráter, mas por sua aparência”<sup>46</sup>. Assim como a estética onírica de certa forma está sempre presente em seus filmes, eles também são marcados por certa estilização que deriva do caricato, onde a matriz é a aparência. Sobretudo no início do processo de pesquisa, Fellini procurava seus atores somente pelo aspecto físico, sem se preocupar com seus talentos dramáticos. Ele possuía um enorme arquivo de fotos tiradas por seus assistentes pelos quatro cantos da Itália e do mundo. Em seguida, ele procurava as fisionomias correspondentes a seu universo mental:

*Eu nunca me decido por um ator por sua habilidade ou por sua capacidade profissional: do mesmo modo que sua inexperiência nunca me impediu de escolher um não-ator. Vou à procura de fisionomias expressivas, características, que dizem tudo de si mesmas à primeira aparição na tela. Para escolher, não tenho um sistema. A escolha depende da fisionomia que tenho em minha frente, de tudo que posso capturar pela intuição e adivinhar das fisionomias das pessoas que não conheço e que vejo pela primeira vez.<sup>47</sup>*

Desse modo, antes de escolher um ator para encarnar um personagem, ele o desenhava e em seguida transformava a figura humana do ator para que se encaixasse em seus croquis.

<sup>46</sup> BAZIN in: SALACHAS, 1963, p. 146.

<sup>47</sup> FELLINI apud PERNOT, 2003, p.103.

Magali Noël, que atuou em três filmes de Fellini, teve vez sua fisionomia e seu corpo remodelados para cada filmagem:

*Nunca tive três vezes o mesmo visual em cada um dos três filmes que rodei com ele: por exemplo, em A doce vida, eu tinha muita maquiagem e uma peruca esbranquiçada. Para Satyricon, ele buscava o visual de uma matrona. Eu já havia engordado cinco quilos para lhe agradar, mas não foi suficiente. Para me dar o visual da Gradisca em Amarcord, foi necessário engrossar meu nariz. Fellini queria que eu tivesse ar de uma camponesa da Emilia.*<sup>48</sup>

Mas esse tom da caricatura, essa manipulação da aparência como forma de discurso, não se relaciona só com a área do humorista poético e angelical, com as deformações engraçadas das vinhetas e dos divertidos textos juvenis. O Fellini diretor revela uma visão da sociedade tão singela quanto ácida; tão delicada quanto vulgar; tão cômica quanto trágica. Arquétipo, irracionalismo, as mulheres, *mamma putana*, kitsch, caos, confusão: ele se apropria de todo um vocabulário que tenta desvendar qualquer coisa de subterrâneo, de secretamente entranhado. A Itália radiografada por Fellini revela uma realidade que seria, para ele, camuflada por “duas ideologias contra a vida: a ideologia católica, que considerava a vida como uma passagem e a carne como alguma coisa imunda, e a ideologia fascista, segundo a qual era preciso morrer pela pátria.”<sup>49</sup>.

No universo felliniano, as imagens do fascismo, por mais grotesca que seja a caricatura, sempre têm um sabor de verdade. Segundo Calvino, o fascismo que, no decorrer de vinte anos, teve tantos climas psicológicos diferentes, era sempre magistralmente representado por Fellini.

*Ele sempre usava o uniforme certo e o clima psicológico adequado para os anos que representava. (...) Em I Clowns, basta que o ridículo chefe da estação ferroviária, provocado por um trem, chame um soldado bigodudo e que, do trem espectral, os braços dos garotos se levantem numa silenciosa saudação romana, para que o clima da época seja restituído por completo.*<sup>50</sup>

<sup>48</sup> NOËL apud: PERNOT, 2003, p.102.

<sup>49</sup> FELLINI, 1994, p. 154.

<sup>50</sup> CALVINO in: FELLINI, 2000, p. 22.

O mesmo resultado preciso obtido pela evocação da caricatura é encontrado também na representação do imaginário católico.<sup>51</sup> Nas obras de Fellini, o universo da Igreja Católica é frequentemente satirizado, com a presença de figuras insólitas, ridículas ou aterrorizantes: padres e freiras detentores de um horror até fisiológico. Assim acontece em *Amarcord*, com os padres do colégio ou com a freira anã que acalma o louco da árvore, ou em *Julieta dos Espíritos*, com as vozes e sussurros das freiras encapuzadas, ou em *Roma*, no antológico desfile de moda eclesiástica.



Figura 15: Estudo de Fellini para o desfile de moda eclesiástica no filme *Roma*.



Figura 16: Cena do desfile de moda eclesiástica no filme *Roma*.

Se a composição caricaturada de seus personagens representa a forte influência da estilização gráfica dos quadrinhos, a maneira com que o cineasta se apropria de alguns recursos e técnicas do cinema também revela traços dessa estética. Hervé Pernot observa que Fellini joga com a profundidade de campo<sup>52</sup>. Particularmente nos enquadramentos em primeiro plano, ele estabelece um posicionamento onde um fundo se destaca com a evolução de silhuetas. Os movimentos de câmara permitem ressaltar as diversas nuances do quadro, sem que se modifique essa disposição, como acontece com frequência em *Ensaio de orquestra*. Outra composição tipicamente felliniana que remete a uma estilização gráfica são alguns

<sup>51</sup> CALVINO in: FELLINI, 2000, p. 22.

<sup>52</sup> PERNOT, 2003, p. 111-113.

movimentos de multidões que parecem ilustrações de desfiles festivos, ou procissões de peregrinação, como a seqüência final de *Oito e meio*.

No que tange à luz e à cenografia, tanto quanto o preto e o branco, as cores se organizam também sob o signo da abundância e das oposições<sup>53</sup>. Os contrastes participam de um universo onde nada é resolvido, tudo se opõe. Essa tendência a produzir contrastes faz com que tudo seja estilizado. Às vezes, até a natureza é estilizada, como o parque em torno da casa de Susy em *Julieta dos Espíritos*, cujas imagens apresentam a expressividade de um desenho. Segundo o próprio Fellini, tanto em *Satyricon* quanto em *Os palhaços*, ele teria tentado encontrar as cores típicas dos desenhos animados de sua juventude<sup>54</sup>.

Fellini distorce, amplia, remodela, colore e imprime na imagem uma expressividade tão intensa que não deixa dúvidas de sua intenção. Ele não apenas sugere, mas define os destinos pela brutalidade das aparências. Como observa Geada, se ele vai muito além no caminho da repugnância visual, sempre dá ao monstruoso um tom humano, certa cumplicidade carnal: “a monstruosidade (o que é excessivo no anormal) em Fellini nunca é pitoresca, mas simplesmente trágica, isto é, humana”<sup>55</sup>.

Se Fellini explora a deformação é porque ali reside a essência do espetáculo popular. Ele utiliza o kitsch porque “o kitsch é permanente como o pecado”<sup>56</sup> e está ligado à cultura de massa de maneira indissociável. Ele constrói o que tantas vezes foi definido como o barroquismo felliniano porque busca a truculência do carnaval, a natureza do exibicionismo. A essência da expressividade felliniana está no traço exagerado da comunicação popular: “Meu cinema não é ideológico, sociológico ou intelectual. É um cinema pictural”<sup>57</sup>. E, através de sua palheta, Fellini conduz a imagem do caricatural para o visionário.

---

<sup>53</sup> Ibidem. p.116.

<sup>54</sup> FELLINI, 2000, p.143-144.

<sup>55</sup> GEADA, 1978, p. 114

<sup>56</sup> MOLES, 1986, p. 29.

### 2.3 – A teatralidade espacial em Fellini: mistura de linguagens na fabricação da ilusão

No cinema de Federico Fellini a fidelidade à verdade não se encontra na fidelidade à realidade da imagem fotográfica, documental e rigorosamente descritiva. A verdade de suas imagens, como vimos, está na realidade simbólica do mundo dos sonhos, dos quadrinhos, da fantasia. Fellini não fotografa a realidade, prefere fotografar a ilusão. Ele se inspira em suas visões oníricas, se expressa pelo seu traçado preciso e finalmente transpõe a fantasia para o cinematográfico através da simplicidade da confecção artesanal e da magia dos truques teatrais. E nesse seu processo de fabricação da ilusão, ele alimenta suas imagens de uma qualidade específica, redesenhando mais uma vez o seu estilo. A fabricação da ilusão em sua obra seria um terceiro aspecto marcante na compreensão da estética felliniana.

Na busca de uma representação simbólica, Fellini utiliza de técnicas e recursos que freqüentemente imprimem certa artificialidade à imagem cinematográfica. Nesse sentido, sobretudo do ponto de vista do formato estético – cenografia, iluminação, etc. – sua obra se distancia da natureza realista do cinema, apresentando uma forte ligação com o formato estilizado da linguagem teatral. Se o aparato cinematográfico, originário da fotografia, é capaz de trazer uma descrição fiel do real, o teatro utiliza de uma matriz artesanal como procedimento para uma representação simbólica e estilizada da realidade<sup>58</sup>. Fellini não se interessava em realizar uma cópia passiva do real através de sua câmara. Pelo contrário, ele despertava a imaginação do espectador a partir da evocação dos signos da memória, servindo-se das mesmas vias da magia teatral. Frequentemente, é o dispositivo artesanal que conduz à

---

<sup>57</sup> FELLINI, 1990, p. 13.

<sup>58</sup> A relação entre o caráter realista no teatro e no cinema é bastante complexa e já foi discutida por diversos autores. Nossa abordagem parte do princípio de que, ao longo do século XX, o teatro moderno parte para um tipo de concepção espacial mais estilizada e abandona a representação naturalista que vigorava no século XIX.



poesia da imagem, como a fogueira na qual a menina Julieta se deita em *Julieta dos Espíritos*, feita de plumas alaranjadas agitadas por pequenos ventiladores.

Ele parece propor ao espectador uma espécie de jogo, onde o falso se liga à ilusão e a verdade está na expressividade artificial da imagem. “Em *Amarcord*, construí o mar. E na tela, nada é mais verdadeiro do que esse mar. Como se pode fazer o mar? São segredos que não posso revelar. Bastam duas folhas de plástico e dois maquinistas com boa vontade. Por isso, eu trabalho: posso cortar, pregar, dispor as luzes”<sup>59</sup>. Assim como no teatro, seu processo de materialização da fantasia tem forte ligação com o aspecto tátil da realização. Segundo Fellini, o ato de tocar intervém no cinema tanto quanto na pintura ou na escultura: “Fazer uma decoração é algo que me concerne, pois é pintura. Um pintor não pode encarregar qualquer outra pessoa de dar um certo toque com o pincel. Com o cinema é parecido, que é pintura antes de ser literatura ou dramaturgia”<sup>60</sup>. O diretor fazia questão de interferir na montagem dos cenários, na colocação de uma peruca, ou na maquiagem de um ator: “Tenho de acertar qualquer coisa aqui, certos objetos, os quadros, os cortinados. (...) Sinto que devo viver, habitar o cenário e ter o controle de cada um desses detalhes”<sup>61</sup>.



Figura 17: Fellini acerta os detalhes da personagem Gelsomina em *A estrada da vida*.

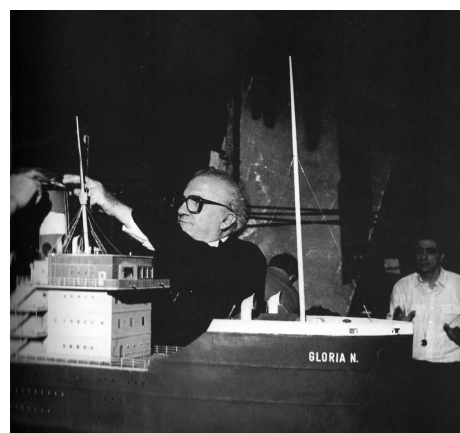


Figura 18: Fellini junto à maquete do navio Glória N. de *E la nave va..*

<sup>59</sup> FELLINI, 1986, p. 144.

<sup>60</sup> FELLINI, 1994, p. 174.

O cinema de Fellini sempre foi um “cinema manual”, mesmo na fase final de sua obra, quando os recursos digitais já começavam a influenciar diversos realizadores. Ele fazia uso de técnicas antigas, como o *trompe l’oeil*, artifício que o cinema importou dos cenários naturalistas do teatro do século XIX, onde uma determinada paisagem (ou imagem) realista é pintada sobre uma tela, na intenção de se criar a impressão de uma realidade espacial. Ele se empenhava também em desenvolver novas técnicas, experimentando o comportamento de diversos materiais frente à luz e à lente cinematográficas. Para Fellini, a própria matéria física dos elementos poderia dotar o objeto de certa intenção:

*Para E la nave va, assim como para Casanova ou para Amarcord, eu achava que o mar era um elemento incontrolável. Se queríamos dar ao mar um sentimento – o sentimento de ser um mar de uma maneira específica – só poderíamos fazê-lo com materiais que pudessem ser iluminados de maneira específica até deixá-los carregados, densos de sentimento.<sup>62</sup>*



Figura 19: Mar de plástico construído por Fellini para *Amarcord*.

A intenção da cenografia felliniana parece encontrar as mesmas intenções da cenografia ilusionista do teatro barroco, que, conforme aponta Anatol Rosenfeld, era usada não para “emprestar realidade à aparência, mas para transformar a própria realidade em

---

<sup>61</sup> Ibidem. p. 174.

aparência”<sup>62</sup>. A neve falsa de *Amarcord*, as maquetes artificiais de *A tentação do Dr. Antônio*, a neblina na floresta irreal de *A voz da lua*, as paisagens fabricadas de *Satyricon*, ou a pintura do navio Glória N. em *E la nave va* apresentam uma artificialidade claramente demarcada e, até mesmo, “reivindicada”. Nesta última obra, Fellini leva o jogo da artificialidade às últimas conseqüências. Durante uma cena, uma mulher comenta um pôr-do-sol dizendo: “Parece pintura...”. E ele o é, de fato. No clímax do filme, Fellini, o mágico, num processo pedagógico de ilusão, faz com que o espectador penetre nos bastidores para revelar os segredos da fabricação de um filme: o falso mar construído em estúdio é exposto assim como a equipe que está a filmá-lo, revelando a maquinaria que se esconde por trás do espetáculo cinematográfico.



Figura 20: Cena final de *E la nave va* onde Fellini exhibe a maquinaria cinematográfica.

A semelhança entre o “cenário espetáculo” de Fellini e o teatro barroco pode ser encontrada também nos estudos de Santiago Vila a respeito das cenografias cinematográfica e teatral. O autor esclarece que no período barroco a cenografia adquire um desenvolvimento tal que se transforma em significante autônomo do sentido dramático representado: “no barroco, o dispositivo de representação *teatraliza-se*, evidenciando a materialidade do espaço ficcional como, logo, voltariam a propor as vanguardas teatrais e filmicas do nosso século”<sup>64</sup>. Essa

<sup>62</sup> FELLINI apud: PERNOT, 2003, p. 108.

<sup>63</sup> ROSENFELD, 2004, p. 59.

<sup>64</sup> VILA, 1997. p. 274.

autonomia significante da cenografia barroca permanecerá nos espetáculos populares que se desenvolvem paralelamente aos burgueses até nossa época, inserindo-se no cinema primitivo de Méliès, cuja concepção fantástica adapta a tradição do teatro mágico popular à nova tecnologia cinematográfica.

A influência dos espetáculos populares, da magia do teatro e do imaginário do circo é determinante na estética cinematográfica de Fellini. O Fellini criança, deslumbrado pelas maravilhas que o circo escondia e simultaneamente ostentava, anunciava já o Fellini cineasta que transformaria as maravilhas em espetáculo:

*Da primeira vez que entrei numa lona de circo, senti essa embriaguez, essa comoção, essa exaltação (...) E naquela mesma noite, sentado no colo de meu pai, entre as luzes ofuscantes, o clangor das trombetas, os rugidos, os gritos, os estrondosos aplausos, vi o espetáculo e fiquei encantado, como se de repente tivesse reconhecido algo que sempre me pertencera e que era meu futuro, meu trabalho, minha vida.<sup>65</sup>*

Sua obra reivindica sempre a natureza do espetáculo, seja pela manifestação do circo em estado bruto, ou pela incorporação de pequenos aspectos característicos do universo das artes cênicas. Como observa Pernot, a profundidade de campo, freqüentemente utilizada por Fellini, permite-lhe posicionar os personagens em diferentes distâncias, remetendo à situação do palco e do picadeiro. Ele propõe também trocas visíveis de cenário, lembrando uma paisagem desfilada, como em *A cidade das mulheres*, onde os ambientes “vão passando” aos olhos do espectador, como num espetáculo de *music-hall*. Essa maneira de descrever um lugar, animando-o tal como num palco de teatro ou num picadeiro de circo, transforma a realidade numa visão onírica, ou num espetáculo visto por um observador.<sup>66</sup>

A influência do universo circense talvez tenha sido a origem de toda uma estilização que dotaria a estética felliniana de uma teatralidade específica das artes cênicas. Rosenfeld nota que o filme é, sobretudo, uma forma narrativa e não primordialmente dramática. Enquanto o cinema pode servir-se do enorme potencial descritivo da imagem como recurso

narrativo, o teatro depende sempre dos mecanismos dramáticos que construirão a narrativa através do campo do imaginário<sup>67</sup>. É nesse sentido que, do ponto de vista cenográfico, as imagens de Fellini aproximam-se da natureza do teatro. Os cenários fellinianos, assim como os do barroco, “teatralizam-se” e evocam a magia do espetáculo e do ritual cênico. O mar, o céu, a neve e suas diversas paisagens artificiais são objetos que atuam, ganhando vida e conduzindo o espectador ao plano da imaginação.

Se Fellini inventa um mundo artificial, fantástico e fantasioso, lançando mão de uma cenografia artesanal e teatralizada, ele jamais se afasta da linguagem cinematográfica. Ao contrário. Sua experiência é uma homenagem às origens do cinema, à técnica e à imaginação de Méliès que, aliadas a um profundo conhecimento da linguagem, convergem numa narrativa imagética carregada de magia. A maquinaria felliniana é um universo de arranjos criadores. Um território onde as redes fundem-se na multiplicidade do mecanismo criativo. Em suas mãos, o Estúdio 5 da Cinecittà transformou-se num imenso lugar-receptáculo do mistério criativo onde o visível agitava o invisível, e onde a luz passava a habitar o sonho.



Figura 21: Fellini no Estúdio 5 da Cinecittà.

---

<sup>65</sup> FELLINI, 1970, p.154.

<sup>66</sup> PERNOT, 2003, p.111.

<sup>67</sup> ROSENFELD, 2004, p.121.

### 3 – O DISCURSO VISUAL EM *JULIETA DOS ESPÍRITOS*

Após a experiência em cores com o curta-metragem *As tentações do Dr. Antônio*, rodado antes de *Oito e meio*, Fellini realiza seu primeiro longa-metragem em technicolor: *Julieta dos Espíritos*. O filme, dedicado à sua esposa e atriz Giulietta Masina, apresenta um formato estético e narrativo totalmente apoiado na complexidade simbólica do inconsciente e da linguagem do sonho, apropriando-se da cor como elemento ativo na construção do discurso. A trama gira em torno de uma mulher de meia idade (interpretada pela própria Masina) que, atormentada pela desconfiança da traição de seu marido, recorre à ajuda profissional de um detetive particular. No decorrer da história, Julieta recebe variados conselhos de amigos, da família e do mundo espiritual, sendo finalmente obrigada a libertar-se de suas fobias, recalçadas na religião católica, no amor e no misticismo.

*Julieta dos Espíritos* é considerado uma espécie de versão feminina de *Oito e meio*: tanto Julieta quanto Guido atravessam profundas crises pessoais que lhes forçam a confrontar-se com seus traumas, gerando uma estrutura narrativa onde passado e presente caminham paralelamente estabelecendo uma linha tênue entre o sonho e a realidade. A exploração da via onírica de *Julieta* revela a fascinação de Fellini pela psicologia junguiana, interesse despertado pelo envolvimento do diretor com o analista Ernst Bernhard. É a partir dessa relação com o sonho e com a forma simbólica de manifestação do inconsciente que Fellini opta pelo uso da cor como meio expressivo na composição estética e narrativa do filme: “as primeiras imagens do filme aparecem para mim em cores, a história, a estrutura, o sentimento, são determinados pelo intermédio das cores e portanto só as cores podem contá-los, traduzi-los, expressá-los”<sup>68</sup>. Essa decisão permite que o cenógrafo e figurinista Piero Gherardi dê toda vazão a sua inventividade, gerando um universo pitoresco cuja exuberância encontra poucos paralelos.

---

<sup>68</sup> FELLINI, 2000, p. 131.

Mas não é somente através da cor que o diretor constrói o universo simbólico de *Julieta dos espíritos*. Fellini cria imagens repletas de referências, onde as formas excêntricas e elaboradas do figurino e da cenografia estabelecem um discurso não verbal poderoso capaz de alimentar e potencializar a ação dramática. A estratégia felliniana de justaposição de seqüências visuais fantásticas que é inaugurada em *A doce vida* e reexperimentada em *Oito e meio*, torna-se ainda mais contundente e vigorosa. A natureza dual do ser humano observada pela psicanálise, onde a ação consciente atua *versus* o desejo inconsciente e irracional, é traduzida no espaço, nas formas, cores e texturas de todos os elementos que compõem o quadro visual.

Essa busca de Fellini por imagens que refletissem a fantasia sedutora do plano inconsciente fez de *Julieta dos espíritos* uma das maiores referências estéticas da obra do diretor. A direção de arte de Gherardi e a visão de mundo peculiar de Fellini geraram um conjunto estético rico não somente pelo resultado plástico, mas pela sua capacidade de representação simbólica. Assim, nossa pesquisa escolhe o filme como foco de análise para a multiplicidade de significados da cenografia e as suas possibilidades como índice de sentimento e de intenção. Investigaremos, a partir das imagens finalizadas, como sua inserção na narrativa contribui para a compreensão do discurso filmico.

### **3.1 – A cenografia e os códigos não-verbais na construção da narrativa**

Na cena de abertura, a casa burguesa onde moram Julieta e Giorgio (Mário Pisu) nos é apresentada numa tomada externa em aproximação. É noite. A câmara em movimento atravessa a espessa folhagem verde brilhante de um galho de chorão, enquadrando em seguida a casa de Julieta: uma cerca de piquete branca, a grama, a edificação simples, pintada de branco. As janelas estão todas abertas, exibindo o avesso das folhas de veneziana num tom verde-escuro e as luzes da casa acesas. Tudo é pacato e silencioso. Num

quadro imóvel, estático, como um desenho de criança, Fellini exhibe a casa que, pouco a pouco, se afirmará como a metáfora sumária do caráter de Julieta.



Figura 22: tomada de abertura do filme com a imagem da fachada da casa de Julieta.

A seguir, já numa tomada interior, a câmara mostra Julieta experimentando algumas perucas coloridas, ajudada pelas empregadas. Julieta é enquadrada de costas em frente ao espelho, mas seu rosto não é visto. Ela se prepara para receber o marido com um jantar surpresa por ocasião do aniversário do casamento. Nervosa e agitada, ela recusa todas as combinações de capas e perucas extravagantes, optando finalmente por uma roupa simples, mas elegante, na cor preta. A câmara segue seu caminhar ansioso pelos ambientes, preservando ainda seu rosto, mas revelando o interior da casa. Praticamente tudo é pintado na cor branca: o piso, o teto, as paredes, a escada, o guarda-corpo, as portas dos cômodos, dos armários. Dentre as exceções, estão alguns papéis de parede com fotos de paisagens paradisíacas em tons sépia. A mesa está posta para um jantar íntimo, preparada elegantemente como em fotos de revistas femininas: as velas vermelhas, as taças de cristal, os talheres de prata, a louça, os guardanapos e a toalha de mesa brancas. Tudo impecavelmente organizado para a comemoração da data.

Na chegada do marido, no entanto, Julieta é quem tem a surpresa: Giorgio, que se esquecera do aniversário de seu de casamento, traz convidados



para uma inesperada reunião festiva. Profundamente desapontada, Julieta mantém sua serenidade plácida e abre um sorriso para receber os personagens exóticos que invadem a casa trazendo uma atmosfera místico-carnavalesca: o mestre “radioestesista” Genius (Friedrich von Ledebur), a amiga esotérica Valentina (Valentina Cortesi), a sexual escultora Dolores (Silvana Jachino), dentre outros. Acompanhado de Valentina, o mestre Genius vai atrás de Julieta até o vestibulo, onde, num ritual íntimo, irá usar um pêndulo receptor para captar as cargas magnéticas da anfitriã. Julieta senta-se diante do pequeno espelho sobre o toucador, acomodando-se para o início da sessão. Subitamente Giorgio abre a porta em busca da esposa, mas ao perceber que interromperá o ritual, ele se retira desculpando-se. Julieta o intercepta, levantando-se do espelho. Ele a abraça e a carrega balançando seu corpo suavemente. Ela pergunta: “você ainda me ama?” O plano americano enquadra o casal de um novo ângulo, agora já no corredor à meia-luz, mostrando apenas sua silhueta diante da enorme foto de uma praia tropical estampada no papel de parede. Sem responder à pergunta, Giorgio conduz a esposa em seus braços até a sala.

Nessa primeira seqüência, onde a atmosfera mística é construída com o humor da caricatura felliniana, o diretor já insere diversas pistas que possibilitam ao espectador uma primeira leitura da psique da personagem. Essas pistas, presentes também no conteúdo manifesto do texto narrativo, estão amplamente divulgadas no subtexto da imagem, onde os detalhes, mesmo que pareçam insignificantes a primeira vista, proporcionam um sistema de associações latentes extremamente sugestivo. Num primeiro momento, Fellini exhibe o exterior da casa de Julieta: uma arquitetura inspirada no estilo inglês, cuja forma elegante e delicada assemelha-se a uma graciosa casinha de boneca. Todas as janelas estão abertas, o que na simbologia junguiana indica o caráter receptivo da personagem e sua disposição para a construção das relações sociais<sup>69</sup>. Em seguida, o diretor apresenta a personagem de costas, ocultando sistematicamente seu rosto enquanto o interior da casa é revelado: assim como o

exterior, os ambientes internos são também cálidos e delicados, havendo a supremacia absoluta da cor branca.

Fellini explora o uso do branco aproveitando-se do seu sentido polivalente: a cor é o símbolo universal de pureza; mas é também a cor da neutralidade, da ausência; a cor que, como aponta Kandinsky, “produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto”<sup>70</sup>. Julieta, de certa forma, parece sempre calar seus desejos interiores. As perucas coloridas em tons vibrantes e as capas de desenho fantástico - que estabelecem um contraste abrupto com a brancura cândida da cenografia - são violentamente rejeitadas por ela, revelando um desejo latente de mudança ao mesmo tempo movido e engessado por um sentimento de insatisfação e dúvida. Sua segurança repousa nos seus trajes contidos, na sua casa bem cuidada, no seu jardim delicado e sereno. Sua vaidade esconde-se nos diversos espelhos espalhados pela casa que refletem apenas a aparência do seu pequeno mundo imaculado: um microcosmo perfeito que, no entanto, parece tão artificial e esvaziado de sentido quanto as paisagens paradisíacas de seus papéis de parede. Esse microcosmo, simbolizado pela cenografia realista de sua casa, seria uma espécie de representação direta da relação consciente de Julieta com o mundo; uma materialização de alguns dos valores através dos quais Julieta constrói sua imagem, o que segundo Santiago Vila, estabelece o que entendemos por caráter<sup>71</sup>. Durante todo o filme, Fellini reiterará essa função simbólica da casa, que será um dos únicos ambientes cuja concepção estética aproxima-se da cenografia realista do cinema clássico.

Na seqüência seguinte, Julieta encontra-se na praia com as sobrinhas e alguns conhecidos. Julieta está usando um traje de praia todo na cor branca: blusa, saia, casaco e um grande chapéu de sol. Sob a sombra de uma barraca vermelha, ela conta a um cético amigo médico que, na infância, ela tinha visões estranhas, que pareciam vindas de outro mundo. Julieta fecha os olhos para um breve cochilo, quando subitamente, ela tem o flash de uma

---

<sup>69</sup> JUNG, 1968, p.13-14.

<sup>70</sup> KANDINSKY in: CHEVALIER; CHEERBRANT, 1998, p. 142.

visão: uma bela jovem num balanço de circo movimentava-se sobre o mar. O balanço está enfeitado com flores e a moça usa um short de trapezista que exhibe a sensualidade do corpo. Julieta abre os olhos rapidamente com uma expressão confusa e passa a ouvir as palavras do médico que começara a defender os sonhos e visões como fenômenos biológicos naturais.



Figura 23: Visão de Julieta da trapezista balançando sobre o mar.

A conversa é interrompida pela chegada de Susy, a vizinha misteriosa e desconhecida de Julieta, que surge de forma espetacular no pequeno rio que desemboca no mar: uma liteira com formas orientais aparece aproximando-se da praia sobre uma balsa puxada por uma pequena jangada. A balsa e a jangada estão cheios de personagens exóticos, coloridos e fascinantes. Dentre eles, Susy aparece encostada nos travesseiros da liteira. Trata-se de uma enorme cama com um dossel forrado com tecidos em tons vermelhos vibrantes, formando um conjunto semelhante a uma tenda árabe. Susy usa um biquíni curto, um chapéu amarelo vivo e um véu transparente que se

---

<sup>71</sup> VILA, 1997, p. 271.

estende do chapéu até suas coxas, deixando seu belo corpo visível.



Figura 24: Imagem da vizinha Susy com sua tenda já armada na praia.

Após comparar os dois grupos - o de Julieta e o de Susy -, a câmara move-se para um close em Julieta, que se olha através de seu espelho de mão. Julieta ignora a chegada daquela comitiva fantástica, fechando os olhos para um novo cochilo. Assim que ela adormece, a câmara passa a exibir as imagens macabras do seu sonho. A atmosfera é sinistra: o vento sopra forte, o mar está escuro e estranhamente calmo, num clima ameaçador, nefasto. Lentamente, um senhor aparece saindo das águas do mar puxando uma corda em direção à areia. Julieta aproxima-se do velho e ele a pede para ajudá-lo, justificando que aquilo era um assunto dela. Julieta começa agora a puxar a corda. No canto esquerdo da tela surge lentamente a silhueta negra da proa de um barco. Logo em seguida, uma jangada aparece flutuando lentamente. Sobre a jangada, dois cavalos magros, com as costelas aparentes, exaustos, permanecem imóveis com as cabeças apoiadas no piso da jangada. Um outro cavalo está deitado de costas no chão com as patas dobradas no ar. Seu pescoço descreve um arco para cima e a cabeça está dolorosamente contorcida para o lado, como uma figura de Guernica<sup>72</sup>. O vento forte sopra ininterruptamente. O barco que surgira antes da jangada chega até a areia e abre o estranho compartimento existente sob a proa. Dentro do

<sup>72</sup> **Guernica** é um painel pintado pelo pintor espanhol [Pablo Picasso](#) em [1937](#) que representa o bombardeio sofrido pela cidade [espanhola](#) de [Guernica](#) no mesmo ano por aviões [alemães](#).

compartimento, uma luz fraca revela um quadro bizarro e misterioso: homens e mulheres seminus; alguns corpos magros, definhados; outros obesos, mórbidos. Eles encaram a câmara com um olhar opaco, difuso, como se estivessem desalmados. Um dos homens segura uma espada, mas não há uma atmosfera de força ou violência. Eles parecem aflitos e exaustos, como se tivessem sido atingidos por uma doença desconhecida. Julieta desperta assustada, com uma feição de pavor. A câmara passeia pela praia, exibindo o clima sereno e agradável das crianças brincando e correndo pela areia, em contraposição às imagens medonhas e repugnantes do universo inconsciente de Julieta. Esse foi o primeiro de uma série de sonhos e visões que voltariam a atormentá-la. Na composição dessa seqüência, Fellini carrega no uso de elementos simbólicos, apropriando-se de uma estética altamente estilizada que vigora tanto nas cenas de narrativa subjetiva, quanto nas de narrativa objetiva. A estilização apresenta um sentido ambivalente, na medida em que determina tanto a atmosfera do sonho (representante legítimo do universo inconsciente de Julieta) quanto a criação de uma realidade fantástica, construída pela maneira extraordinária com que o diretor apresenta Susy (cujas imagens oníricas situam intencionalmente a personagem no plano inconsciente do sonho). Inicialmente, Susy chegaria na praia trazida por um helicóptero, mas Fellini achou que a imagem poderia provocar uma associação equivocada com as cenas de abertura de *A doce vida* e que sua aparição pelas águas seria mais apropriada devido ao seu caráter simbólico, ligado ao sentido da vida e da renovação<sup>73</sup>. A comitiva que a escolta remete à idéia de segurança; idéia que é reforçada pela presença do dossel, símbolo de conforto e proteção. Outra característica marcante da cena é a atmosfera de sensualidade, gerada tanto pela atitude natural e desinibida de Susy quanto pelo desenho do figurino, que exhibe e valoriza sua feminilidade.

Se as imagens oníricas de Susy simbolizam vida e leveza, as visões macabras do sonho de Julieta apresentam uma atmosfera de tensão e morte que revela um desejo inconsciente de libertação. Fellini constrói quadros onde personagens

---

<sup>73</sup> FELLINI, 1965, p.45.

sinistros fundem-se numa composição aterrorizante, criando cenários que evocam o sentimento de angústia e pavor. Essa estética apresenta-se como uma metáfora dos artificios da própria estrutura psíquica que, segundo Vila, utiliza do medo como estratégia de repreensão dos desejos inconscientes<sup>74</sup>. Toda a construção da cena segue a gramática subjetiva do sonho, apoiada nos simbolismos dos elementos visuais. O fato do homem que entrega a corda a Julieta emergir da água pode estar associado ao significado da região submarina da água, símbolo das motivações secretas e desconhecidas. Ao assumir sua função de puxar o barco, Julieta é obrigada a conduzir aquela realidade enferma, simbolizada pelos corpos grotescos e doentios que são carregados pela balsa. Já as imagens fortes e repugnantes dos cavalos apresentam uma elevada complexidade simbólica, podendo estar ligadas à figura materna: segundo Chevalier e Cheerbrant, a imagem do cavalo é o símbolo da impetuosidade do desejo, mas está também associada, na leitura psicanalítica e junguiana, ao psiquismo inconsciente e ao arquétipo da mãe<sup>75</sup>. Encontramos aí uma associação mais provável, uma vez que, de fato, ao longo do filme, a figura materna se revelará um dos pontos nevralgicos na estruturação dos conflitos de Julieta.



Figura 25: Imagem dos cavalos sobre a jangada do sonho de Julieta.

Naquela mesma noite, na cama antes de dormir, Julieta ouve o marido repetir o nome de uma

<sup>74</sup> VILA, 1997, p. 271.

<sup>75</sup> CHEVALIER; CHEERBRANT, 1998, p. 203.

mulher (Gabriella) durante o sono. Na manhã seguinte, ao perguntá-lo sobre Gabriella, Giorgio se esquivava dizendo que ela teria ouvido mal e saiu para o trabalho. Algumas horas depois, quando Julieta está no jardim coordenando algumas tarefas junto às empregadas, aparece a amiga Valentina, que veio convidá-la para a conferência que aconteceria na cidade do grande mestre Bhisma, um vidente internacionalmente conhecido. Valentina, que pela primeira vez visita a casa de Julieta à luz do dia, espanta-se com a delicadeza do jardim: “Que pureza! De tão lindo, machuca o coração! Gostaria de rolar toda nua...” Através das palavras de Valentina, Fellini destaca explicitamente o jogo dialético entre a libido e a moral que envolve a trama, reiterando ao espectador o sentido simbólico da casa como representante do caráter imaculado de Julieta.

No corte seguinte, Julieta e Valentina aparecem entrando no lobby de um grande hotel, um lugar espaçoso e suntuosamente decorado. Valentina usa sua habitual maquiagem carregada e uma roupa preta extravagante, enquanto Julieta, pela primeira vez, está usando cores fortes: um vestido num tom intenso de vermelho, um lenço na cabeça também na cor vermelha e uma capa dupla-face até o joelho, toda na cor verde na face exterior e na cor vermelha na face interior. O dia está relampejante. Devido à falta de energia elétrica, as luzes estão apagadas e o espaço é revelado apenas pelo clarão dos relâmpagos e pela luz pálida das velas, acentuando a atmosfera misteriosa e esotérica. Guiadas por um recepcionista, elas sobem diversos lances de escada, passando pelos enormes corredores com pé-direito duplo e imensos vitrais coloridos, até chegarem ao terraço onde a conferência com o grande mestre está sendo realizada.

Após assistir à palestra, Julieta consegue uma audiência particular com o poderoso vidente e é levada para sua suíte particular. O lugar é amplo, mas carregado de uma presença barroca, havendo a predominância das cores branca e vermelha. O papel de parede que forra todo o ambiente e o tecido do sofá são aveludados, num tom de vermelho vivo. Os tapetes que cobrem todo o piso também apresentam uma textura macia e o mesmo tom de vermelho. As portas são na cor

branca, com detalhes dourados nos frisos. No centro, há um colchão branco sobre o tapete, coberto por véus mosqueteiros brancos presos ao dossel vermelho. Diversas garrafas de vinho de diferentes tamanho estão espalhadas sobre cômodas, aparadores e mesas distribuídas no ambiente. Bhisma está vestido com um pijama de mangas compridas também na cor branca e conversa com Julieta através dos véus transparentes sobre seu colchão. Com uma voz “possuída”, ele diz a ela que “a relação sexual é um conflito. Para sermos felizes, temos que lutar e o lugar a ser enfrentado é o corpo”. A atmosfera é de pecado. O ambiente todo vermelho somado às distorções corporais e vocais daquela criatura fazem com que Julieta se sinta profundamente incomodada, saindo abruptamente daquilo que mais parecia o inferno. Ao abrir a porta, a imagem de um enorme vitral colorido e o som de sinos ao longe a tranquilizam. Ela ouve pelo corredor a voz de Bhisma que, agora com um tom mais suave, diz a ela que ainda naquela noite ela teria uma agradável surpresa.

Na composição estética da seqüência de Bhisma, Fellini adota uma estrutura dualista na articulação dos códigos visuais, ressaltando a natureza maniqueísta do discurso narrativo e evidenciando, através do texto não-verbal, os valores católicos inseridos em Julieta. Essa estrutura simbólica dualista já começa pelo contraste expressivo entre o verde e o vermelho do figurino escolhido para a personagem, que reflete todo o impulso e o desejo inconsciente de Julieta. Em diversas culturas, o vermelho está associado ao sexo, à carne e à energia masculina (vigorosa, fecundante), enquanto o verde simboliza mudança, renovação, ou “o despertar da vida” e está ligado à energia feminina (cândida, fecundada)<sup>76</sup>. O jogo simbólico entre as duas cores ganha destaque à medida em que Julieta manuseia sua capa, exibindo o vermelho vivo do vestido colado em seu corpo escondido pelo verde intenso que reveste a face exterior da capa.

Outra articulação binária de cores está na composição da suíte de Bhisma, onde Fellini explora o uso do branco e do vermelho como significantes de sentidos opostos na construção de um subtexto ligado ao imaginário católico. A

---

<sup>76</sup> CHEVALIER; CHERBRANT, 1998, p. 944.



predominância ora do branco, ora do vermelho é alcançada pelo jogo entre a cenografia e o enquadramento, provocando uma tensão entre as relações simbólicas das duas cores, associada ao próprio conflito interno de Julieta. O jogo estabelece-se de maneira explícita: a idéia de pecado atribuída ao vermelho confronta-se com a pureza imaculada do branco. A sutileza, no entanto, está numa espécie de inversão de lugares proposta por Fellini: os enquadramentos de Bhisma, que discursa a favor dos prazeres do corpo, apresentam sempre uma composição suave na cor branca, enquanto Julieta aparece imersa num universo intenso de cor vermelha. Julieta não suporta o confronto com seus valores morais e, na sua saída abrupta, os códigos da Igreja Católica representados pelos vitrais e pelos sons de sinos tornam-se índices de conforto e de segurança no retorno à sua realidade. Além do diálogo intenso estabelecido pelo jogo de cores, as formas e os detalhes da cenografia também participam na composição de um discurso paralelo. As enormes dimensões do saguão e dos diversos ambientes do hotel não apenas colaboram na construção da atmosfera de mistério como também alimentam certa ironia proposta por Fellini: em oposição à natureza espiritualizada de Bhisma, o luxo e a suntuosidade do hotel reforçam o sentido capitalista que aparece nas entrelinhas do texto verbal da cena, onde a recorrência do sotaque inglês norte-americano e a interlocução de um aparelho gravador de fita K-7 sugerem uma idéia de mercantilismo e de artificialidade. No âmbito do privado, no entanto, a figura de Bhisma confirma seu caráter místico, revelando seus poderes mediúnicos. Os sinais de sua carga esotérica, evidenciados no texto narrativo, são emitidos também pelos objetos e detalhes que compõem a cenografia de sua suíte particular. O personagem aparece cercado por véus, elemento cujo sentido ambivalente está ligado à idéia do conhecimento oculto ou do que é “revelado”<sup>77</sup>. Durante seu discurso premonitório, o jogo estabelecido entre Bhisma e os cortinados translúcidos tornam literal a ação do “desvelamento”. A presença maçante de garrafas no recinto também reitera o clima místico e

---

<sup>77</sup> Ibidem, p. 950.

misterioso: por ser hermética, a garrafa é o único dos recipientes capaz de armazenar o conteúdo mais volátil, estando associada, como símbolo, ao segredo ou ao seu parceiro, o sagrado<sup>78</sup>.



Figura 26: Interior da suíte de Bhisma. O vidente encontra-se no centro sobre o colchão branco e cercado por véus mosquiteiros enquanto seus dois assistentes o preparam para receber Julieta.



Figura 27: Julieta sentada no interior da suíte de Bhisma. No ambiente destacam-se a predominância da cor vermelha e a presença de garrafas.

Embora o episódio de Bhisma represente uma seqüência de narrativa objetiva, sua composição estética extrapola, mais uma vez, a representação tipicamente realista do cinema clássico. Fellini não chega a propor uma estilização tão contundente quanto na cena em que a personagem Susy é apresentada de forma inusitada na praia, mas as imagens carregadas da seqüência do

<sup>78</sup> Ibidem, p.460.

grande guru sugerem uma nova aproximação com a linguagem simbólica do sonho e suas metáforas. Na seqüência seguinte, onde Fellini constrói algumas das memórias da pequena infância de Julieta, a estilização das imagens ganha ainda maior peso, endossada agora pela natureza subjetiva da narrativa.

No caminho de volta para casa, dentro do carro, Valentina questiona quem teria sido Iris. Julieta responde: “Não sei.” E com ar melancólico continua: “Talvez tenha sido a bailarina que fugiu com meu avô.” Nesse momento, aparecem em *flashback* as memórias de Julieta: uma bela artista trapezista balança graciosamente vestida exatamente como na visão da praia. A câmara afasta-se revelando um circo luxuoso cujas imagens exuberantes são construídas em tons de branco e pérola. Cavalos elegantes enfeitados com plumas estão dispostos em duas filas sobre o picadeiro. A boca de cena é formada por cortinas de veludo vermelho no estilo francês e um grande relógio dourado central. Serragens brancas estão espalhadas cobrindo todo o piso. O público está acomodado em estruturas semelhantes a pequenos camarotes que são forrados por uma espécie de tule no tom pérola, provocando uma leve separação entre a câmara e os espectadores. O enquadramento destaca a família de Julieta: a mãe, as duas irmãs, a menina Julieta e o avô. Os cavalos desfilam marchando em direção ao fundo de palco e Fanny, a trapezista, despede-se do público entrando para a coxia. A câmara corta retornando para o tempo presente, onde, no carro, Julieta diz sempre ter acreditado que seu avô fugira com a bailarina e trapezista Fanny. A câmara volta para o *flashback* e mostra o avô em fuga, embarcando com Fanny num antigo avião biplano.

A estética circense como cenário para as memórias e fantasias de Julieta remete ao universo imaginário do próprio realizador, que sempre cultivou uma especial ligação com a temática do circo. Essa cena, no entanto, não está no roteiro original, tendo sido criada muito tempo após o início da realização do filme. Inicialmente, Julieta se recordaria do avô já no momento de sua fuga com a bailarina: ambos embarcariam num enorme balão decorado com bandeiras brilhantes que estaria pousado num campo cercado por diversos outros balões. Fellini nunca esteve muito

seguro dessa idéia e, após diversos problemas com a produção, finalmente desiste do balão por achá-lo um símbolo já bastante desgastado. Ele opta então pela idéia da fuga num avião biplano, cuja imagem, segundo o diretor, é mais provocante: “um tipo de inseto gigante”<sup>79</sup>. No desenvolvimento da seqüência, Fellini acaba inserindo o mundo do circo como meio expressivo na representação do universo mental de Julieta. O diretor apropria-se de uma estética requintada e altamente estilizada para a construção de uma irrealidade fantástica e remota; algo situado entre o absurdo universo onírico das representações simbólicas e a distante memória registrada no plano consciente da personagem. Fellini reitera alguns símbolos já apresentados ao espectador como elementos habitantes do mundo psíquico de Julieta, como a imagem do cavalo, figura protagonista de uma das cenas do sonho na praia, que aparece agora contextualizado na realidade do circo, destacado com pompa e elegância. Outra presença marcante na cena é a imagem da bailarina e trapezista Fanny sentada num enorme balanço que aparece na visão da praia e depois reaparece num rápido flash durante a cena de Bhisma. A recorrência dessa imagem nas visões de Julieta revela o importante papel simbólico atribuído à figura de Fanny, ligado à idéia de libertação da libido. Segundo Chevalier e Gheerbrant, devido ao seu movimento ondulatório, o balanço está ligado aos ritos da fertilidade e da fecundidade e está também associado, nas culturas orientais, à idéia do amor<sup>80</sup>.

A atmosfera de memória e a sensação de um distanciamento temporal que reveste a cena é alcançada pela articulação dos diversos elementos que compõem o quadro, aproveitando-se de suas cores, texturas e aspectos sensoriais: a interposição do tule provoca um efeito visual embaçado e leitoso, criando a sensação de uma imagem desgastada pela memória; a presença do relógio, símbolo freqüentemente utilizado por Fellini em cenas de caráter subjetivo, reforça a impressão de tempo; e o próprio tom sépia geral da cena, obtido pelas gamas de branco, pérola e ouro velho do cenário e do figurino remete à idéia de um passado distante. Observa-se ainda, com

---

<sup>79</sup> FELLINI, 1965, p. 45.

<sup>80</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 115.

relação à cor, o uso estratégico adotado por Fellini na construção simbólica do discurso visual: todos os espectadores com seus trajes e chapéus exuberantes estão vestidos na cor branca e nos tons de pérola, com exceção do avô de Julieta, que usa um terno preto. Essa predominância do branco na estética geral da cena reafirma o papel da cor diante da construção do universo simbólico de Julieta, destacando o avô como ícone de ruptura desse universo.



Figura 28: Cenário do circo das memórias de Julieta: visão dos camarotes onde o público está acomodado, o piso coberto por serragem, o relógio e as cortinas desenhando a boca-de-cena.

Nas duas seqüências seguintes, o filme retoma uma estrutura narrativa objetiva que será rompida apenas pelas breves alucinações de Julieta. Ao chegar em casa, Julieta se assusta com a presença de um desconhecido nos jardins àquela hora da noite. A luz da lua ilumina o jardim que está coberto por uma fina camada de neblina, escondendo todo o gramado. O homem misterioso se dirige a Julieta com charme e elegância, envolvendo-a num delicado e poético jogo sedutor. Por alguns instantes, Julieta sente-se transtornada e confusa, sem saber se se trata de realidade ou alucinação. Mas logo Giorgio aparece e apresenta o amigo espanhol que fora convidado por ele para hospedar-se em sua casa. Os três vão para a sala de jantar e Julieta passa o restante da noite visivelmente envolvida pelo homem que seria a suposta surpresa revelada por Bhisma. Julieta, no entanto, mantém-se reservada. Durante a madrugada, quando todos já haviam se recolhido, ela ouve uma conversa por telefone entre Giorgio e a amante. No dia seguinte, vestida

na sua habitual cor branca, Julieta vai acompanhada pela irmã até o escritório de um detetive particular, disposta a saber toda a verdade.

A cenografia proposta para o escritório do detetive é uma das mais realistas do filme, enquadrando-se no que seria o arquétipo perfeito de uma agência de investigação profissional. O lugar se situa num andar de um edifício comercial. O enorme corredor social com suas inúmeras portas remetem à idéia de anonimato. No interior do escritório, o acabamento opaco dos vidros reforça a sensação de privacidade e discricção, e a presença de um grande mapa da cidade estampado na parede sugere uma intenção de busca e investigação. Tudo colabora para a construção de uma atmosfera específica, destinada ao apoio do sentido diegético. Já na seqüência anterior, quando Julieta chega de noite em sua casa, a cenografia assume um papel decisivo na construção do discurso, servindo-se mais uma vez como metáfora do universo mental da personagem: o efeito de luz fria e pálida sobre a fina e densa camada de fumaça branca que cobre o gramado transforma o jardim de Julieta num cenário de sonho e fantasia, alimentando a sensação de alucinação vivida pela própria personagem. Nesse novo quadro, onde o gramado símbolo da pureza imaculada de Julieta está oculto, o ar singelo e delicado do jardim dá lugar a um clima de desejo e sensualidade. O amigo espanhol usa a delicadeza das flores do jardim como tema para sua poesia sedutora. Quando todos entram em casa para jantar, já com a presença de Giorgio, a cenografia retorna à sua versão realista.



Figura 29: visão do gramado de Julieta coberto pela neblina com a presença do desconhecido amigo espanhol de Giorgio.

Na seqüência seguinte, Fellini insere um novo fragmento das memórias de Julieta, apropriando-se mais uma vez do formato estilizado como ferramenta poderosa de discurso. Julieta vai visitar a amiga Dolores em seu ateliê de escultura. Enquanto a artista trabalha, Julieta senta-se no meio das imensas estátuas, admirando os belos corpos esculpidos em pedra. O ambiente vasto com pé-direito duplo e as enormes dimensões das esculturas provocam uma distorção de escala que reduz a figura Julieta diante dos gigantescos corpos nus. Dolores explica que a espiritualidade de sua arte está na busca pela dimensão física de Deus: para ela, Deus é o mais belo corpo que existe. Com ar reflexivo, Julieta revela: “Eu, na infância, imaginava Deus atrás de um postigo. Sempre fechado, cheio de pó, no teatrinho das freiras...”

Em outro *flashback* onírico, Fellini constrói as lembranças do teatrinho do colégio, onde Julieta foi escolhida para representar a vida da Santa Mártir que é queimada na fogueira por desrespeitar as leis do império. O plano americano enquadra a figura disforme de uma freira usando um hábito escuro na cor roxa com um imenso capuz que esconde toda a cabeça, deixando inclusive o rosto encoberto. A freira caminha de mãos dadas com a menina Julieta, afastando-se da câmara em direção a um longo corredor em tons de cinza claro e palha, passando por uma fila de freiras alinhadas diante de um paredão à esquerda. O paredão é revestido com

estacas finas de madeira com tamanhos diferentes, fixadas verticalmente formando uma imensa textura rítmica verticalizada. As freiras alinhadas – assim como todas as freiras que aparecem no filme – estão completamente encobertas pelos trajes largos e escuros, permanecendo com os rostos sempre escondidos. Todas seguram pares de asinhas de anjo que serão distribuídas às demais meninas participantes da encenação.



Figura 30: Início da cena do teatrinho das freiras

A peça já está em curso quando Julieta finalmente entra no palco. No meio do público, onde há novamente a predominância dos tons de branco, está a família de Julieta. A boca de cena é composta pelas mesmas cortinas francesas de veludo vermelho da seqüência do circo. No fundo, um grande telão de tule no tom pérola cobre uma paisagem de árvores e flores pintada sobre um segundo telão. No centro do palco, a fogueira cenográfica está em destaque. Trata-se de uma grelha de ferro do tamanho de uma maca com pés metálicos pontudos, no formato de espetos. Ao longo das quatro bordas da grelha, pequenas lâmpadas vermelhas iluminam as plumas alaranjadas que são movimentadas por ventiladores escondidos, simulando o efeito das chamas. Alinhados em volta da fogueira, estão imponentes cavalos cenográficos. Junto aos cavalos, estão os meninos que desempenham o papel dos soldados do império, vestidos com figurino nos tons cinza-esverdeados, e as meninas com seus vestidos brancos e asas de anjinho. Os



cantos do palco estão decorados com delicadas armações de rendados e bordados sobre filó branco e pérola. A fogueira está amarrada a um sistema de cordas ligado ao urdimento<sup>81</sup>. Quando a menina Julieta, deitada na fogueira com ar de ansiedade e entusiasmo, começa a ser içada “ao Céu”, a câmara enquadra o postigo lacrado e coberto por teias de aranha: um portal sem fechaduras, na cor branca, com ornamentação clássica. Subitamente, aparece o avô de Julieta interrompendo a encenação e ordenando a todos que descessem com sua neta. Instala-se um clima de tumulto que culmina com o colapso da mãe de Julieta na platéia. A seqüência é encerrada com a imagem da menina Julieta de costas, chorosa, partindo de mãos dadas com avô.

No teatrinho das freiras, pela primeira vez, o imaginário católico aparece no eixo central da narrativa, revelando sua importância fundamental na construção psíquica de Julieta. Em contraposição ao Deus corpóreo de Dolores, o Deus de Julieta é invisível, misterioso e intocável. Ao utilizar dos elementos visuais como metáfora do mistério e da imaterialidade divina, Fellini desenha uma caricatura implacável do imaginário católico, criando o clima sombrio e medonho que determina sua visão crítica daquele universo: a figura bizarra das freiras encapuzadas aproxima a encenação católica a um ritual de horror; a grande textura verticalizada da parede do corredor com seu jogo de luz e sombras resgata a mesma atmosfera pesada e soturna das catedrais góticas; e a imagem do grande postigo lacrado alimenta a idéia de mistério e temor. Esse clima sinistro e amedrontador, no entanto, dilui-se no tom de sonho e fantasia que prevalece na representação do universo mental de Julieta. Nesse universo encantado, tecido com a riqueza dos bordados e com a delicadeza dos véus transparentes, estão os cavalos imponentes e a fogueira confortável de plumas flamejantes levará Julieta ao encontro do seu Deus. As cortinas francesas<sup>82</sup>, a transparência

---

<sup>81</sup> Para esclarecimento do leitor, a palavra urdimento é um termo típico do vocabulário teatral. Entende-se como urdimento a armação de madeira ou ferro, construída ao longo do teto do palco, para permitir o funcionamento de máquinas e dispositivos cênicos. Na realidade, é o esqueleto do palco; a ‘alma’ da caixa de mágicas em que ele às vezes se converte.

<sup>82</sup> No meio teatral, entende-se por cortina francesa a cortina inteira que se eleva verticalmente para abrir a cena, formando desenhos de gomos arqueados horizontalmente. A beleza dos desenhos que se formam fez com que as cortinas fossem adaptadas ao uso decorativo, tornando-se comum nas residências e salões franceses.

difusa do tule e a predominância das gamas de palha, branco e pérola criam a mesma atmosfera onírica e remota da seqüência do circo, estabelecendo certa unidade estética que identifica o mundo imaginário da personagem: um mundo puro e intocado, construído com a delicadeza e a inocência dos conto de fadas.



Figura 31: visão geral da encenação do teatrinho das freiras.



Figura 32: Detalhe das armações de filó que decoram as laterais da cena.

A seqüência seguinte apresenta uma das estilizações mais contundentes de todo o filme, gerando um dos conjuntos cenográficos mais marcantes na obra do diretor. Trata-se da casa da vizinha Susy, a mulher que aparece fantasticamente na cena da praia. Julieta resolve ir

pessoalmente devolver o gato de Susy que aparecera em seu jardim, julgando que aquela seria uma boa oportunidade para finalmente conhecer a mulher que já é sua vizinha há quase um ano. Julieta empurra o enorme portão e entra num grande jardim abandonado: flores brancas no topo de caules altos e sem folhas crescem por toda parte, galhos robustos de chorão com folhas douradas caem das árvores espaçadas e uma espessa camada de folhas secas cobre todo o chão. No interior da casa, a decoração ainda inacabada apresenta uma explosão de texturas e cores. As paredes estão revestidas com diferentes materiais de acabamento - vidros, polímeros acrílicos, cerâmicas, metais, massas texturizadas - cujas formas variadas seguem basicamente desenhos de inspiração moura e árabe. Muitos dos materiais apresentam alto grau de translucidez, proporcionando diferentes efeitos de luz. O piso está parcialmente coberto com ladrilhos de vidro de cores diversas e um gigantesco vitral colorido e brilhante no formato de um pavão domina uma das paredes. Os tons vivos das cortinas, almofadas, garrafas, vasos, flores e papagaios vivos intensificam a atmosfera colorida. Uma escada curva com guarda-corpo dourado com desenhos rebuscados no estilo art-nouveau liga ao segundo andar. Baldes e ferramentas estão espalhados, e num dos cantos há montes de areia e cimento.



Figura 33: Visão do jardim na entrada da casa de Susy: flores brancas no topo de caules altos estão espalhadas criando uma atmosfera de fantasia.



Figura 34: Visão do interior da casa de Susy, cuja decoração inacabada apresenta uma variedade de materiais, cores e formas.

Após recebê-la gentilmente, Susy a convida para conhecer o restante da casa. Ambas sobem ao segundo andar e, após passarem por diversos ambientes não menos exóticos, chegam à suíte de Susy, de onde é possível avistar a casa de Julieta. Julieta pára por alguns segundos e, reflexiva, contempla sua casa pela janela, enquanto Susy comenta que às vezes a observa cuidando do seu jardim. Em seguida, Susy apresenta à Julieta sua espaçosa cama redonda sob o enorme espelho de teto. Admirada, Julieta deita-se na cama observando sua imagem refletida no espelho. Subitamente, Susy escorrega por um túnel que, através de uma abertura no formato de concha, liga a cama a uma piscina. Julieta se assusta quando ouve o grito ecoando de um corredor, chamando pelo seu nome: “Julieta!” De dentro da piscina, Susy continua: “Usamos a piscina após o sexo. Não é uma ótima idéia? Venha, Julieta, tire a roupa!” Julieta agradece gentilmente o convite, encerrando a seqüência.

O universo fantástico construído por Fellini para a casa de Susy extrapola todos os limites da representação fotorrealista do cinema clássico, seguindo sua estratégia onde a realidade objetiva e a realidade subjetiva de Julieta fundem-se numa mesma plataforma

narrativa. Essa estratégia apoia-se inteiramente no discurso visual. Se a casa de Julieta representa sua relação consciente com o mundo, moldada pelo seu caráter inviolável e incontestável, a casa de Susy simboliza a dimensão reprimida do subconsciente de Julieta, onde habitam a libido e o desejo. Fellini constrói duas zonas de representação simbólica de sentidos opostos: o jardim descuidado e abandonado de Susy, o ar inacabado da reforma e a decoração colorida e exuberante de sua casa são a antítese do universo cristalizado, contido e meticulosamente bem cuidado de Julieta. O confronto entre os dois espaços simbólicos é especialmente destacado no final da seqüência: Julieta observa a doçura cândida de sua casa pela janela e no corte seguinte depara-se com a enorme cama, o espelho no teto e a inusitada abertura em forma de concha que liga a suíte de Susy a uma piscina através de um escorregador.

O formato estético onírico e hiper-estilizado da casa de Susy torna-se ainda mais contundente durante a seqüência da festa, quando o filme atinge um dos pontos altos do arco dramático. Julieta acaba de receber os resultados da investigação do detetive e, profundamente abalada, decide aceitar o convite de Susy para a festa que aconteceria naquela noite em sua casa. Julieta aparece mergulhada num tom intenso de vermelho vibrante, usando um vestido de tecido leve todo plissado, luvas e uma capa. Diversos personagens exóticos caminham pelo salão, numa profusão de figurinos ecléticos que inclui batas indianas, vestidos coloridos, conjuntos estampados, boás, plumas, sedas, perucas extravagantes, maquiagens carregadas, numa visão carnavalesca que se funde às cores e texturas exuberantes da cenografia. Todo o conjunto é temperado pelo trabalho minucioso de iluminação que constrói a atmosfera ao mesmo tempo espetacular e intimista. Fellini cria um jogo de luz e sombras que, além de operar no sentido estético, imprime ainda um sentido simbólico nas imagens: ao transitar entre áreas de luz e de penumbra, Julieta aparece freqüentemente desenhada apenas pela sua silhueta, representando seu processo de busca de identidade.



Figura 35: Imagem de Julieta na festa na casa de Susy.

Na finalização da seqüência da festa, Fellini retoma o sentido maniqueísta ligado ao imaginário católico, utilizando novamente do código binário branco-vermelho como símbolo do conflito moral da personagem. Julieta, já bastante alterada pela bebida, é apresentada a um jovem rapaz que a aguarda na suíte de Susy. O ambiente está todo preparado para o encontro amoroso: a cama está arrumada com lençóis de cetim branco e cercada por tecidos translúcidos também na cor branca que caem do espelho preso ao teto. Julieta entra com seu vestido vermelho e caminha em torno do conjunto, estabelecendo um jogo simbólico entre as duas cores semelhante ao da seqüência de Bhisma. Tal jogo torna-se ainda mais evidenciado quando Julieta se desfaz de seu lenço vermelho e o joga sobre os lençóis brancos de cetim, evocando imediatamente a metáfora da mácula e da violação. Mas Julieta não consegue a transposição de fronteiras morais, sendo assaltada por alucinações macabras ligadas ao arraigado imaginário católico. Fellini inverte o significado de um outro ícone habitante do universo inconsciente de Julieta, transformando-o em elemento de medo e de repreensão: a

fogueira da santa mártir, que aparece em flashes no teto da cama e no fundo do túnel que liga à piscina, tem agora as delicadas plumas alaranjadas substituídas pelas chamas verdadeiras de um fogo ardente. Nessa inversão, o que outrora simbolizava a ligação de Julieta com o almejado Céu, torna-se a representação direta do inferno, fazendo com que ela fuja desesperadamente daquele ambiente de pecado.



Figura 36: Imagem refletida pelo espelho no teto da cama de Susy, onde Julieta se encontra com o rapaz que acabara de conhecer durante a festa.



Figura 37: Imagem da alucinação de Julieta: a personagem enxerga a menina presa à fogueira no fundo do túnel que liga a suíte de Susy à piscina.

Antes da seqüência final, Fellini apresenta ainda um último ambiente que reforça o papel da cenografia como significante textual no filme, reiterando mais uma vez a função simbólica da casa como elemento de projeção dos personagens. Julieta resolve estabelecer um confronto com a amante de Giorgio, Gabriella, indo pessoalmente até sua casa. Gabriella não se encontra, mas a empregada a recebe, acomodando-a no sofá da sala. Numa cena basicamente estática, com poucos diálogos, Fellini adota um procedimento metafórico onde o espaço torna-se o personagem com o qual Julieta estabelece o confronto. A cenografia realista do ambiente apresenta-se como uma nova antítese da alvura delicada da casa de Julieta: o revestimento das paredes em laminados de madeira, os móveis, os sofás, as poltronas, os livros e os objetos clássicos de decoração formam um conjunto de tons pesados e escuros, dentro de uma estética sóbria e requintada que representa o que seria o estereótipo do bom gosto masculino. A presença feminina é marcada pela cesta de tricô com agulha e novelos de lã sobre o sofá e pelos vasos de flores espalhados sobre cômodas, suavizando o clima austero. A câmara acompanha o olhar atento de Julieta, enquadrando em plano detalhe o tabuleiro de xadrez, a cadeira de balanço, o kit de tricô, as peças decorativas em bronze, as flores e todos os demais objetos que compõem aquele espaço harmônico apresentam-se como expressão simultânea de felicidade e de dor. Ao longo da cena, o angustiante discurso espacial ganha ainda maior peso: a empregada revela a Julieta que todos os móveis foram escolhidos dedo a dedo por Giorgio e, em seguida, ao atender o telefone de Gabriella, o close no porta-retrato sobre o aparador com a fotografia do marido potencializa a presença espectral de Giorgio no ambiente. Julieta mantém-se fria e contida. Mas no final da seqüência, quando ela finalmente deixa a casa de Gabriella após as várias horas de espera, a composição da imagem parece



sinalizar o resultado do confronto: enquanto Julieta se levanta do sofá e caminha em direção à porta, o jogo de luzes a mantém permanentemente numa zona de penumbra, anulando sua identidade diante daquele poderoso espaço simbólico.



Figura 38: Julieta observa o espaço decorado por Giorgio no interior da casa de Gabriella.

Se a construção retórica do espaço na cena da casa de Gabriella representa o relacionamento consolidado entre Giorgio e a amante, a imagem da casa de Julieta que abre a seqüência final do filme sinaliza o iminente estado de falência emocional da personagem. Num travelling em aproximação, a câmara assume o ponto de vista de Julieta entrando no jardim de sua casa, exibindo as pequenas árvores que marcam o acesso central cobertas por sacos plásticos. A atmosfera pesada, de luto, é alimentada pelo som rítmico dos passos de Julieta, que usa o mesmo vestido preto da seqüência anterior.



Figura 39: Visão de Julieta ao voltar para casa após a visita à amante de Giorgio.

Giorgio está arrumando as malas para viajar, enquanto Julieta, visivelmente apática, começa a preparar o jantar do marido. A empregada pergunta se pode fechar as janelas antes de sair. Giorgio, sentado à mesa da copa, conversa sobre sua viagem e Julieta permanece próxima à janela do quarto, observando o jardim. Subitamente aparecem imagens das memórias de Julieta, onde, no jardim, Giorgio é apresentado à mãe e à irmã. A câmara enquadra Julieta em pé, em frente à janela que está sendo fechada pelo lado de fora pela empregada. O contra-plano mostra Giorgio sentado à mesa distante, enquadrado pela fotografia tropical estampada na parede que divide o quarto da copa. Um outro plano mostra a silhueta de Giorgio agora diante de um outro papel de parede. Giorgio despede-se de Julieta e, na sua saída, a câmara exhibe a imagem de sua sombra sobre a porta do armário. No corte seguinte, a câmara enquadra o rosto de Julieta e, na medida em que se afasta, revela o espaço sem móveis, esvaziado, branco.

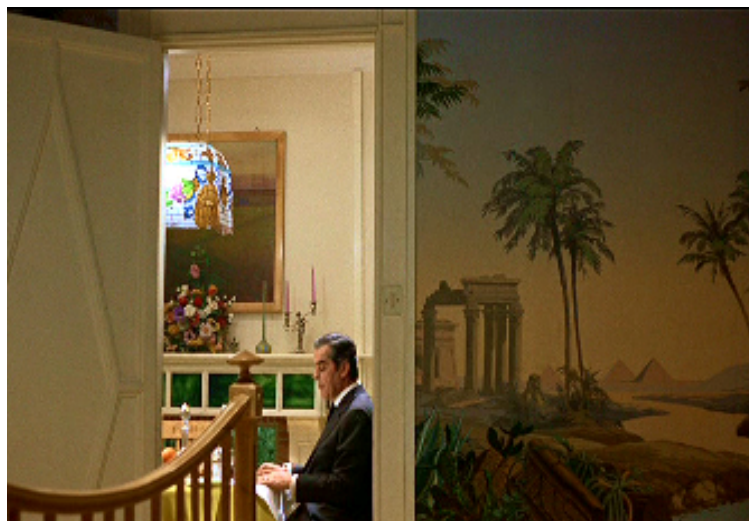


Figura 40: Detalhe de Giorgio enquadrado junto à fotografia estampada no papel de parede.



Figura 41: Imagem do espaço esvaziado após a saída de Giorgio.

Julieta, agora sozinha, passa a ser atormentada por alucinações crescentes: as freiras encapuzadas, o cavalo, a bailarina Fanny e os demais habitantes do seu universo mental invadem todos os ambientes da casa, encerrando-a num turbilhão alucinatório. Julieta foge para o seu quarto, onde ouve o chamado da menina que está amarrada à fogueira cenográfica de plumas. A figura fantasmática da mãe ordena que Julieta não se mova, mas Julieta contraria suas ordens e, com certa dificuldade, consegue libertar a menina da fogueira. Imediatamente as visões começam a desaparecer, restando apenas a figura do avô com seu avião pousado no jardim. Aliviada, Julieta corre para se despedir do avô e a

câmara exhibe um jardim desencapado, verde, viçoso. Na cena de fechamento do filme, a câmara em travelling mostra Julieta atravessando o portão em direção à rua. Em seguida, o plano panorâmico enquadra Julieta caminhando em direção ao bosque vizinho e o filme se encerra com a imagem da casa sendo lentamente substituída pela presença imponente das árvores. No decorrer do jogo conflituoso que conduz ao clímax do filme, o discurso visual acompanha minuciosamente as variantes emocionais de Julieta, num procedimento metafórico que encerra o significado da casa como campo de projeção da personagem. A imagem do jardim com suas árvores embaladas por sacos plásticos apresenta-se como uma metáfora do estado agonizante do pequeno mundo imaculado de Julieta. Fellini destaca meticulosamente o fechamento das janelas da casa como ato simbólico de ruptura com o plano aparente das relações sociais. A partir de então, Julieta começa a mergulhar num profundo processo de introspecção que a obriga a se confrontar com a desconstrução do seu microcosmo perfeito. Nessa desconstrução, Giorgio torna-se uma ilusão, uma irrealdade que se funde às paisagens artificiais dos papéis de parede, cuja última imagem é apenas uma sombra projetada no armário. Logo após sua saída, as breves tomadas silenciosas do espaço desabitado e da casa fechada acentuam a solidão de Julieta diante de um universo agora completamente esvaziado de sentido. Essa perda de sentido transforma a casa numa zona de pesadelo, onde o espaço se mistura às visões assombrosas num enorme fluxo delirante. No ápice da inflexão da curva dramática, Fellini revela o papel fundamental da figura materna na sedimentação dos recalques psicológicos de Julieta, destacando o caráter metafórico da fogueira cenográfica: ao desobedecer a mãe e libertar a menina amarrada ao dispositivo cenográfico, Julieta se liberta de toda a hipocrisia social que se cristaliza no seu plano inconsciente através da presença opressora da mãe. Em seguida, ela se despede do avô, encerrando sua busca pela figura paterna que operaria essa libertação. Imediatamente a casa retoma seu aspecto pacífico, indicando a reversão do quadro psicológico da personagem: quando ela corre para se despedir do avô, a câmara destaca a vivacidade

do jardim que agora apresenta as árvores desencapadas, livres, e vibrantes pelo efeito do vento.

Nas imagens de encerramento do filme, Fellini dá vazão a todo o sentido de libertação vivenciado pela personagem. Inicialmente, o diretor queria que a casa fosse queimada, mas depois reconsiderou, julgando que a imagem poderia se tornar excessivamente simbólica. O diretor opta então por um encerramento menos agressivo, mas não menos expressivo, onde a seqüência de quadros silenciosos mantém todo o simbolismo atribuído à casa ao longo do filme. Fellini destaca a maneira com que Julieta atravessa os portões de seu jardim, ressaltando a metáfora da ruptura das fronteiras morais da personagem: ao deixar a casa para trás, Julieta abandona a hipocrisia do sexo, da Igreja e do casamento. Esse abandono simboliza também a libertação da figura paterna de Giorgio, numa operação que conduz a personagem ao encontro de sua verdadeira identidade. Essa operação é esclarecida pelo próprio diretor, que considera que a vida real de Julieta começa quando ela sai da sombra de Giorgio: “Julieta sozinha, no final do filme, significa a descoberta de uma individualidade. Aquilo que Julieta mais temia, a partida de seu marido, revela-se uma dádiva da providência. Julieta não depende mais da figura paterna de Giorgio.”<sup>83</sup>. É esse sentido de libertação que se encontra estampado nas imagens de encerramento do filme, onde o diretor explora pela última vez o caráter simbólico da casa: ao exibir o plano panorâmico com as imagens da casa sendo substituídas pelas imagens exuberantes das árvores imponentes, Fellini exhibe toda a perspectiva de renovação que se abre para Julieta diante da descoberta de uma individualidade jamais experimentada.

---

<sup>83</sup> FELLINI, 1965, p. 63.



Figura 42: Tomada de encerramento do filme, onde a casa de Julieta dá lugar às imensas árvores que a cercam.

### 3.2 - A estilização felliniana e a ruptura do paradigma do real *versus* fantástico

As imagens simbólicas de *Julieta dos espíritos* e a densidade psicanalítica da trama são o resultado evidente da influência dos conceitos junguianos sobre o processo criativo do diretor. Para Jung, “o aspecto inconsciente de qualquer evento nos é revelado nos sonhos, onde ele aparece não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica.”<sup>84</sup> *Julieta dos espíritos* foi rodado no ápice do envolvimento de Fellini com o pensamento junguiano e com a gramática do sonho. Os simbolismos presentes no filme e as suas imagens fantásticas representam o esforço do diretor em trazer à tona o plano nebuloso do inconsciente, numa tentativa de tornar visível o invisível e de transformar o imaginário em real. O filme apresenta-se como uma grande fábula, um conto de fadas que reivindica constantemente a ambigüidade entre a realidade e a fantasia.

*A ambigüidade é intencional e é uma das chaves para o filme. As aparições no filme têm a mesma substância dos personagens reais e vice-versa. Na realidade, às vezes mais de um personagem é subitamente apresentado numa composição completamente irreal, de modo que uma estimulante ambigüidade entre fantasia e realidade é criada.*<sup>85</sup>

Ao longo de todo o filme, a construção da ambigüidade acontece sobretudo pela maneira

<sup>84</sup> JUNG, 1968, p. 5.

<sup>85</sup> FELLINI, 1965, p. 58.

com que o diretor se apropria dos elementos que compõem o quadro visual, onde a cenografia tem um papel fundamental. Fellini adota uma estratégia de alternância entre uma estética realista e uma estética fantástica, num jogo de estilização crescente onde toda a libido e o desejo inconsciente da personagem vão-se projetando na realidade objetiva que a cerca. Nessa estratégia, a casa de Julieta apresenta-se como uma espécie de eixo da estrutura narrativa visual do filme, servindo-se sempre de âncora com o campo consciente da personagem: de modo geral, após cada seqüência estilizada, o filme retorna à ambientação realista da casa. Mas à medida em que os desejos inconscientes de Julieta emergem, a cenografia clássica da casa dá lugar a uma estilização onírica, acompanhando o olhar deformador da protagonista: ao chegar em casa e se deparar com o envolvente amigo espanhol de Giorgio, a neblina sobre a grama transforma o jardim num cenário de sonho. A partir das imagens fantásticas da longa seqüência da casa de Susy, a atmosfera irreal é interrompida apenas durante as seqüências do escritório do detetive e da casa de Gabriella, cujo realismo seco resgata imediatamente o conflito vivido pela personagem no plano da razão, reiterando o caráter ambíguo da narrativa.

Embora a estrutura narrativa do filme se sustente na relação da ambigüidade, ela jamais desvia o foco preciso sobre Julieta, revelando o esforço do diretor em ilustrar a psique da personagem em suas diversas facetas. Fellini afirmava que buscava, desde o início da concepção do projeto, “uma história precisa, refletida em diversos espelhos.”<sup>86</sup> É a partir dessa busca que nasce o tom fantástico da cenografia e do figurino das seqüências estilizadas, em concordância com a cenografia barroca descrita por Vila: uma representação polissêmica do imaginário, grandiloqüente e hiper-significante<sup>87</sup>. Fellini usa o seu traço peculiar e evoca o universo de Lewis Carroll para, juntamente com Gherardi, desenhar o mundo de fantasia, de inocência e de sedução que se apresenta além da realidade aparente da personagem:

*O estilo oriental da cenografia e dos figurinos foram sugeridos por Gherardi e ambos concordamos em adequá-los em uma estética*

<sup>86</sup> Ibidem. p. 49.

<sup>87</sup> VILA, 1997, p. 269.

*gráfica, de quadrinhos. Sugerir a Gherardi que criasse uma atmosfera infantil, que fosse de certa forma absurda ou inquietante, dando-lhe como referência Alice no país das maravilhas.*<sup>88</sup>

O resultado empurra as imagens para o fantástico, alimentando o caráter a fabular da narrativa. Assim como Carroll, Fellini rompe o paradigma real *versus* ilusão e abre as portas do espelho para que Julieta visite o labirinto dos medos e dos desejos. E assim como Julieta, o espectador se depara com o universo absurdo, voluptuoso, colorido e exuberante da estilização felliniana. Uma estilização que bebe do exagero do barroco, da magia do teatro e dos grafismos dos quadrinhos para carregar as imagens do sonho e da fantasia. No entanto, as imagens não se encerram no puro espetáculo. E o que se enxerga por trás das tantas alegorias, aparições, cores, é uma ilustração poética das diversas facetas do humano.

### **3.3 – Julieta dos espíritos e a inserção da cor na estética felliniana**

A riqueza visual e a expressividade das imagens de *Julieta dos espíritos* transformaram o filme numa obra marcante e decisiva na carreira do diretor. A película sofreu diversos ataques por parte da crítica na época do seu lançamento, tendo sido acusada de padecer de excesso de estilização, excesso de simbolismos e de psicanálise. Embora a recepção negativa da crítica tenha sido sobretudo em função da comparação inevitável que se estabeleceu com o longa-metragem anterior do diretor (*Oito e meio*, considerado por muitos, até hoje, como a obra máxima de Fellini), ela teria colaborado na transição que se estabelece na trajetória do realizador. *Julieta dos espíritos* transforma-se numa espécie de divisor de águas. Do ponto de vista da temática e da estrutura narrativa, Fellini encerraria um período de exploração mais contundente da psicanálise junguiana ligada aos simbolismos e à representação do inconsciente. Do ponto de vista estético, o filme marca a inserção definitiva das cores no universo de

---

<sup>88</sup> FELLINI, 1965, p. 45.



Fellini, apontando para uma redefinição da sua estética peculiar.

Até a realização do episódio *As tentações do Dr. Antônio*, o diretor acreditava que a precisão cromática que um pintor imprime em seus trabalhos seria inatingível na realização cinematográfica: “Cinema é movimento; cor é imobilidade; a fusão é impossível.”<sup>89</sup>. A realização em cores no episódio foi devido à exigência dos produtores da fita, e Fellini limitou-se a cumpri-la. Já em *Julieta dos espíritos*, pela primeira vez, a cor aparece como uma ferramenta de fato expressiva. O diretor refina o uso da cor para obter a mais sutil nuance de significado, estabelecendo uma lógica de contrastes que potencializa o caráter dual da narrativa. Para Fellini, o que a torna ambigüidade no filme de fato efetiva é a cor: “foi um elemento muito importante. É a cor que determina a ambigüidade entre a trucagem e a iluminação fantástica.”<sup>90</sup>. A experiência revela ao diretor uma nova dimensão da realização cinematográfica e Fellini jamais abriria mão do uso da cor: “Estou fascinado pela cor, (...) eu já sinto que ela é parte integrante das minhas possibilidades de expressão.”<sup>91</sup>.

*Julieta dos espíritos* é antes de mais nada um filme pictural. Fellini mergulha no universo das cores e demonstra novamente que é um dos grandes mestres na ciência das imagens. A estilização carregada do filme e sua rica paleta de cores, se por um lado desagradaram os críticos da época, por outro lado significaram uma antecipação visionária da veia psicodélica dos anos setenta. Se até *Oito e meio* o cineasta se consagrou pela sua capacidade narrativa e pela sua estilização contundente, a partir de *Julieta dos espíritos*, a estilização felliniana confirma sua vocação pictórica e o diretor passa a ser, como ele próprio se definia, “um pintor de imagens em movimento.”<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> FELLINI, 1965, p. 36

<sup>90</sup> Ibidem. p. 58.

<sup>91</sup> Ibidem. p.38.

<sup>92</sup> FELLIINI apud: PERNOT, 2003, p.114.

#### 4 – A COMPOSIÇÃO PICTÓRICA EM *SATYRICON*

*Satyricon* inspira-se na obra de Gaius Petronius (séc. I d.C.), um dos conselheiros do imperador Nero. Longe de ser simplesmente uma versão cinematográfica, o filme apresenta uma leitura livre e pessoal de um mundo enigmático, fascinante, trágico e caótico; um mundo atormentado pela morte e pela impotência, liberto do pudor e da moral cristã; um mundo de desejos e anseios inconscientes, abrigado por uma Roma universal e atemporal. Desamarrado de qualquer compromisso com a reprodução de uma realidade registrada no imaginário comum, Fellini encontra-se completamente à vontade para avançar além dos limites do fotorrealismo e criar um universo inteiramente a seu gosto: fantástico, absurdo e belo, ainda que grotesco.

O filme foi rodado entre novembro de 1968 e maio de 1969, em plena época da liberação sexual, da experimentação de novas drogas e da introspecção psicodélica. Assim como os hippies dos anos de 1960, os habitantes da Roma Antiga de Fellini vivem no instante presente. *Satyricon* narra a história de dois adolescentes, Encolpius (Martin Potter) e Ascyltus (Hiram Keller), que são levados e escravizados por uma espécie de pirata. Quando são libertados, os dois adolescentes dão vazão à sua sede de conquistas sexuais - que inclui a disputa pela posse do menino Giton - até que Encolpius seja novamente capturado e forçado a combater o Minotauro, provação da qual ele não encontra saída, pois não consegue copular com Ariadne. Desesperado com a perda de sua virilidade, Encolpius vai até o Jardim das Delícias, onde descobre que apenas a misteriosa Onothéa será capaz de livrar-lhe da impotência. Ao final do filme, após a inesperada morte de Ascyltus, Encolpius decide embarcar num navio rumo à África. A história se encerra sob a perspectiva simbólica do mar.

A execução de *Satyricon* significou a maior e mais cara produção realizada pelo diretor até então. Nos estúdios da Cinecittà, foram produzidos 89 cenários diferentes, um número incontável de figurinos e cerca de 5000 perucas. O diretor executa o filme como um

trabalho de pintura, compondo quadro a quadro imagens onde cada detalhe é minuciosamente elaborado. Para Fellini, *Satyricon* “não é um filme de idéias, mas de imagens. É uma dimensão puramente visual. Deve ser contemplado”<sup>93</sup>.

Nossa proposta de análise de *Satyricon* baseia-se, em primeiro lugar, na vocação pictórica do filme, enfocando a cenografia como elemento essencial da composição imagética. Investigaremos o processo felliniano de realização cinematográfica, abordando aspectos técnicos e curiosidades relacionadas à concepção espacial, observando o papel da cenografia na reconstrução de um período histórico e a sua interação com o discurso narrativo. Para tanto, estruturamos nossa decupagem do filme a partir de duas fontes de investigação: os bastidores do processo de execução da película<sup>94</sup> e o resultado final das imagens, analisando os simbolismos e a composição estética do filme, cuja cenografia representa, sem dúvida, um dos exemplares mais ricos da obra de Fellini.

#### **4.1 - O ateliê Fellini e o processo de construção pictórica**

A primeira imagem do filme já carrega toda a carga de expressividade pictórica perseguida por Fellini durante o processo de realização da película, no qual a cenografia foi uma de suas principais ferramentas. Encolpius encontra-se de frente a um grande muro lamentando a perda de seu amado Giton. A câmera enquadra o enorme paredão que apresenta desenhos, escritos, texturas, cores e tons envelhecidos. O rigor na precisão da intenção e na qualidade plástica fez com que Fellini optasse por convidar um artista plástico ao invés de recorrer a recursos e técnicas de envelhecimento normalmente utilizadas por cenotécnicos. O diretor queria imprimir nas paredes a sensação de um lugar onde todo romano tivesse deixado

---

<sup>93</sup> FELLINI apud: HUGHES, 1971, p. 245.

<sup>94</sup> As informações a respeito dos bastidores das filmagens de *Satyricon* serão tiradas sobretudo de HUGHES, Eileen. *On the set of Fellini Satyricon: a behind-the-scenes diary*. New York: Wiliam Morrow and Company,

um sinal de sua passagem; um trabalho de grafiteagem, com o uso de palavrões e dizeres cotidianos. Assim, o diretor manda chamar Antonio Scordia, um conhecido pintor abstrato da época, que em apenas um dia fez o trabalho do registro de milhares de transeuntes ao longo de séculos de Roma<sup>95</sup>. A câmara passeia lentamente pelo muro e o espectador contempla a imagem que abre a Roma felliniana de *Satyricon*: uma Roma desconhecida, cotidiana, revelada não pelos legados monumentais da arquitetura, mas por uma abstração atemporal inscrita numa plasticidade densa e não figurativa.



Figura 43: Muro executado por Antônio Scordia para a cena de abertura.

Ao fazer o juramento de que conseguiria resgatar Giton, Encolpius vira-se para a câmara e o contra-plano nos mostra as perspectivas de vias e escadarias escuras e vazadas, em contraponto à solidez intransponível da cenografia anterior: Encolpius está agora nos Banhos Romanos em busca de Ascyltus, que teria fugido com o garoto Giton. O vasto espaço aberto construído no Estúdio 5 possui um traçado em linhas retas de colunas, desníveis, dutos e piscinas. A cenografia do filme trabalha sempre com poucos índices didáticos, servindo-se em primeiro lugar à composição plástica e à intenção narrativa da cena. No caso dessa cena, o vapor que se solta das piscinas e a presença de algumas poucas toalhas molhadas são algumas

---

1971. O livro traz curiosidades diversas a respeito do processo de realização do filme, abordando questões relativas à direção, ao roteiro, aos atores e à produção de um modo geral.

das raras pistas de que se trata de um banho Romano. O ambiente, de certa forma ilegível para o espectador, apresenta ainda uma ambivalência essencial: conjuga a presença marcante do enorme espaço vazio com o caráter fragmentário dos becos e vias escuros, conformando o labirinto que acentua a sensação da busca e do desconhecido. De modo geral, toda a cenografia do filme apresentará um grau de ilegibilidade, deixando o espectador freqüentemente incapaz de construir uma lógica espacial de continuidade.

Encolpius encontra Ascyllus que lhe revela ter vendido o garoto a uma conhecida companhia de teatro. Na seqüência seguinte, Encolpius assiste à apresentação de Vernacchio, o ator proprietário da famosa companhia de teatro que teria comprado Giton. A peça é apresentada numa espécie de palco ambulante montado ao ar livre: uma cortina amarrada a uma corda esticada é aberta e fechada a cada troca de cena, havendo inclusive movimentação de cenário. Segundo Luigi Scaccione, o arquiteto de set que trabalhou na produção do filme, um teatro como esse nunca existiu em Roma: “Havia anfiteatros em Taormina e outros lugares, mas Fellini queria se desvencilhar desses teatros para fazer um teatro ambulante no qual ricos e pobres pudessem participar.”<sup>96</sup>. O cenário da peça de Vernacchio é absolutamente moderno e sofisticado: dois planos recortados em forma de nuvem abrem-se revelando ao fundo o menino Giton caracterizado como Eros - o deus grego do amor, ou o Cupido no panteão romano, ou simplesmente o objeto de desejo de Encolpius. Atrás de Giton, há um grande plano circular feito de folhas laminadas douradas amassadas, formando um sol brilhante e imponente: uma imagem artesanal e expressiva, cuja estilização propõe uma espécie de versão fantástica e futurista da Antiguidade Clássica.

---

<sup>95</sup> HUGHES, 1971, p. 21.

<sup>96</sup> SCACCIONE apud: HUGHES, 1971, p. 245



Figura 44: Giton caracterizado como Eros no teatro de Vernachio.

Encolpius resgata Giton e parte com o garoto para a sua residência. Para chegarem a seu destino, os dois atravessam o grande Lupanário Romano e a rua das prostitutas de Subura. A passagem encontra-se no livro de Petronius e ambos os lugares representam regiões conhecidas na época, ligadas ao submundo da Roma popular. O grande bordel localiza-se no topo de um antigo anfiteatro. O acesso à arena do anfiteatro dá-se através de um grande muro pintado num tom de vermelho vivo onde há uma porta de duas folhas num tom amarelo luminoso. No centro do grande espaço aberto da arena, há uma estátua em bronze de Vênus enfeitada com guirlandas de flores, ao redor da qual acontece um ritual de fertilidade. Os degraus do anfiteatro são feitos de tijolos filetados envelhecidos e as paredes são feitas de uma massa na tonalidade ocre, também envelhecidas. No topo, há um mural com imensos afrescos cortados por vãos seguidos de corredores. O corredor central - que liga ao Lupanário - possui paredes e teto texturizados num tom azul real incandescente. Segundo o artista plástico Antonio Scordia<sup>97</sup>, encontrar a intenção exata de Fellini para os afrescos do mural no topo do anfiteatro não foi uma tarefa simples. O diretor freqüentemente irritava-se ao ver os resultados parciais dos trabalhos: “Estão parecendo posters da era Mussolini!”<sup>98</sup>, reclamava Fellini, que queria uma pintura menos definida, com figuras borradas e fundidas, como se

<sup>97</sup> Ibidem. p. 245.

<sup>98</sup> FELLINI apud: HUGHES, 1971, p. 245.

tivessem sofrido o efeito de séculos de vento e de chuva. De fato, os afrescos, que não têm nenhum apelo erótico, funcionam como evocação de um mundo pré-existente àquele do anfiteatro, que já existia muito antes do bordel.

A seqüência alternada de portas, grandes espaços abertos e corredores, combinada com o uso de cores fortes e expressivas, prepara o espectador para a inserção num mundo cada vez mais fantástico. Após atravessarem o corredor azul-cintilante, Encolpius e Giton desembocam num canal escuro ao longo do qual existem diversas células de prostituição, onde meretrizes fazem seu comércio sexual. Fellini compõe uma seqüência de imagens surrealistas de caráter absolutamente pictórico, onde cada quadro apresenta uma composição visual que funde os afrescos nas paredes das câmaras de prostituição às figuras exóticas e grotescas das meretrizes. As câmaras apresentam sempre o mesmo formato: são cômodos retangulares simples ligados à rua por um grande vão sem porta que funciona também como vitrine. Os afrescos nas paredes, no entanto, apresentam cores e formas absolutamente variadas. Exceto pela figura do touro, que é de influência moderna, todas as pinturas são inspiradas nos desenhos da arte Pompéia, cidade que foi soterrada pela erupção do Vesúvio no ano 79 e descoberta no século XVIII, cujo legado artístico serviu como a maior fonte de conhecimento da pintura romana.

De modo geral, nos desenhos estampados em todo o percurso não se vê qualquer alusão a sexo de forma vulgar ou fetichista. Além da figura do touro, símbolo de força e virilidade, existem apenas algumas poucas e rápidas imagens de caráter sexual direto ou indireto. Fellini guarda toda a carga erótica para as personagens, deixando a cenografia responsável pela composição plástica das unidades imagéticas: são como uma seqüência de afrescos, onde cada quadro possui uma composição diferenciada, formada por criaturas fantásticas e pelo contraste preciso de cores e tons impresso nas formas geométricas e

abstratas, ou nas estampas ornamentais, ou nos desenhos figurativos de caráter ritualístico. O conjunto conduz a um mundo enigmático, fascinante, absurdo e inimaginável.

Uma das maiores preocupações do diretor sempre foi com relação aos diversos afrescos e desenhos presentes no filme. Hughes esclarece que Fellini queria uma representação que fizesse menção a uma época, sem no entanto jamais explicitar um determinado período, para que o filme atingisse o caráter atemporal desejado. Assim, após uma longa fase de pesquisa, o diretor selecionou e passou para os seus colaboradores um extenso material de livros com fotos de pinturas e esculturas que serviriam como referência para os artistas, sob a recomendação clara de que não se tratava de um trabalho de reprodução. A busca por uma representação reelaborada e estilizada da Roma Antiga e o cuidado em não vincular a obra a um determinado período histórico chega à observação dos mínimos detalhes. Ao lado do vão de acesso às células de prostituição de Subura, estão gravados os nomes das prostitutas, seu preço e o símbolo de sua especialidade: *Philaenium XXX nummis*; *Bacchis XXXVI nummis*. Os nomes das prostitutas foram tirados dos textos do dramaturgo romano Plautus (séc. III a.c.) e *nummis* indica o nome de uma moeda inventada por Fellini para que não se fizesse referência a nenhum período histórico específico. Outra curiosidade está na execução do trabalho de Scordia: embora o artista plástico fosse destro, ele teve que executar os afrescos com a mão esquerda para que seu estilo abstrato de pintura contemporânea não predominasse no resultado. Scordia explica que em nenhum outro filme Fellini precisou de consultores tão especializados, como um professor de artes plásticas e um pintor. Para o artista, “as pessoas importantes nesse filme são o diretor e os colaboradores, não os atores.”<sup>99</sup>.

Após atravessarem o submundo dos bordéis romanos, Encolpius e Giton finalmente chegam ao seu modesto cômodo na Insula Felicis - uma espécie de imensa edificação de

---

<sup>99</sup> SCORDIA apud: HUGHES, 1971, p. 60.



moradia popular. Os dois rapazes fazem amor e adormecem. Subitamente reaparece Ascylltus, que começa a provocar e ridicularizar os dois amantes. Encolpius decide que eles devem dividir seus pertences. Ascylltus concorda e, no final, insiste que eles deveriam também dividir Giton. A decisão fica a cargo do garoto. Encolpius fica perplexo quando Giton, sem hesitação, murmura as duas únicas palavras ditas por ele em todo o filme - “com você” - e aponta para Ascylltus. Assim que eles partem, Encolpius, transtornado, prepara para suicidar-se, mas os enormes estrondos e a massa que se desprende da parede anunciam o iminente colapso do edifício. Ele então foge. Agora, sozinho, o rapaz começará a vagar sem destino.

O episódio está também na obra de Petronius. *Insula Pelicles* de fato existiu em Subura, região da Roma Antiga, e por causa de suas gigantescas dimensões, a edificação era também uma das atrações turísticas mais populares da época<sup>100</sup>. A execução da cena revela um trabalho de grande engenharia cenográfica. Para a reprodução da imensa moradia, Donati usou tijolos feitos de poliestireno e massa feita de açúcar e cortiça, materiais leves que deveriam ruir sem oferecer perigo. Na primeira tentativa de filmagem, a *Insula* não caiu porque o cenário havia sido construído com muita antecedência e as massas estavam bastante ressecadas e endurecidas. Durante a noite, trabalhadores da Cinecittà refizeram boa parte do cenário, chegando a um resultado tão rápido que surpreendeu à própria equipe. Durante a rodagem da cena no dia seguinte, todos estavam apreensivos, pois o insucesso arruinaria definitivamente toda a base cenográfica construída. A cena ficou quase perfeita, apenas uma pequena parte teve de ser reconstruída e todos correram para o bar para comemorar.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> [www.maquettes-historiques.net/P22ab.html](http://www.maquettes-historiques.net/P22ab.html) Disponível em 11/03/2007.

<sup>101</sup> HUGHES, 1971, p. 22.



Figura 45: Insula Felicles construída no estúdio 5 da Cinecittà.

A seqüência seguinte mostra Encolpius numa visita a uma pinacoteca, onde conhece o poeta Eumolpus, um intelectual defensor das artes e da filosofia. O cenário da pinacoteca resume-se num grande salão com paredes brancas sobre as quais estão expostas pinturas de origem clássica: gregas, egípcias, sumérias, persas e romanas, em variados estados de conservação. Segundo Hughes, Fellini queria um vasto espaço aberto e vazio que denotasse um lugar pouco visitado e que contrastasse com a cena do jantar – uma das cenas seguintes na seqüência do filme, que apresentará tensão e tumulto. Além disso, ao mostrar as pinturas, Fellini pretendia mais uma alusão ao passado clássico de Roma. Hughes observa ainda que o piso coberto com placas de pedra branca apresenta tufo de grama nas frestas entre as pedras como um indicativo de que a galeria seria pouco freqüentada. De fato, o próprio texto da cena - que também foi extraída diretamente de Petronius - evidencia a clara preocupação em denunciar um período de desgosto e indiferença às artes.

O resultado da cenografia proposta para a galeria de arte apresenta o espaço mais explicitamente moderno de todo o filme: as paredes brancas, o grande vão de linhas retas e o plano de vidro liso solto no espaço que abriga uma das pinturas são elementos típicos da arquitetura contemporânea. Ao distribuir obras de arte soltas pelo salão, Fellini imprime um caráter tridimensional na composição do espaço, estabelecendo um jogo visual onde os elementos cenográficos potencializam a retórica do texto: enquanto Encolpius passeia pelo

centro da galeria ouvindo as palavras de Eumolpus a respeito da decadência da arte, pinturas e esculturas degradadas e mal conservadas passam lentamente em primeiro plano, atravessando o olhar do espectador. No centro do salão, há uma enorme escultura de uma cabeça na tonalidade azul enfaixada num tecido branco cujos olhos subitamente tornam-se o ponto de fuga do quadro, parecendo fixar atentamente o olhar do espectador. Em outro momento, Encolpius e os demais visitantes que passeiam pela galeria ficam imóveis, e todo o quadro visual torna-se um grande afresco. Num outro jogo de composição espacial, Fellini insere a surpreendente visão de uma espécie de andaime que desfila no salão dos fundos com grupos de pessoas espremidas em seus andares, enquadrado pelo vão de linhas retas que separa os dois ambientes. A inusitada imagem do andaime remete a uma instalação de arte, manifestação típica da arte contemporânea que se desenvolve na segunda metade do século XX. No fechamento da cena, um outro elemento cenográfico é responsável pela ironia do jogo visual: Fellini enquadra no lado esquerdo do salão uma gigantesca escultura de uma cabeça folhada em ouro que aparece cintilante no momento em que o poeta lamenta que, naqueles dias, um pote de ouro tenha se tornado tão mais valioso que as produções filosóficas e artísticas dos grandes pensadores gregos.



Figura 46: Interior da pinacoteca com detalhe da escultura da cabeça folhada em ouro.

Encolpius aceita o convite do novo amigo intelectual para acompanhá-lo em um jantar oferecido por Trimalchio, um latifundiário rico e truculento que se julga um talentoso poeta. Ao chegarem às terras do anfitrião, o poeta e o rapaz avistam a piscina de Trimalchio, onde os convidados são banhados numa espécie de ritual de purificação e relaxamento preparativo para o banquete. O cenário construído no Estúdio 5 constitui-se de uma enorme piscina rodeada de velas de tamanho e espessura variados. Em torno do conjunto, há tufos de grama, um fundo de terra arada e o céu inserido por efeitos especiais num forte tom avermelhado. Dentro da piscina, dezenas de convidados nus permanecem em pé cumprindo a seqüência do ritual. A cena é basicamente estática: um afresco que Encolpius e o poeta vêem ao chegarem para o jantar, durante o entardecer. Fellini compõe um quadro de profundidades sobrepostas e de cores fortes e irrealis. A luz se detém sobre as pessoas na piscina, produzindo sombras inadmissíveis. O céu lembra uma pintura maneirista e os contrastes são exagerados. No entanto, a integração plástica do conjunto é perfeita: cenário, luz e personagens fundem-se numa totalidade pictural, um conjunto plástico que fascina o espectador e o conduz àquela realidade improvável, artificial, de ficção científica. Um visão onírica, cuja atmosfera ao mesmo tempo primitiva e alienígena é consideravelmente acentuada pela música futurista de Nino Rota.



Figura 47: Visão do ritual de purificação para o banquete de Trimalchio.

A construção de uma cena como essa demanda a participação de uma série de profissionais especializados em diversas áreas. Naturalmente, o diretor está sempre à frente de tudo. Seguindo sua filosofia de que o pintor não pode delegar o pincel a mais ninguém, Fellini observava e interferia em todos os trabalhos, desde a finalização do mais simples detalhe às decisões essenciais na composição do quadro, garantindo a assinatura de suas imagens. Sua personalidade centralizadora e criteriosa o levava a embates freqüentes com seus colaboradores. Joseph Natanson, responsável pelos efeitos especiais do filme, conta que as dificuldades com a execução do céu da piscina provocaram sérias discussões entre ele e o diretor:

*Fellini insistia que a seqüência da piscina era tão breve que todos os céus deveriam ser mais ou menos o mesmo. Eu me opunha a essa idéia. Mesmo na seqüência mais curta, um pôr-do-sol deve ser uma sucessão de luzes, de efeitos, do climax do sol produzindo os últimos raios de luz e depois morrendo na escuridão. Essa foi a primeira versão que fiz, mas Fellini não gostou e pediu para refazê-la. Quando eu a refiz, ele optou pela versão original, que é a usada no filme. Mas eu nunca realmente entendi o que Fellini queria que eu fizesse para a cena da piscina. Eu apenas fiz. É sempre assim que a coisa funciona com Fellini - de alguma maneira, você faz. E depois, quando eu trouxe um dos meus melhores céus para mostrar-lhe, nós tivemos essa discussão boba. Eu disse, 'Mas olhe, esse céu está fantástico! É um El Greco!' e Fellini respondeu, 'Não é um El Greco, é um Fellini!' Eu estava chateado, porque afinal era meu céu e eu disse, 'Não, é um Fellini-Natanson!'*<sup>102</sup>

Na cena seguinte, o jovem Encolpius e o poeta Eumolpus estão no interior da casa de Trimalchio, juntamente com os outros convidados, onde o exótico banquete é servido. O episódio corresponde ao maior fragmento extraído do livro de Petronius e um dos mais fielmente reproduzidos, ainda que filtrado pela imaginação de Fellini. O diretor teria pensado em descartar completamente a cena, mas depois reconsiderou:

*Tentar seguir as imagens sugeridas pelo texto significa cair na mais banal e convencional descrição de um banquete Romano, já explorada e desgastada pelo cinema: colunas, bandejas de prata,*

<sup>102</sup> SCORDIA apud: HUGHES, 1971, p. 114.

*fartos seios desnudos, orgias. Como se pode resgatar nessa imagem a virgindade, um novo aspecto?*<sup>103</sup>

Fellini constrói as imagens do suntuoso banquete numa atmosfera extravagante, com cores vibrantes e detalhes carregados. No entanto, observando a cena atentamente, percebe-se que o diretor adota uma estratégia simples: a cenografia é toda pintada num laranja seco monocromático e possui formas retas e limpas, deixando as texturas e cores rebuscadas para os figurinos, objetos e adereços, nos quais a predominância do verde e do azul acentuam o contraste com o laranja pano de fundo. Desse modo, ao mesmo tempo em que Fellini arredonda um conjunto plástico forte e expressivo, os personagens excêntricos e seus rostos macabros, os objetos cintilantes e a natureza grotesca da ação ganham destaque. Bandejas, taças e pratos são em tons vivos e luminosos. A poltrona de Trimalchio é coberta por pequenas lantejoulas douradas; os vasos e urnas são feitos num material translúcido colorido, que vibra com a luz, assemelhando-se a cristais de rocha. Todos os convidados possuem uma riquíssima composição de vestimenta com jóias e perucas exuberantes, que lhes confere uma feição medonha e seus rostos espectrais são maquiados nas mesmas cores do figurino: rostos azuis, verdes, dourados, vermelhos, etc. Essa é a cena na qual se usa o maior número de perucas do total das quase cinco mil produzidas para o filme. Todas foram desenhadas por Danilo Donati e seu assistente Piero Tosi. Segundo o figurinista, “as perucas foram inspiradas na época Romana de Marte.”<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> FELLINI apud: HUGHES, 1971, p. 89.

<sup>104</sup> DONATI apud : HUGHES, 1971, p. 122.



Figura 48: Salão do banquete de Trimalchio.

Com relação ao espaço, os desníveis, o mezanino e as colunas existentes em momento algum remetem às colunatas típicas dos salões e palácios da Roma Antiga. Ao contrário: a arquitetura apresentada enquadra-se explicitamente nos moldes da arquitetura moderna, cujo esqueleto estrutural aparente revela pilares e vigas em linhas retas, dentro da ideologia das formas puras. A exceção na limpeza do espaço fica a cargo do grande mosaico do rosto de Trimalchio que aparece inacabado num determinado momento da cena. A execução desse mosaico revela uma curiosidade que ilustra a maneira como o diretor e o cenógrafo Danilo Donati compartilhavam uma natureza criativa, baseada em soluções incomuns que ressaltavam o pastiche e o caráter irônico da imagem. Segundo o cenógrafo, o trabalho foi encomendado às pressas pelo diretor e, a partir de um insight, Donati propôs que todo o mosaico fosse executado com balas e bombons. Fellini aprovou imediatamente a idéia, que foi logo colocada em prática pelo cenógrafo:

*Ele me disse que eu deveria fazer um imenso mosaico de Trimalchio em três dias. Eu disse, 'Mas é impossível! Como você espera que eu consiga executá-lo? Com bombons?' Quando eu disse isso, percebi que ele poderia ser de fato executado com bombons, então eu saí correndo e comprei todas as balas de Roma. Imagine!*<sup>105</sup>



Figura 49: Detalhe do mosaico executado com balas e bombons por Donati.

A cena do jantar termina com uma discussão entre o poeta Eumolpus e o anfitrião Trimalchio. Alterado pela bebida, o poeta desmascara o anfitrião anunciando que suas poesias não passam de uma fraude. Irritado, Trimalchio manda jogá-lo ao forno. Eumolpus é levado à cozinha, mas consegue escapar. Enquanto isso, Trimalchio leva alguns de seus convidados para visitarem as obras de seu futuro mausoléu, onde, com a participação de numerosos escravos, o poderoso anfitrião faz a encenação de sua morte. Encolpius, que não acompanha a visita ao mausoléu, reaparece na cena seguinte juntamente com o amigo poeta que, ferido, acredita serem aqueles os últimos momentos de sua vida. Os dois amigos deitam-se num campo de terras aradas e, admirando o pôr-do-sol, adormecem. A expressividade da paisagem artificial composta pelas terras em perspectiva, a neblina fraca e o céu irreal apóia a poesia do texto narrativo, onde o intelectual Eumolpus, no seu delicado discurso de despedida, deixa para o amigo Encolpius a beleza da vida e da natureza. Quando Encolpius abre os olhos, ele tem a breve visão do garoto Giton, o jovem amante que o abandonara em favor de Aschyltus. Subitamente, ele percebe que está numa praia rodeado por soldados que o amarram e começam a arrastá-lo para um navio. O rapaz é levado como prisioneiro a comando de Triphanea e Lichas, influentes amigos de César, que capturam pessoas para dar prazer ao imperador: Encolpius está agora destinado ao objetivo de cumprir os passatempos cruéis de César.

---

<sup>105</sup> DONATI apud: HUGHES, 1971, p. 95.





Figura 50: Paisagem onírica construída no estúdio 5 da Cinecittá na qual Encolpius ouve o poético discurso de despedida de Eumolpus.

Até aqui, todas as seqüências do filme foram rodadas em estúdio, sendo a cena da praia, a primeira tomada numa locação externa. A atmosfera onírica de céu irreal e de neblina fraca que compõem a imagem quando Encolpius adormece dão lugar agora a um céu, um mar e montanhas costeiras reais. O contraste entre a paisagem artificial fabricada e a paisagem real fotografada apresenta um sentido ambivalente: estabelece o jogo onírico com o mundo subjetivo de Encolpius e apóia o corte abrupto da narrativa, alimentando seu caráter fragmentário. Mas o tom fantástico da estética não desaparece: as montanhas de terra seca acinzentada na beira do mar lembram uma paisagem lunar e o navio de Lichas apresenta-se como um objeto indecifrável, algo entre uma nave espacial e um porta-aviões primitivo; um grande corpo flutuante misterioso que parece nunca conseguir tocar a terra. O navio foi deliberadamente desenhado em linhas contemporâneas, sendo o acabamento bruto da madeira escura uma das únicas características que evocam um passado remoto. Sobre a proa, há um estranho aparato com enormes quadrados concêntricos que remetem à idéia de um radar. Donati explica que o dispositivo foi inspirado numa antiga arma bélica: “É um espelho de fogo, uma arma de guerra baseada num princípio de Arquimedes. O centro do espelho

capturava os raios de sol e quando era direcionado a um outro navio, poderia atear fogo. Ele pode até abrir e girar.»<sup>106</sup>

As cenas no interior do navio foram rodadas em estúdio. Para a surpresa de Encolpius, Aschyltus e Giton encontram-se entre as dezenas de pessoas aprisionadas nos porões da nave. Trata-se de um espaço vazio, sem aberturas, com piso e paredes em madeira escura que contrastam com os corpos semi-nus dos prisioneiros. No fundo, há uma parede composta por nichos retangulares de tamanhos variados e de profundidade suficiente para abrigar um corpo humano. Do ponto de vista plástico, a composição lembra o Neoplasticismo, movimento artístico de vanguarda do início do século XX relacionado à [pintura abstrata](#) modernista. Mas do ponto de vista sensorial, a tridimensionalidade da parede gera a incômoda sensação de compartimentação: ao inserir alguns personagens encaixados e adaptados às diferentes formas dos nichos, o diretor imprime na imagem a idéia de um grande expositor de mercadoria humana, numa visão tão harmônica quanto perturbadora.



Figura 51: Detalhe dos nichos retangulares nos porões do navio de Lichas.

No fechamento da cena, quando todos os prisioneiros estão dormindo sobre o chão, Fellini cria uma imagem extremamente expressiva, exibindo, sob o olhar pendular da câmara, a grande massa de corpos espalhados horizontalmente em contraste com o grande plano vertical de nichos vazios.

<sup>106</sup> DONATI apud: HUGHES, 1971, p. 187.

Atraído pela beleza de Encolpius, o comandante Lichas escolhe o gracioso rapaz como seu esposo e os dois celebram uma inusitada cerimônia matrimonial na proa do navio, na qual Encolpius jura amor e fidelidade eterna ao novo cônjuge. Eles seguem viagem até que o navio é interceptado por uma esquadra com soldados do novo imperador. César fora brutalmente assassinado por rebeldes, e o novo César, que marcha triunfante para Roma, determina que todas as pessoas ligadas ao antigo governante sejam também executadas. Lichas é decapitado, Triphanea se mata com um punhal e os escravos são libertados - com exceção de Giton que, por sua beleza cândida é mantido prisioneiro pelos novos tiranos. O golpe significa uma total mudança nas estruturas de poder: diversos proprietários de terra e líderes de comunidade são depostos, assassinados pelas novas forças invasoras, ou simplesmente cometem suicídio, preferindo matar-se a serem executados. Nesse sentido, Fellini retrata o universo pagão da obra de Petronius com bastante fidelidade, onde a morte é um simples ato de desligamento, desvinculado do peso da culpa cristã. Segundo Hughes, o próprio Petronius escolheu se matar a ter que enfrentar a morte pelas mãos de Nero<sup>107</sup>.

Aschyltus e Encolpius seguem agora juntos vagando sem destino até que chegam a uma vila desabitada. Trata-se de uma agradável e harmônica vila, cujo proprietário, ciente de que estaria agora em desfavor em relação ao novo imperador, elabora um suicídio minucioso e ritualístico. O nobre liberta seus escravos e encaminha as crianças e demais habitantes para um lugar seguro. Numa cerimônia silenciosa realizada durante o crepúsculo, ele abre as veias de seus pulsos sob o olhar plácido de sua esposa. Em seguida, ela corta sua própria garganta, acompanhando o companheiro em sua caminhada rumo à morte.

A cena se passa no jardim em frente à vila e foi também rodada em estúdio. As paredes da fachada e a areia em frente à casa são em tons de rosa-chá, feitos com uma mistura de areia e pó de mármore Carrara. Há uma cascata que cai sobre a parede e um relógio de sol

---

<sup>107</sup> HUGHES, 1971, p.6.

em frente. À direita, videiros de flores brancas e uma cerca viva de grama macia escondem a estrada que liga à vila. No pátio, há pavões soltos caminhando livremente. Toda a cena tem um ar de total pureza e doçura. Segundo Donati<sup>108</sup>, os pavões são animais-símbolo dos cemitérios na Itália e toda a ambientação foi inspirada num famoso cemitério de Genova. No entanto, para o olhar do espectador não há a leitura de um cemitério, mas a percepção de um lugar onde tudo corresponde a um estado de paz: os pavões, a água, as plantas brancas, o céu rosado, as rochas rosadas e a areia também rosada. O barulho suave da água remete à sensação de um tempo em continuidade que é reforçada pela presença do relógio-de-sol. A ausência de pessoas e o grande espaço aberto provocam o efeito de um vazio silencioso, carregado de uma leve nostalgia.



Figura 52: Entrada da vila dos suicidas.

Os videiros brancos que escondem a entrada da vila parecem proteger aquele reino mágico. A cena se passa entre o pôr-do-sol e a chegada da noite, criando uma atmosfera que indica que aquele era o momento fatal daquela família, predeterminada e serena. Quando Encolpius e Aschyltus chegam à vila, o céu é azul: um azul profundo, real, vivo e triste.

No interior da vila, há diversos ambientes com texturas e cores variadas que contrastam com o tom monocromático do exterior. Corredores em penumbra, salões com

---

<sup>108</sup> HUGHES, 1971, p. 34-35.

paredes em tons fortes, salões com desenhos geométricos, salões com afrescos em tons suaves: uma variedade de cores e formas que revelam o dinamismo e a vivacidade daquele espaço outrora habitado. Curiosos, Encolpius e Aschyltus exploram os ambientes, até que percebem a presença de uma jovem escrava remanescente que lhes atrai a atenção, despertando-lhes um interesse sexual. Enquanto os dois rapazes procuram pela moça, Fellini insere rápidas imagens em close de algumas faces pintadas nos afrescos das paredes: são rostos transtornados cujas expressões de desespero emitem sinais de dor e de conflito diante da harmonia daquele lugar esvaziado. Movidos pelo desejo sexual, os dois rapazes ignoram a cognição do espaço para realizarem o confronto sexual com a jovem escrava. Num grande salão envolto por paredes vermelhas, os três corpos se encontram para a consumação do prazer.

A pedido de Fellini, os afrescos na vila dos suicidas foram novamente inspirados nas pinturas de Pompéia e Herculano, mas devidamente reelaborados e estilizados. Antonio Scordia decidiu usar a mesma técnica dos artistas da época: tinta feita à base da mistura de pigmentos e cera derretida. Foram realizados vários testes e apenas após a quarta ou quinta versão, Fellini aprovou o resultado. A própria composição espacial do cenário também sofreu diversas alterações, fugindo completamente do plano original. Segundo o arquiteto de set Luigi Scaccianoce, o diretor sempre interferia diretamente, improvisando novos ajustes: “Nós começamos a partir de um desenho modelo, mas ele acabou não sendo seguido. Com Fellini, tudo nasce pela improvisação, como um trabalho de pintura, onde não se pode simplesmente dizer ao pintor quais cores usar; mas essas improvisações causam dificuldades.”<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> SCACCIANOCE apud: HUGHES, 1971, p. 29.



Figura 53: Detalhe dos afrescos pintados nas paredes de um dos salões do interior da vila dos suicidas.



Figura 54: Interior da vila dos suicidas: as pinturas nas paredes dos salões apresentam cores e formas variadas.

Encolpius e Aschyltus deixam a vila dos suicidas e seguem em sua peregrinação sem destino. Em meio a uma paisagem deserta que não lembra nada a ninguém, onde a poeira e o vento forte fabricados em estúdio acentuam um clima de magia e misticismo, os dois rapazes encontram um grupo de pessoas que viajam em busca do templo do semi-deus hermafrodita, uma criança albina portadora dos dois sexos e dotada de grandes poderes milagrosos. Os viajantes levam consigo uma mulher que foi colocada sob a maldição de que suas tensões sexuais deveriam ser aliviadas a cada hora, e o marido, desesperado, tem esperanças de que a esposa seja curada pela criança milagrosa. Encolpius e Aschyltus, interessados em conhecer a fascinante criatura, resolvem acompanhar a caravana da ninfomaniaca amaldiçoada rumo ao templo do semi-deus.

A cena do semi-deus hermafrodita não está na obra de Petronius, mas Fellini achou que poderia fazer parte desse universo de civilização pagã a figura tão estranha quanto mágica de um semi-deus hermafrodita. Apenas o interior do templo é visto. Hughes revela que Fellini queria que as colunas indicassem um templo semi-enterrado, não o templo de um deus, mas de um monstro; algo alheio a Roma, um tipo de culto oriental exótico. Diversos modelos de templo foram criados e descartados; partes inteiras foram construídas e reconstruídas até que finalmente se chegou à materialização da imagem que o diretor tinha em mente. Fellini optou por um modelo tipo persa, coberto com pedaços de latão pintados em azul e verde. A cúpula do templo, desenhada para criar um efeito ótico na água da piscina, foi feita de quase 5000 pedaços de latão cortados à mão e colados um a um no prazo de vinte dias. Fellini insistiu na idéia de se criar uma parede transparente posicionada atrás do berço da criança. Após diversos experimentos, Donati finalmente optou por usar pedras de sulfato de alumínio que poderiam ser quebradas em cristais e iluminadas por trás e desenvolveu um sofisticado sistema de colagem com um composto de açúcar e glicose para a fixação do material sem que se perdesse a transparência desejada.

O resultado plástico da seqüência evoca o sentimento místico, evidenciando a força transcendental daquele ser extraordinário, iluminado e mágico. Embora Fellini insistisse que não havia no filme qualquer referência ao universo cristão, alguns códigos presentes na cenografia e na composição das imagens remetem ao imaginário católico, mesmo que de maneira indireta. A primeira imagem da cena exhibe o reflexo da cúpula na água da piscina. A cúpula, cujo desenho assemelha-se à arquitetura do Pantheon Romano, apresenta um orifício central que permite que o céu seja visto refletido no movimento cristalino da água, estabelecendo uma ligação divina semelhante ao sentimento metafísico evocado pelo monumento romano medieval.



Figura 55: Detalhe do reflexo na água da cúpula construída para o templo do semi-deus hermafrodita.

Em seguida, Fellini apresenta o interior do templo como uma paisagem extraterrestre, energizada, um ambiente tão mágico quanto a própria criatura central: colunas redondas revestidas com pequenas escamas azuis, chão e paredes em tons de terra clara acinzentada e rochas em tons esverdeados. O hermafrodita encontra-se deitado numa espécie de berço posicionado num pequeno lago em frente a uma parede leitosa incandescente. A parede é composta de rochas e cristais que parecem dotados de energia: um grande elemento fonte de luz que denota o poder da criatura. A figura fantástica do semi-deus albino, com maquiagem e figurino em tons leitosos de branco e pérola, aparece mimetizada à parede de cristais luminosos. Ainda que o diretor não reconheça qualquer referência à figura de Cristo no filme, a imagem daquela criança milagrosa no ponto de fuga central do quadro em seu berço primitivo sugere a idéia de uma espécie de menino Jesus alienígena; um ser indefinido, ingênuo e poderoso; uma criança adorada que reina num mundo irreal. Segundo as palavras do próprio Donati, “Fellini cria imagens que perturbam, ofendem, fascinam ou assaltam nossos sentidos.”<sup>110</sup>

<sup>110</sup> DONATI in: HUGHES, 1971, p. 47.





Figura 56: semi-deus hermafrodita em pé no seu berço diante da parede de cristais translúcidos.

Entre a leva de peregrinos, Encolpius e Aschyltus conhecem um inescrupuloso ladrão que lhes convence a roubar o hermafrodita. O semi-deus albino, no entanto, para permanecer vivo, deve ser mantido constantemente molhado. Mas os ladrões, que planejam levá-lo até a cidade para explorar seus poderes místicos, desconhecem essa condição e seus objetivos fracassam. No meio de uma paisagem desértica, onde as rachaduras com sulcos profundos no chão explicitam a absoluta falta de água, a criatura morre. Revoltados, os três ladrões entram em conflito engalfinhando-se até que Encolpius e Aschyltus matam o companheiro que lhes havia convencido da missão. A cena foi também rodada em estúdio e, na passagem para a seqüência posterior, quando a narrativa sofre mais um corte abrupto, o diretor faz uma nova transição direta entre um ambiente exterior rodado em estúdio para um outro ambiente exterior rodado ao ar livre.

Na cena seguinte, Encolpius aparece no alto de uma montanha de onde é forçado a descer por uma multidão até chegar ao labirinto para enfrentar o temível Minotauro. O cenário construído num pátio da Cinecittà constitui-se de corredores em céu aberto, feitos por muros de pedra bruta sobre os quais estão estampados diversos tipos de desenhos e grafias - a

maioria na cor negra, representando rituais primitivos e amedrontadores. Os detalhes da cenografia apóiam-se no mito do Minotauro<sup>111</sup>, reiterando a idéia do jogo macabro onde o espaço é o enigma fatal: perspectivas que apresentam seqüências de corredores idênticos; símbolos indecifráveis talhados sobre pedras; paredes com desenhos fragmentados, cujas partes grafadas em diferentes pedras sugerem um quebra-cabeça; paredes com buracos verticais vazados, através dos quais tem-se a imagem fragmentada da vítima combatente. O caráter sombrio e enigmático do espaço é alimentando ainda pelos símbolos e códigos diretamente ligados à idéia da morte, como o tom vermelho das marcas de sangue no piso e a presença de crânios espalhados pelos corredores. Os sons ritmados e percussivos criados por Nino Rota e a presença marcante do vento ampliam a atmosfera sinistra daquele ritual impiedoso.

Os espectadores permanecem no alto de um muro distante, de onde é possível ter a visão do espetáculo. Derrotado, Encolpius é levado para fora do labirinto para ser executado próximo ao público. O rapaz suplica pela vida argumentando ser um simples estudante ligado ao pensamento e à filosofia, e não um filho de Teseu - um gladiador à altura de combatê-lo. Suas palavras convencem o Minotauro que decide poupar-lhe a vida, concedendo-lhe como prêmio o corpo de Ariadne. A moça espera pelo vencedor num leito de pedra circundado por uma vala coberta com um pó azul cintilante que isola o leito transformando-o numa pequena ilha, ou numa espécie de altar sagrado do ritual do sexo. Ao lado do leito, há uma enorme estátua de um corpo feminino sem cabeça, cujas formas volumosas arredondadas exibem a abundância do prazer carnal. O conjunto localiza-se em frente à platéia que se prepara para assistir à cópula com entusiasmo. Encolpius, no entanto, depara-se com uma inesperada

---

<sup>111</sup> Segundo Guimarães em *Dicionário da mitologia grega*, o mito do Minotauro refere-se a uma criatura que nasceu meio homem, meio touro e foi encerrada num labirinto construído a mando do rei Minos. Todos aqueles que foram enviados ao labirinto tiveram o destino traçado pela morte, diante da impossibilidade de combater o terrível monstro ou de encontrar o caminho de saída do labirinto. A exceção ficou a cargo de Teseu que, ajudado por Ariadne, filha do rei Minos, consegue derrotar a criatura e achar a saída do labirinto. Na leitura moderna, o labirinto enigmático do mito do Minotauro apresenta-se como uma metáfora do inconsciente.

situação: o rapaz perde sua virilidade e não consegue efetivar a cópula. Acusado de trazer mal agouro, Encolpius é apedrejado pela multidão, quando subitamente reencontra Aschyltus juntamente com o poeta Eumolpus, que se oferece para ajudar o amigo. Embora a seqüência não tenha sido rodada no interior de galpões fechados, ela apresenta um elaborado trabalho de iluminação que, através do uso de filtros e rebatedores solares, leva o espectador ao mesmo estado de cegueira do personagem, tornando-o cúmplice daquela pavorosa visão sonhada.

Na tentativa de encontrar a cura para a desgraça que se abateu sobre sua vida, Encolpius é levado pelo amigo poeta a uma espécie de templo dos prazeres: o Jardim das Delícias. O lugar leva esse nome por causa dos enormes afrescos que exibem inúmeras posições sexuais diferentes. Trata-se de um grande salão retangular que mescla uma estética minimalista com uma profusão de elementos exóticos e inusitados, inspirados nas mais diferentes culturas. De um modo geral, as cores concentram-se nos figurinos e nos afrescos do grande mural, que têm sua carga erótica diluída na suavidade dos tons cromáticos e na harmonia da composição. As demais paredes são brancas e apresentam pequenas aberturas quadradas através das quais surgem rostos femininos cobertos por véus, como uma espécie de fortaleza árabe que esconde e protege um secreto mundo de prazeres. No centro do grande salão, Donati criou um enorme quadrado de areia no piso com pequenos sulcos que formam desenhos circulares concêntricos, semelhante a um jardim japonês. À esquerda do quadrado, há um grande colchão com uma estampa geométrica e no outro canto direito, um elefante real realiza movimentos lentos. Sobre o quadrado, um balanço superdimensionado - constituído de uma plataforma com três buracos vazados pendurada ao teto por quatro cordas - carrega pessoas realizando movimentos pendulares.

Segundo Hughes<sup>112</sup>, a idéia inicial da cenografia proposta para o Jardim das Delícias partiu de Donati, e não de Fellini, como ocorria freqüentemente. O diretor havia proposto

---

<sup>112</sup> HUGHES, 1971, p. 146-151.

originalmente que a cena fosse rodada num espaço externo, ao ar livre, com um muro degradado como pano de fundo. A sugestão de Donati de um grande espaço fechado por paredes brancas acabou sendo aceita por Fellini, que acrescentou a idéia de um mural com afrescos eróticos. O pintor Antônio Scordia elaborou os afrescos a partir de miniaturas persas, que foram executados inicialmente numa escala pequena e posteriormente ampliados para as grandes proporções do mural. A idéia do enorme quadrado de areia com desenhos circulares riscados minuciosa e delicadamente surgiu após algumas fotos de jardins japoneses que Donati vira em livros. Já a estampa do colchão, cujo desenho geométrico assemelha-se às estampas psicodélicas dos anos de 1960, foi na realidade extraída de um mosaico da Antiga Pompéia.

Alguns elementos presentes no espaço são típicos do universo felliniano. O diretor tem um vasto repertório de imagens-símbolo que ganham diferentes significados conforme sua inserção na narrativa. O balanço, elemento recorrente nos filmes de Fellini, funciona aqui como um dispositivo destinado à finalidade terapêutica do prazer: além de descolar o ato sexual do plano estático do chão, os buracos em sua plataforma permitem a experimentação de diferentes posições amorosas. Outra presença familiar é a figura do elefante, que aparece freqüentemente na obra do diretor relacionada ao universo do circo. Aqui, o animal está vinculado ao caráter simbólico atribuído à sua figura: devido à conotação fálica da sua enorme tromba, o elefante é considerado símbolo da fertilidade. Durante as gravações, Fellini, empolgado com a presença absurda do animal no set, dirige-se ao ator Hiram Keller – que interpreta Aschyltus – e lhe pergunta: “Não seria instigante chegar a um bordel e encontrar um elefante lá?”<sup>113</sup>

Embora haja a combinação de elementos excêntricos com estéticas originárias de variadas culturas, o resultado da composição das imagens do Jardim das Delícias apresenta

---

<sup>113</sup> FELLINI in HUGHES, 1971, p. 148.

uma unidade plástica marcada por absoluta harmonia e suavidade. Fellini adota uma estratégia que imprime um caráter ambíguo no espaço, revelando um lugar ao mesmo tempo repousante e estimulante: as formas geométricas e a estética minimalista resgatam um estado de paz e equilíbrio enquanto que os diversos detalhes da cenografia sugerem e incitam o jogo libidinoso. Os tons suaves do mural incorporam os afrescos eróticos; as paredes lisas e brancas abrigam os pequenos buracos que exibem os misteriosos e sensuais rostos femininos; as formas simples e delicadas do jardim japonês acolhem o elefante, o balanço e o grande colchão macio. Nada é excessivo ou vulgar. Assim, longe de evocar a idéia pecaminosa da luxúria ou da lubricidade, o Jardim das Delícias apresenta-se como uma espécie de paraíso pagão; um lugar de relaxamento, de contemplação e de desfrute do sexo.



Figura 57: Visão do interior do Jardim das Delícias enquadrando as paredes brancas com suas aberturas retangulares e o balanço.

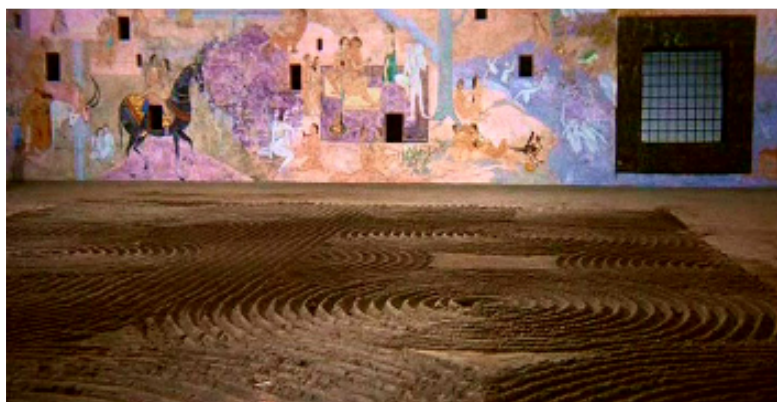


Figura 58: Visão do painel de afrescos do Jardim das Delícias e dos desenhos circulares no piso.

O episódio do Jardim das Delícias foi a última seqüência inteiramente rodada em estúdio. As seqüências seguintes já alternam cenas rodadas em locais externos e em estúdio, culminando no encerramento do filme, realizado numa tomada a beira-mar. Após passar pelo inútil tratamento no Jardim das Delícias, Encolpius despede-se do poeta Eumolpus e segue juntamente com Aschyltus em busca da feiticeira Onothéa, seguindo os conselhos de um antigo funcionário do Jardim, que lhe indicara a poderosa bruxa como a única possibilidade de cura para sua impotência. O episódio da feiticeira Onothéa não se encontra na obra de Petronius e, segundo Hughes, Fellini se inspirou em fragmentos de lendas medievais para a composição da personagem. Onothéa era uma bela jovem que, após atrair o interesse de um velho bruxo, convida-o a visitá-la em seus aposentos no alto de uma torre. Mas ao invés de içá-lo até sua janela, ela o mantém preso num cesto no meio da torre, onde o velho bruxo permanece por uma noite inteira. Como vingança, o poderoso feiticeiro extingue o fogo de toda a comunidade do lugarejo, que lhe suplica, desesperada, pela restituição de sua fonte de energia. O velho manda-os procurar pelo fogo sob as saias de Onothéa, que é obrigada a permanecer com as pernas abertas para que a população pudesse ascender sua lenha e suas tochas de madeira.

Onothéa torna-se uma bruxa que vive, agora já velha, escondida em algum lugar além do grande pântano. Acompanhado de Aschyltus, Encolpius decide atravessar o pântano até encontrar o refúgio da poderosa feiticeira. Enquanto Encolpius entra para realizar o confronto ritualístico, Aschyltus, que aguarda do lado de fora, é subitamente atacado pelo homem que lhes conduziu de barco e que vira o saco de moedas que serviria como pagamento para a feiticeira. Sem se dar conta de que o amigo corria perigo, Encolpius prossegue com Onothéa no seu ritual de cura. Aliviado e radiante com a recuperação de sua virilidade, Encolpius sai empolgado traçando planos de partir juntamente com o amigo num navio rumo a novas terras, quando percebe que Aschyltus estava morto.

A seqüência que narra a lenda da jovem Onothéa foi praticamente toda rodada ao ar livre, com exceção da cena em que a jovem é forçada a fornecer fogo aos habitantes da vila. Na busca de maior realismo, Fellini manda construir um dispositivo capaz de atear fogo às tochas a cada quatro segundos. O mecanismo ficava escondido sob a cama onde Onothéa permanece deitada com as pernas abertas, permitindo que a cena fosse filmada de diversos ângulos.<sup>114</sup> Assim, as imagens perturbadoras dos homens posicionando tocos de madeira para que se incendiassem entre as pernas da jovem moça ganharam peso e autenticidade. Na seqüência da velha Onothéa, o fogo é novamente utilizado pelo seu caráter simbólico poderoso, representando força, vigor e vitalidade. Na composição do exterior da casa de Onothéa, rodado ao ar livre, Fellini insere a presença contundente de um elemento fálico, apresentado sob a forma de uma estranha escultura de pedra, com formato elíptico vertical, cravada no meio do pântano. O mesmo elemento aparece, na realidade, também no começo da seqüência do Minotauro, quando a escultura está posicionada próximo à entrada do labirinto. Na passagem para a seqüência final, novamente rodada ao ar livre, Fellini faz a rápida inserção de uma última cena rodada em estúdio, onde Encolpius caminha sozinho, perambulando pela paisagem artificial, uma bela imagem que exhibe a solidão da personagem no seu mundo irreal.



Figura 59: Encolpius vagando pela paisagem artificial construída nos estúdios da Cinecittà.

---

<sup>114</sup> HUGHES, 1971, p. 23.

Encolpius chega à praia com a intenção de embarcar no navio para a África, juntamente com o amigo Eumolpus. No entanto, para sua surpresa, o poeta estava morto e seu corpo permanece estendido enquanto seu estranho testamento é lido. O intelectual, que se tornara um respeitado marchand, deixara todos os seus bens a seus companheiros, com a condição de que seu corpo fosse cortado em partes e comido pelos herdeiros. A cena se passa numa praia de solo rochoso, árido. O céu está nublado e o vento sopra vorazmente em direção ao mar. A tumba está coberta com uma espécie de gaze e decorada com desenhos orientais em ouro. Caixas escuras de diversos tamanhos e marcadas com símbolos indecifráveis estão espalhadas pela praia. Em volta, estão os jovens tripulantes e os herdeiros de Eumolpus, homens mais velhos, cujas faces estão maquiadas em tons fantasmáticos.

Após a leitura do bizarro testamento, os herdeiros preparam o simbólico ritual canibalesco e em seguida devoram silenciosamente o corpo do poeta, nutrindo-se de sua carne, de sua poesia. A geração jovem recusa-se a participar dessa afronta à dignidade humana e organiza-se para o embarque, ansiosa por uma vida nova e melhor. O navio que os espera é uma embarcação pequena, de traços delicados, com a ponta da proa curva, semelhante a um bico de passarinho. A câmara toma o ponto de vista de Encolpius, já dentro do barco. O quadro mostra o imenso oceano com uma pequena ilha desfocada no horizonte, enquanto o rapaz começa a narrar experiências pelas quais passará. Uma imagem em close mostra o rosto de Encolpius transformando-se numa pintura. A câmara se afasta e o filme é encerrado com a visão metafórica das ruínas com afrescos dos personagens sobre os rochedos do mar.





Figura 60: Detalhe do barco que leva Encolpius para a África.



Figura 61: Visão das ruínas com afrescos que foram construídas sobre os rochedos do mar para o encerramento do filme.

Toda a seqüência final foi rodada na praia. As ruínas com afrescos tiveram de ser destruídas e reconstruídas sobre os rochedos porque Fellini desaprovou severamente a primeira versão, dizendo ser “impossível terminar o filme com uma coisa tão esquálida.”<sup>115</sup>. O pintor Antônio Scordia, curioso por saber o significado dos dois murais que ele fizera – e refizera - para a abertura e para o encerramento do filme, perguntou ao diretor se o primeiro significava história e o segundo, uma reentrada na história após toda a fantasia entre eles. Fellini respondeu: “Sim, é como fazer um grande rodeio para então retornar à realidade.”<sup>116</sup>. De fato, a presença realista das ruínas sobre o mar funciona como um espécie de despertar

<sup>115</sup> FELLINI apud: HUGHES, 1971, p.229.

<sup>116</sup> FELLINI apud: HUGHES, 1971, p.229.

suave e instantâneo daquela irrealdade sonhada. Toda a experiência vivida transforma-se em matéria bruta, petrificada, estática, solitária, perene e distante. Além disso, os afrescos são uma metáfora do próprio caráter pictórico do filme, de sua estrutura narrativa fragmentada e da sua condição de fábula. Uma fábula extraída da poesia dos textos de Petronius e contada pela força e pela beleza das imagens de Fellini.

#### 4.2 – A Roma Antiga de Fellini: uma libertação de imagens

A realização de *Satyricon* significou para Fellini um desafio inquietante, que se estabelece como um grande enigma teatral. O diretor acreditava que a razão pela qual o *Satyricon* de Petronius é um texto tão misterioso está na sua estrutura fragmentada; e tal fragmentação seria de certo modo simbólica. Símbolo de um mundo antigo cuja natureza é tão fragmentada quanto sua imagem nebulosa que emerge para nós nos tempos atuais; um mundo ilegível, alienígena e inatingível.

*Em Satyricon, encontrei-me contemplando um uma paisagem desconhecida, envolvida por uma poeira espessa que se levantava das superfícies revelando um mundo escondido. O mundo da antiguidade é para mim um mundo perdido, um mundo para o qual minha ignorância impede que eu tenha mais do que uma relação fantástica e imaginária alimentada por teorias e possibilidades que não têm conexão com o fato histórico ou com o conhecimento.(...) Como confrontar-se com cenários sobre os quais não se tem idéia alguma, um mundo desconhecido a respeito do qual não se tem nem memória, nem sentimento? De onde eu poderia começar? O que eu deveria reconstruir na Cinecittà? As ruínas da Roma Antiga? A Via Apia? Ou então as fotografias de ruínas romanas ou da Via Apia que se vê nos livros de história e nos cartões postais? Talvez fantasmas plausíveis, imagens pálidas, perspectivas pesadas de cemitérios com melancolia fúnebre no lugar das fotografias delicadas daqueles fotógrafos, particularmente os alemães, que fotografam essas ruínas no pôr-do-sol, à meia luz e com algumas ovelhas no plano de fundo. Os afrescos de Pompéia, quem sabe? Ou Herculano? As obras expostas no Museu do Capitólio, amortecidas como estão por uma patética apresentação escolástica, deixaram-me imóvel, intocado.<sup>117</sup>*

---

<sup>117</sup> FELLINI, 1989, p. 127.

Segundo o diretor, o encontro com sua Roma de *Satyricon* aconteceu uma noite, num breve instante diante do Coliseu em Roma:

*(...) aquela terrível catástrofe de pedra em formato lunar, aquele crânio gigante comido pelo tempo, encalhado no meio da cidade, apareceu para mim durante uma fração de segundo como uma relíquia de uma civilização de um outro planeta, causando-me um calafrio de terror e deleite. Uma fração de segundo, mas pela primeira vez senti-me imerso num turbilhão de luz, de sonho, de efervescência, de premonição e de fantasia.<sup>118</sup>*

*Satyricon* torna-se uma grande quimera, uma fantasia misteriosa sedutora. Um filme de quadros estáticos, poucos movimentos de câmara, onde tudo é desconectado, fragmentário e ao mesmo tempo estranhamente homogêneo. Sua retórica essencialmente visual coloca a cenografia de *Satyricon* dentro do que Santiago Vila classifica como espaço metafórico e de caráter centrípeto<sup>119</sup>, onde a influência da pintura e da composição é decisiva para a configuração do modelo do discurso. A primazia do cenário, das luzes, da organização de cores e texturas determina uma totalidade pictural na qual nenhum elemento fora do quadro possui qualquer valor. O espectador não detém a leitura da continuidade espacial, mas tampouco lhe interessa. Cada detalhe apresenta o seu próprio mérito, isolado, absurdo e monstruoso.

Essa retórica visual, construída pela fantasia e pela expressividade pictórica, não apresenta uma finalidade didática, apoiando-se na subversão do compromisso histórico ou verossímil. Toda a pesquisa sobre a civilização clássica romana, realizada minuciosamente pelo diretor e por seus colaboradores, serviu apenas como base para a criação de uma estética nova, subjetiva e deliberada. Em toda a cenografia, não há sequer um arco romano, nenhum frontão clássico, nenhuma coluna grega. Ao contrário, há uma combinação de linhas contemporâneas com ornamentos oriundos de culturas diversas e detalhes exóticos de inspiração quase metafísica. Curiosamente, no entanto, o espectador é conduzido a uma Roma

Antiga. Talvez pelo acabamento rude e bruto das pedras e das madeiras, talvez pela inserção precisa das cores e tons envelhecidos, ou simplesmente talvez porque o universo romano seja tão fantasmático e desconhecido para Fellini quanto é para todos nós. A Roma Antiga de Fellini, como ele mesmo definiu<sup>120</sup>, é um híbrido da arte de Pompéia e da estética psicodélica, mistura da arte bizantina com a pop art, fusão de Mondrian e Klee com arte bárbara, numa liberação magmática de imagens.

---

<sup>118</sup> Ibidem. p. 133.

<sup>119</sup> VILA, 1997, p. 190.

<sup>120</sup> FELLINI, 1989, p.136.

## CONCLUSÃO

Numa de suas várias entrevistas, Fellini declarou: “Para mim, os objetos, o cenário, têm muito mais expressão que páginas e páginas de diálogo”<sup>121</sup>. Não seria necessário o conhecimento dessa declaração para percebermos a importância de tais elementos visuais em sua obra. A expressividade da cenografia, dos adereços e do figurino em seus filmes é notória e, sobretudo a partir da década de 1960, encontra-se amarrada ao discurso narrativo do diretor de forma indissociável. Fellini cria seu universo peculiar apoiando-se no dispositivo cenográfico, transformando-o em sentimento e linguagem. É essa linguagem cenográfica que procuramos abordar em sua obra, numa tentativa de dar luz à enigmática alquimia da sua singular estética cinematográfica.

Verificamos que a estilização contundente de Fellini tem sua origem no conjunto de características peculiares da personalidade do autor. O cineasta sempre teve enorme curiosidade pelo fantástico mundo dos sonhos, cedo dominou o desenho e a caricatura e desde criança cultivava o fascínio pela magia do espetáculo. Se a influência dessas características aparece no resultado das suas imagens cinematográficas, ela está presente também no próprio processo de formação do diretor. Sua capacidade gráfica de expressão e seu especial interesse pelos segredos e truques da ilusão cênica são diferenciais que o aproximavam intimamente dos processos de materialização de suas obras. Fellini participava diretamente da concepção dos elementos visuais do filme, em especial os objetos e cenário, e acompanhava sua execução mantendo um relacionamento intenso com seus colaboradores mais próximos.

Nesse sentido, podemos afirmar que Federico Fellini tornou-se, além de sabidamente um dos maiores cineastas da história do cinema, um dos maiores *diretores de arte* que o cinema já conheceu. Naturalmente, essa afirmação não pretende ignorar a importância fundamental do trabalho desenvolvido por seus diversos colaboradores. Pudemos observar, ao

longo do nosso relato, que tanto Piero Gherardi quanto Danilo Donati, assim como seus demais colaboradores, deixaram marcas visíveis nos respectivos trabalhos analisados, influenciando diretamente no resultado das imagens. No entanto, a compreensão dessa forte relação de parceria entre o realizador e seus colaboradores nos ajuda a entender como o diretor conseguia arredondar um conjunto narrativo e visual tão expressivo e coeso, materializando seu traço inequívoco.

Fellini revela-se um híbrido de narrador, pintor, caricaturista, artesão e visionário. Dessa combinação nasce a totalidade de suas imagens. Uma totalidade onde os índices visuais transformam-se em linguagem e, num criterioso arranjo pictórico, levam ao espectador o traço caricatural do realizador. Tanto as fantasias barrocas de *Julieta dos espíritos*, quanto as paisagens fantásticas de *Satyricon* geram uma complexidade estética da qual os cenários e os objetos tomam uma parte tão importante quanto aquela tomada pelos personagens. Trata-se de um conjunto coeso, pictural e narrativo, onde todos os elementos que compõem o quadro - objeto, cenário e personagens – apresentam uma ambivalente finalidade plástica e significativa.

Mas a singularidade da estética de Fellini não está apenas em sua capacidade de realizar uma coesão na imagem de tantos elementos díspares. Ela se encontra, sobretudo, na lente onírica do realizador. Fellini produz um universo onde a fronteira entre o sonho e a realidade torna-se freqüentemente inapreensível. Por vezes, toda a materialidade colocada em cena torna-se pura fantasia. Na criação desse universo, a estilização da cenografia, dos objetos e do figurino tem papel decisivo. Em *Julieta dos espíritos*, percebemos a exploração da composição estética como a principal ferramenta na construção da ambigüidade entre o real e o imaginário: ao confrontar um formato narrativo realista com um formato estético onírico, Fellini deixa o espectador freqüentemente incapaz de situar-se entre o campo narrativo

---

<sup>121</sup> FELLINI, 1986, p. 93.

objetivo e o subjetivo. Já em *Satyricon*, o formato lírico da narrativa apóia-se inteiramente nas estilizações fantásticas das imagens artificiais que se formam ao longo do filme.

A estilização contundente do universo felliniano, com suas imagens por vezes absurdas e artificiais, é a antítese do formato estético realista do cinema clássico. Neste último, o dispositivo cenográfico deveria ser “ocultado” para a obtenção do efeito de realidade, tornando-se apenas um pano de fundo para a ação diegética. Já no universo felliniano, o dispositivo cenográfico torna-se evidenciado e a artificialidade, demarcada. Essa irrealidade de suas imagens aponta para o desejo do realizador de dotar o cinema daquela mesma magia do espetáculo. Como observa Octave Mannoni, “no espetáculo artístico, é preciso que saibamos que não é verdade, para que as imagens do inconsciente sejam verdadeiramente livres.”<sup>122</sup>.

A redescoberta do estúdio – e no caso de Fellini uma verdadeira re-invenção do estúdio - como ferramenta no seu processo criativo significou a libertação que conduziria ao sonho e à magia perseguidos pelo realizador. Durante três décadas nos galpões da Cinecittà, pelo viés da construção artesanal, Fellini revelou-nos uma *outra realidade* evocada pela ficção e pelo ritual cênico. Sua trajetória transforma-se numa das maiores referências da realização em estúdio na história do cinema. Numa de suas últimas entrevistas, já nos anos 1990, ao ser questionado a respeito da importância do estúdio no cinema contemporâneo, Fellini responde: “(...) assim que se começar a discutir sobre a necessidade dos estúdios para o cinema, estará próximo o tempo em que se discutirá se o cinema é ainda necessário.”<sup>123</sup>

A linguagem artesanal de Fellini e a sua visão a respeito da importância fundamental dos estúdios na realização cinematográfica levantam uma série de reflexões diante de uma época onde a produção de cinema caracteriza-se pelo virtuosismo das tecnologias digitais. Tais reflexões não cabem nos objetivos propostos para este trabalho. No entanto, percebemos

---

<sup>122</sup> MANNONI apud: VILA, 1997, p. 193.

<sup>123</sup> FELLINI in: DOUY, 2003, p. 326.

que no momento em que o cinema encontra, através do digital, novos caminhos para a criação da fantasia e da estilização, a observação da experiência felliniana torna-se bastante relevante. Isso porque se Fellini mobilizou um universo alegórico, artificial e fantasioso, ele jamais deixou de atingir a essência humana. E esse é um dos maiores segredos de sua fascinante expressividade.

Como dissemos anteriormente, nosso trabalho buscou dar luz a essa peculiar estilização do diretor, ainda que através de um pequeno recorte do imenso legado de suas imagens. Devido ao escopo característico deste trabalho, fomos obrigados a abandonar inúmeros caminhos que se abriram durante as nossas pesquisas. Ainda assim, acreditamos ter contribuído para uma melhor compreensão da obra de Fellini, no que tange à importância da cenografia em seus filmes, assim como para uma maior percepção, entre nós, do papel e das possibilidades da cenografia na realização cinematográfica.



## ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1:** Via Veneto na Cinecittà. \_\_\_\_\_ p. 15  
 Fonte: *Fellini, um auto-retrato (Fellini racconta: un autoritratto ritrovato)*. Itália, dir. Paquito del Bosco, 2000. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 2:** Imagem da casa da prostituta \_\_\_\_\_ p. 17  
 Fonte: *A doce vida (La dolce vita)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 3:** Imagem do bailarino caracterizado como os Budas de Sião \_\_\_\_\_ p. 20  
 Fonte: *A doce vida (La dolce vita)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 4:** Terraço de Maddalena com os divãs siameses \_\_\_\_\_ p. 20  
 Fonte: *A doce vida (La dolce vita)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 5:** Imagem da boate em Caracalla \_\_\_\_\_ p. 21  
 Fonte: *A doce vida (La dolce vita)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 6:** Imagem da cena de abertura de *A doce vida* \_\_\_\_\_ p. 22  
 Fonte: WIEGAND, Chris. *Federico Fellini: filmographie complète*. Paris: Taschen, 2003, p. 74. Autoria da imagem: British Film Institute Stills.
- Figura 7:** Imagem do peixe na praia na cena de encerramento \_\_\_\_\_ p. 24  
 Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 41. Autoria da imagem : Pierluigi Praturlon.
- Figura 8:** Fellini na Cinecittà \_\_\_\_\_ p. 27  
 Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 6. Autoria da imagem : Tiziana Calari.
- Figura 9:** Imagem do xeique em *O abismo de um sonho* \_\_\_\_\_ p. 30  
 Fonte: WIEGAND, Chris. *Federico Fellini: filmographie complète*. Paris: Taschen, 2003, p. 30. Autoria da imagem: PWE Verlag/Delf-movies.
- Figura 10:** O rinoceronte de *E la nave va* \_\_\_\_\_ p. 33  
 Fonte: WIEGAND, Chris. *Federico Fellini: filmographie complète*. Paris: Taschen, 2003, p. 165. Autoria da imagem: PWE Verlag/Delf-movies.
- Figura 11:** Balão em forma de mulher em *Cidade das mulheres* \_\_\_\_\_ p. 37  
 Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 140. Autoria da imagem : Gabriele Stocchi.

- Figura 12:** Caricatura da personagem Gelsomina para *A estrada da vida* \_\_\_\_\_ p. 39  
Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 74. Autoria da imagem : Federico Fellini.
- Figura 13:** Caricatura da personagem Trimalchio para *Satyricon* \_\_\_\_\_ p. 41  
Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 84. Autoria da imagem : Federico Fellini.
- Figura 14:** Desenho de Marciello Mastroianni para *A doce vida* \_\_\_\_\_ p. 41  
Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 46. Autoria da imagem : Federico Fellini.
- Figura 15:** Caricatura de um padre para o desfile de moda em *Roma de Fellini* \_\_\_\_\_ p. 43  
Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 105. Autoria da imagem : Federico Fellini.
- Figura 16:** Desfile de moda eclesiástica em *Roma de Fellini* \_\_\_\_\_ p. 43  
Fonte: WIEGAND, Chris. *Federico Fellini: filmographie complète*. Paris: Taschen, 2003, p. 132. Autoria da imagem: Herbert Klemens.
- Figura 17:** Bastidores de *A Estrada da vida* \_\_\_\_\_ p. 46  
Fonte: WIEGAND, Chris. *Federico Fellini: filmographie complète*. Paris: Taschen, 2003, p. 132. Autoria da imagem: Studio Patellani.
- Figura 18:** Fellini junto à maquete do navio Gloria N. de *E la nave va* \_\_\_\_\_ p. 46  
Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 149. Autoria da imagem: Roberto Russo.
- Figura 19:** Mar de plástico em *Amarcord* \_\_\_\_\_ p. 47  
Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 110. Autoria da imagem: Franco Pina.
- Figura 20:** Imagem da maquinaria cinematográfica revelada em *E la nave va* \_\_\_\_\_ p. 48  
Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 150. Autoria da imagem: Roberto Russo.
- Figura 21:** Fellini no estúdio 5 da Cinecittà \_\_\_\_\_ p. 50  
Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 33. Autoria da imagem: Pino Abrescia.
- Figura 22:** Imagem da cena de abertura de *Julieta dos espíritos* \_\_\_\_\_ p. 53  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 23:** Imagem da bailarina no balanço sobre o mar em *Julieta dos espíritos* \_\_\_\_\_ p. 56  
Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 64. Autoria da imagem: Franco Pina.

- Figura 24:** Imagem da vizinha Susy na praia \_\_\_\_\_ p. 57  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 25:** Imagem dos cavalos do sonho de Julieta \_\_\_\_\_ p. 60  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 26:** Interior da suíte de Bhisma \_\_\_\_\_ p. 63  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 27:** Julieta na suíte de Bhisma \_\_\_\_\_ p. 64  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 28:** Cenário do circo das memórias de Julieta \_\_\_\_\_ p. 67  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 29:** Jardim de Julieta encoberto por neblina \_\_\_\_\_ p. 68  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 30:** Início da cena do teatrinho das freiras \_\_\_\_\_ p. 70  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 31:** Visão geral do palco do teatrinho das freiras \_\_\_\_\_ p. 72  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 32:** Detalhe da decoração no palco do teatrinho das freiras \_\_\_\_\_ p. 72  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 33:** Visão do jardim na entrada da casa de Susy \_\_\_\_\_ p. 73  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 34:** Visão do interior da casa de Susy \_\_\_\_\_ p. 74  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 35:** Imagem de Julieta na festa na casa de Susy. \_\_\_\_\_ p. 76  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.

- Figura 36:** Imagem de Julieta na cama de Susy. \_\_\_\_\_ p. 77  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 37:** Imagem da menina na fogueira . \_\_\_\_\_ p. 77  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 38:** Imagem de Julieta no interior da casa de Gabriella. \_\_\_\_\_ p. 79  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 39:** Imagem das árvores embaladas no jardim de Julieta. \_\_\_\_\_ p. 79  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 40:** Imagem de Giorgio junto à paisagem do papel de parede. \_\_\_\_\_ p. 80  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 41:** Imagem de Julieta sozinha no espaço vazio. \_\_\_\_\_ p. 81  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 42:** Imagem do exterior da casa no encerramento do filme \_\_\_\_\_ p. 83  
Fonte: *Julieta dos espíritos (Giulietta degli Spirit)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1960. DVD. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Figura 43:** Imagem do muro na cena de abertura de *Satyricon* \_\_\_\_\_ p. 90  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 44:** Giton caracterizado como Eros em *Satyricon* \_\_\_\_\_ p. 92  
Fonte: WIEGAND, Chris. *Federico Fellini: filmographie complète*. Paris: Taschen, 2003, p. 116. Autoria da imagem: Herbert Klemens.
- Figura 45:** Insula Felicles construída no estúdio 5 da Cinecittà \_\_\_\_\_ p. 96  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 46:** Imagem da cena da pinacoteca \_\_\_\_\_ p. 97  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 47:** Visão do ritual de purificação para o banquete de Trimalchio \_\_\_\_\_ p. 98  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.

- Figura 48:** Salão do banquete de Trimalchio \_\_\_\_\_ p. 101  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 49:** Detalhe do mosaico executado com balas e bombons por Donati. \_\_\_\_\_ p. 102  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 50:** Paisagem artificial de *Satyricon* \_\_\_\_\_ p. 103  
Fonte: *Fellini's Cinecittà*. Londres: Studio Visa, 1989, p. 89. Autoria da imagem: Franco Pina.
- Figura 51:** Nichos retangulares nos porões do navio de Lichas. \_\_\_\_\_ p. 104  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 52:** Entrada da vila dos suicidas \_\_\_\_\_ p. 106  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 53:** Detalhe dos afrescos nos salões da vila dos suicidas \_\_\_\_\_ p. 108  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 54:** Salões internos da vila dos suicidas \_\_\_\_\_ p. 108  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 55:** Imagem do reflexo na água da cúpula do templo do hermafrodita \_\_\_\_\_ p. 110  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 56:** Imagem do semi-deus hermafrodita \_\_\_\_\_ p. 111  
Fonte: WIEGAND, Chris. *Federico Fellini: filmographie complète*. Paris: Taschen, 2003, p. 122. Autoria da imagem: The Kobal Collection.
- Figura 57:** Visão do interior do Jardim das Delícias \_\_\_\_\_ p. 115  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 58:** Mural de afrescos do Jardim das Delícias \_\_\_\_\_ p. 115  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.
- Figura 59:** Imagem de Encolpius vagando na paisagem artificial \_\_\_\_\_ p. 117  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.

**Figura 60:** Imagem da embarcação que leva Encolpius à África \_\_\_\_\_ p. 119  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.

**Figura 61:** Imagem das ruínas com afrescos que encerra o filme \_\_\_\_\_ p. 119  
Fonte: *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini, 1969. DVD. Capistrano Beach, California: Wolrd Films.

**FILMOGRAFIA**

- 1946 - *Paisà (Paisà)*. Itália, dir. Roberto Rossellini.
- 1950 – *Mulheres e luzes (Luci del varietà)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1951 – *O abismo de um sonho (Lo sceicco bianco)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1952 - *Europa 51 (Europa 51)*. Itália, dir. Roberto Rossellini.
- 1953 – *Os boas-vidas (I vitelloni)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1954 – *A Estrada (La Strada)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1957 - *Noites de Cabíria (Le Notti di Cabiria)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1960 – *A Doce Vida (La Dolce Vita)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1962 – *Boccaccio '70. Episódio: A tentação do Dr. Antônio (La tentazioni del dottor Antonio)*.  
Itália, dir. Federico Fellini.
- 1963 – *Oito e Meio (Otto e Mezo)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1965 – *Julieta dos Espíritos (Giulietta degli Spiriti)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1969 – *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1970 – *Os palhaços (I clowns)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1971 – *Roma de Fellini (Roma)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1973 – *Amarcord (Amarcord)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1976 – *Casanova de Fellini (Il Casanova de Federico Fellini)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1979 – *Ensaio de Orquestra (Prova d'orchestra)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1980 – *Cidade das mulheres (La città delle donne)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1983 – *E la nave va (E la nave va)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1985 – *Ginger e Fred (Ginger e Fred)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1987 – *Entrevista (Intervista)*. Itália, dir. Federico Fellini
- 1989 – *A voz da lua (La voce della luna)*. Itália, dir. Federico Fellini

## BIBLIOGRAFIA

- ADHERENTS. *The Religious Affiliation of Director Federico Fellini*. Disponível em [http://www.adherents.com/people/pf/Federico\\_Fellini.html](http://www.adherents.com/people/pf/Federico_Fellini.html), Ativo em 03/12/05.
- ARTIS-GENER, A. *La escenografía en el teatro y el cine*. Cidade do México: Editorial Centauro, 1974.
- AUMONT, Jaques. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BANDINI, Baldo. *La escenografía cinematográfica*. Madrid : Rialp, 1959.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *Le décor au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2003.
- BETTI, Liliana. *Fellini. Un portrait*, Albin Michell, Paris, 1980.
- CALVINO, Ítalo. Autobiografia de um espectador. in: FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CHANDLER, Charlotte. *Eu, Fellini*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.
- COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.
- DOUY, Jaques. *Décors de cinema*. Paris: Éditions du collectionneur, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DE SANTI, Pier Marco & MONTE, Raffaele. *L'invenzione consapevole: disegni e materiali di Federico Fellini per il film "E la nave va"*. Firenze: Artificio, 1984.
- HARMETZ, Aljean. *On the road to Tara: the making of Gone with the wind*. New York: Harry N Abrams, 1996.
- FELLINI, Federico. *Juliet of the spirits*. New York: Ballantine Books, 1965.
- FELLINI, Federico. *A Doce Vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1970.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- FELLINI, Federico. *A voz da lua*. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- FELLINI, Federico. *Eu sou um grande mentiroso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- FELLINI, Federico. *Fellini's Cinecittà*. London: Studio Visa, 1989.



- FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- GEADA, Eduardo. *Cinema e transfiguração*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978.
- GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda., 1996.
- HUGHES, Eileen. *On the set of Fellini Satyricon: a behind-the-scenes diary*. New York: Wiliam Morrow and Company, 1971.
- INSULA Felicles. Em : [http:// www.maquettes-historiques.net/P22ab.html](http://www.maquettes-historiques.net/P22ab.html). Ativo em 11/03/2007.
- JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. *Man and his symbols*. New York: Dell Publishing, 1968.
- MARTINS, Luiz Renato. *Conflito e interpretação em Fellini*. São Paulo: USP, 1994.
- METZ, Christian. *Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- NAZARIO, Luiz. *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis*. Belo Horizonte: Editora da UFMG: Mídia@arte, 1999.
- PERNOT, Hervé. *L'atelier Fellini, une expression du doute*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- PETRÔNIO, Gaio. *Satyricon*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1965.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
- SADOUL, Georges. *Georges Méliès*. Paris: Éditions Seghers, 1970.
- SALACHAS, Gilbert. *Fellini, Federico*. Paris: Seghers, 1963.
- VILA, Santiago. *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- WIEGAND, Chris. *Federico Fellini: filmographie complète*. Paris: Taschen, 2003.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 2003.