

As Doces Heresias de *La Dolce Vita*

em 5 abordagens sinaléticas, mais um prólogo profético e um epílogo agnóstico*

Vítor Reia-Baptista
Universidade do Algarve

Índice

1 Os sinais morais	2
2 Os sinais sociais	3
3 Os sinais cinematográficos	4
4 Os sinais icónicos	4
5 Os sinais melómanos	6
6 Bibliografia	8

Prólogo – Antevendo sinais

Onde não cabe demonstrar, até porque já o fiz anteriormente, que as heresias, no seu sentido mais lato, contêm uma elevada dimensão pedagógica.¹ Mas, porque seria imperdoável esquecermos alguns dos principais factores da nossa aprendizagem cultural, mediática e fílmica, enquanto geração, ou sequência de gerações, educadas num cadinho socio-cultural de latinidade hipodérmica, essencialmente católica, intelectual, social, sexual e politicamente estigmatizante, o qual foi tão perfeita e subversivamente transfigurado por Federico Fellini

*Texto publicado pelo Cineclube de Faro, em Março de 2001 a propósito do seu ciclo de cinema "2001 - Ano de Odisseias", <www.cineclubefaro.com>

¹Reia-Baptista, V. 1987.

em LA DOLCE VITA, aqui fica uma “quasi-breve” análise do percurso profético - ético, estético e cinemático desta obra prima e autêntica pedra angular da nossa cultura cinematográfica.

O caminho herético de LA DOLCE VITA começa ainda antes da obra nascer como filme, realizado em 1959 e estreado em 5 de Fevereiro de 1960, antecipando em profecias estéticas e ideológicas muitos dos percursos que viriam a marcar a celebrada década de 60.

De facto, este filme começa na rodagem da película que o antecede, LE NOTTI DI CABBIRIA, 57, em que Giulietta Masina – Cabbiria – se passeia pelas ruas nocturnas de Roma, recheadas de extravagâncias e rebeldias encarnadas por personagens genuinamente romanas, ou construídas como tal através de diálogos transpostos para o dialecto romano por Pasolini, que nesse filme serviu também como assistente/guia de localizações, fazendo-nos percorrer um padrão de autênticos preâmbulos do que viria a ser uma boa parte da estrutura fílmica de LA DOLCE VITA.²

²Este é, aliás, um dos casos mais paradigmáticos que pode ser invocado como libelo contra a prática

Veremos também, tomando em consideração o sentido mais restrito da heresia, que *LE NOTTI DI CABIRIA* já viria a ser alvo de severas críticas por parte de alguns dos círculos mais próximos da igreja católica italiana, os quais chegaram a exigir a proibição do filme, com o argumento de que as ideias de “inocência e pureza eram corporizadas por uma prostituta”, o que ia decididamente contra os dogmas caracterizantes desses conceitos, tendo funcionado como contra-argumento para sua interdição o próprio facto de ter sido o “International Catholic Film Office” quem veio apontar o filme como obra exemplar, “because it reveals human selfishness and counters this with the virtues of justice and Christian charity”.³ Veremos, ainda, que *LA DOLCE VITA* haveria de percorrer um calvário semelhante.

1 Os sinais morais

Onde a ética católica se transveste de estética fílmica e vice-versa

Também em termos de receptividade poderíamos considerar o assinalável sucesso de *LE NOTTI DI CABIRIA* como sinal premonitório do que viria a acontecer com *LA DOLCE VITA*.⁴ No entanto, este filme não obteve logo de imediato a adesão po-

da dobragem, sendo, como de facto é, completamente impossível reproduzir as conotações fonéticas do dialecto romano através de qualquer outro tipo de dialecto ou linguagem sem se perder um incontável número de nuances e significados absolutamente necessários à construção e compreensão da obra como um todo.

³Tornabene, 1990, pg. 38.

⁴*LE NOTTI DI CABIRIA* ganhou o Oscar para melhor filme estrangeiro desse ano, assim como o prémio da crítica de New York, enquanto Giulietta Ma-

pular, houve até algumas sessões em que foi apupado, mas foi ganhando progressivamente o reconhecimento de cada vez mais amplos sectores de audiência, a par da aceitação quase sem reservas por parte da crítica, tornando-se um verdadeiro caso de sucesso comercial e artístico: vendas para todo o mundo e vários prémios nacionais e internacionais.⁵

Em contrapartida, a comunidade católica, na sua generalidade, condenou o filme com veemência e tentou exercer todo o seu poder com o fim de travar a sua divulgação, especialmente em Itália, não havendo desta vez sinais claros de defesa do filme que tenham partido de quaisquer sectores da igreja católica. De facto, apesar de Fellini ter sido autorizado a filmar no recinto da basílica de S. Pedro alguns dos planos de *LA DOLCE VITA*, todo e qualquer resquício de compreensão católica em relação ao filme viria a desaparecer com a insistência do Vaticano em que o filme fosse retirado das salas de cinema onde era exibido. Registaram-se vários ataques contra o filme, contra o “seu sentido moral”, ou contra a “falta dele”, a partir de inúmeros púlpitos por toda a Itália, aconselhando os fiéis a não irem ver tal obra. Estes ataques manifestaram-se a vários níveis religiosos, sociais e políticos, tendo assumido particular importância e polémica no seio do parlamento italiano, onde, por iniciativa de parlamentares e senadores conotados com a

sina foi nomeada para o prémio de melhor actriz no festival de Cannes de 1957.

⁵Destacam-se; 4 Nomeações nos Oscars para melhor realização, melhor argumento, melhor decoração e melhor guarda-roupa; 3 Nastro d’Argento em Itália para melhor ideia, melhor actor e melhor decoração; Palma de Ouro em Cannes para melhor filme; entre muitos outros prémios.

democracia-cristã, foi abordada a eventual censura legal do filme. No entanto, foi o governo de então quem finalmente recusou tomar tal medida com a justificação de “não ser politicamente admissível utilizar atitudes censórias contra qualquer forma de arte ou espectáculo”. Recordemo-nos que, se por um lado, ainda hoje em Itália se misturam facilmente os poderes religiosos e os poderes políticos, por outro lado, naquela época ainda estavam bem vivas as memórias do regime fascista e dos seus arbítrios, pelo que terão funcionado como antídotos ao autoritarismo religioso.

2 Os sinais sociais

Onde os estigmas socio-económicos se arvoram em “doutrina” cinéfila

Quais foram então, realmente, as facetas retratadas em LA DOLCE VITA que provocaram uma tão ardente reacção por parte da igreja italiana, propagando a polémica a todos os seus estratos de influência religiosa e social?

Georges Sadoul explica-nos na sua abordagem do período neo-realista italiano da década de 50, de forma sucinta mas clara, que “*La Dolce Vita, dont le succès fut prodigieux, montra le “Beau Monde” entraîné dans une danse macabre toujours recommencée, dominée par le sens de l’angoisse contemporaine*”.⁶

De facto, Fellini expôs algumas formas alternadas de manifestação de uma certa “angústia contemporânea” apresentando, à noite e em êxtase de festa, várias sequências de

rituais “decadentes” talvez mesmo “macabros”, assumidos por representantes dos estratos sociais que, de dia e na sua civilidade, se consideram como sendo os pilares óbvios de sustentação moral e social, da família, da igreja e da sociedade italianas. Esta alternância repetitiva e quase “dançante” de situações é, obviamente e só por si, portadora de sinais suficientemente angustiantes para as personagens que nelas participam, ou que nelas se reconhecem. Mas como se tal não bastasse, Fellini transportou esses quadros bem realistas, que lhe teriam sido revelados em primeira mão nos roteiros traçados por Pasolini aquando dos trabalhos de rodagem de LE NOTTI DI CABIRIA, para o lado mais escuro, “macabro”, da “Via Veneto”, a rua romana do êxtase, do ócio e do “glamour”, que o realizador fez reconstruir nos estúdios 5 e 14 da Cinecittá com liberdades de reordenação urbanística-cinematográfica, de modo a intensificar o seu carácter simbólico da alta sociedade romana “on location”, constituída, segundo as palavras de Francesco Tornabene, por “aristocratas antiquados, novos ricos arrogantes, boémios afectados e intelectuais decadentes”.⁷

Para aglutinar estes exemplares, diferentes e ideologicamente desagregados, o realizador coloca em campo um corpo ávido, talvez “necrófago”, de jornalistas e fotógrafos que, com a ajuda do argumento original do próprio Fellini e de Ennio Flaiano, adaptam sem olhar a meios toda uma série de histórias estampadas na imprensa sensacionalista daquela época, prefigurando, através da personagem do fotógrafo ‘Paparazzo’, Walter Santesso, a constituição do paradigma “paparazzi”, exactamente

⁶Sadoul, 1949-67, pg. Pg. 336.

⁷Tornabene, op.cit. pg. 39.

nos mesmos termos de defesa e de assédio mútuos em que o viremos a reconhecer só bastante mais tarde.

Exceptua-se dessa amálgama ético-social de amargos e supérfluos protagonismos/antagonismos apenas a imagem angélica que é generosamente irradiada pela empregada do café da praia, a adolescente ‘Paola’, Valeria Ciangottini, a qual, duma candura quase vestalina, é entendida por Jean Mitry como a verdadeira chave estética e psicológica que permite a leitura da obra como um todo “*L’episode de la petite serveuse de café donne sans doute la clé de l’oeuvre, et lui sert d’unité*”,⁸ traduzindo, pela sua presença fílmica, uma certa sede de pureza ancestral transportada pelo nosso jornalista errante, e do realizador por seu intermédio, ao longo dos périplos romanos que nos faz percorrer. Temos, assim, um filme “real”, de facto, o próprio Fellini o considerava como “um documentário cinematográfico sobre a vida”⁹ no seu habitat próprio mas reconstruído (se fosse hoje, talvez alguém dissesse desconstruído) e devidamente adulterado de modo a possibilitar uma paradoxal aproximação da essência das histórias nele contadas - uma verdadeira heresia cinéfila em relação à estética neo-realista vigente no cinema italiano que, à época, era aclamada quase unanimemente pelo público e pela crítica.

⁸Mitry, 1963, pg 89.

⁹Tornabene, op.cit. pg.42.

3 Os sinais cinematográficos

Onde as doutrinas cinéfilas se reconformam em estúdio

Com essa boa recepção que as obras do Neo-realismo recebiam, não seria de estranhar que a indústria e o comércio cinematográficos incentivassem alegremente a crescente produção de filmes condizentes com as normas desse dogma em vigor.¹⁰ No entanto, LA DOLCE VITA veio colocar alguma areia na engrenagem produtiva e fazer com que os modelos de produção voltassem a ser repensados, especialmente no que toca à localização da rodagem e à aposta de reconstrução e manutenção de grandes estúdios na Cinecittá, podendo Fellini ser mesmo considerado como o seu principal “empregado” e mentor até à sua posterior fase de decadência.

4 Os sinais icónicos

Onde o primado da imagem se transporta até aos sons

Marcello Mastroianni, o “rapaz” do filme, ainda não tinha afirmado completamente os seus créditos como protagonista, embora se possam destacar algumas interpretações da quase meia centena de filmes em que já tinha participado, tal é o caso da sua passagem por LE NOTTI BIANCHE, 1957, de Luchino Visconti e LA FORTUNA DI ESSERE DONNA, 1956, de Alessandro Blasetti, in-

¹⁰É curioso como a designação “dogma” ganha hoje um significado cinéfilo bastante mais enriquecido, uma vez que não é fácil ignorar a abrangência do vocábulo quando utilizado pelo bem mais recente movimento “dogma 95”.

interpretando neste último o papel de um fotógrafo amigo de uma jovem camponesa transformada em estrela de cinema, Sophia Loren, deixando antever, de alguma forma, a postura fotojornalística que se seguiria. Assim, a sua interpretação do jornalista ‘Marcello Rubini’ em LA DOLCE VITA foi entendida inicialmente como o assumir de uma personagem quase autobiográfica, o que, não correspondendo inteiramente à verdade pelo que toca ao actor, tem grande razão de ser no que toca ao realizador que se iniciou em Roma fazendo diversos pequenos trabalhos entre os quais o de repórter. Esta alternância de registos metafílmicos entre actor e realizador virá a marcar profundamente toda carreira de ambos e poderá ser considerada como um dos mais eloquentes exercícios icónicos e metatextuais de toda a história do cinema. Mastroianni tornar-se-ia, daqui em diante, no ícone do amante latino por excelência, mas angustiado, q.b., com a sua existência e suficientemente distante do seu próprio discurso para nos deixar interrogados sobre qual a verdadeira razão de tal imagem e atitude. Virá a ser exactamente assim, logo no filme seguinte em que o actor e o realizador se encontram, *8 1/2*, 1962, e em tantos outros que se seguiriam entrecruzando as imagens do actor e do criador com as narrativas dramáticas e as próprias metanarrativas.

Anita Ekberg, a “rapariga” do filme e dos filmes que lhe estão subjacentes, é ‘Sylvia’, a estrela nórdica, loura, alta, volúvel e bem constituída, que encarna por completo as fantasias do amante latino da época. “La Ekberg”, como viria a ser conhecida em Itália, transformou-se num autêntico ícone de Roma, onde passou a viver, iniciando, também ela, uma trilogia metafílmica em que o realizador procura um ajuste de contas, pri-

meiro com os outros poderes em LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO, 1962, e depois com o seu próprio poder criativo em INTERVISTA, 1987. É interessante notar como o ícone da nórdica/romana criado por Fellini se distingue, quanto à presença e à receptividade, de ícones semelhantes criados por Bergman, a nórdica/nórdica, ou Rossellini, a nórdica/estrangeira, mas bastante mais próximo de outros ícones louros da altura, tais como o hollywoodesco, mais superficialmente carnal, de Marilyn Monroe, ou o afrancesado, mais es-culturalmente picante, de Brigitte Bardot, tornando-se assim num sinal físico, quase palpável, do imaginário latino interpretado pelo realizador e, pelos vistos, transposto para o ecrã por forma bem fiel às representações mentais do seu público. Aliás, é a própria ‘Sylvia’ quem nos confessa, numa brevíssima deixa à parte do diálogo principal, ter de contar à ‘Marylin’ as suas impressões romanas.

Outros Ícones:

Anouk Aimée, como uma ‘Maddalena’ algo arrependida, embora sem saber exactamente de quê, se da sua sexualidade liberada e anódina, se da sensualidade contida, se da aristocracia interiorizada, se da pose discretamente morena e meridionalmente reservada.

Yvonne Fourneaux, ‘Emma’, a mulher de Marcello, como candidata a matrona perfeitamente latina, possessiva, crédula, irascível, caseira e necessariamente sofredora.

Nico, aliás, Nicole Otzak/Christa Päffgen, ‘Nicolina’, a figurante loura com ar de mulher fatal, que, diletantemente, ornamenta e alegra todas as festas com a sua voz quente, grave e rouca em contraste aparente com a sua imagem escultural de ícone gélido-erótico, aqui alguns anos antes da sua pose

“chanteuse” com que viria a deambular pelas “all tomorrow parties” de Andy Warhol e dos ‘Velvet Underground’, tornando-se um símbolo paradoxalmente contra-cultural da segunda metade dos anos 60.

Valeria Ciangottini, ‘Paola’, a jovem empregada de café, já descrita, portadora de esperança, simplicidade e redenção.

O Fotógrafo, ‘Paparazzo’, já descrito, como nome, alcunha, epíteto, profissão e função social, exactamente tal como viria a ficar registada para a posteridade - como designação singular dos agentes e atributos do paradigma “paparazzi”.

Alain Cunny, o intelectual ‘Steiner’, pedagogo reflexivo, angustiado e suicida.

Adriano Celentano, o ‘Cantor’, ele próprio – representante do género rebelde para consumo familiar, como imagem importada, à Elvis, mas logo aculturada como nova postura “pop/rock”, adocicadamente latina.

5 Os sinais melómanos

Onde o primado da música engravida as imagens geracionais

A **Música**, como um todo fragmentado – composto, segmentado e orquestrado por Nino Rota, de acordo com um roteiro de ambientes, atitudes e expectativas dos personagens, da narrativa, da decoração: as angústias barrocas e as esperanças minimal-naturalistas, as neuroses socio-religiosas e as esquizofrenias estético-políticas, a sexualidade lúdico-ébria e a sensualidade subcutânea, o assédio mediático-massivo e a promiscuidade filosófico-familiar e de alcova também, tudo isto em sequências, por vezes verdadeiramente esfarrapadas de percussões, harmonias tubulares de órgãos e

cordas, ou apenas numa ingénuo frase de sibilante electrónica.

O Cantor Pop/Rock, já identificado como ícone de carne osso, com requiebrs de voz, igualmente à Elvis mas suportados por acordes de predominância melódica europeia, rompendo em ritmos quasi-frenéticos de refrão doce e meloso. Aliás, o panorama musical italiano foi pródigo no fornecimento de vozes e atitudes semelhantes que aqui se poderiam associar: Gianni Morandi; Rita Pavoni; Dalida;...

O Órgão da igreja, “bachiano” tocado por ‘Steiner’ em atmosfera de acatamento espiritual e redentor sob a tolerância atenta do respectivo clérigo, mas permitindo-se um ligeiríssimo ar de graça intelecto-musical subrepticamente constrangida.

A “**Juke Box**” do café da praia que solta o som de órgão pop-electrónico, simplista e linear, irritante mas libertador, pontuando os meneios e o sorriso solto, leve e imaculado da jovem empregada com o mar em fundo, em contraste absoluto com o peso, a maturidade, a responsabilidade, a mácula e a angústia das gerações anteriores, engajadas e cultas mas profundamente estigmatizadas por essa mesma carga cultural, indecisas sobre o caminho a tomar entre um padrão conhecido de referências progenitoras, algo incomodativas e um conjunto de novas promessas desconhecidas, talvez até mesmo bizarras e de gosto duvidoso, mas aparentemente libertas e, curiosamente, apelativas.

Epílogo – Nem tudo o que se assinala é ouro

Onde se constata não haver forma de se saber para o que a doce vida nos poderá ter guardados

No seu artigo ‘A Vida Amarga do Dinheiro’¹¹, Fellini dá-nos conta da sua satisfação pelo facto de LA DOLCE VITA ter acabado por ser um considerável sucesso financeiro, mas logo de seguida, trata de deixar bem claro que esse sucesso financeiro poderia muito bem ter ditado o espartilhamento do seu futuro como realizador, assim ele estivesse disposto a acatar a vontade dos produtores. “Agora, gostariam de uma continuação para *La Dolce Vita*. Até tentaram fazer uma comédia italiana típica com Totó. Tenho uma grande admiração por Totó, mas não vejo porque é que deveria deixar *La Dolce Vita* tornar-se veículo para uma porcaria de uma paródia”¹².

Consciente do papel onnipotente dos produtores no condicionamento das actividades criativas e cansado da sua omnipresença durante as fases de rodagem, Fellini anuncia com uma grande confiança, provavelmente gerada na sequência dos últimos êxitos de bilheteira, a criação da sua própria empresa - *FEDERIZ* - em conjunto com Angelo Rizzoli, um dos produtores de LA DOLCE VITA, a qual lhe deveria permitir realizar as suas ideias sem qualquer tipo de constrangimentos e numa situação que o próprio realizador considerava de liberdade total, quer para si, quer para as hostes de jovens reali-

zadores que a empresa se propunha adoptar. “Realizaremos os nossos sonhos, pelo menos assim o esperamos. Quero rodear-me de saltimbancos, contadores de histórias e bobos, como numa corte medieval. Mas não haverá despotismo ... Se tivesse de definir a política da minha companhia, diria que é uma política que nunca obrigará os realizadores a alterar os finais”¹³. Fellini atirou-se ao trabalho “tão orgulhosamente feliz como se fosse uma criança”, segundo as palavras de Pasolini,¹⁴ um dos primeiros a ser apoiado pela *FEDERIZ*, mas todo esse entusiasmo empresarial não passaria de uma empolgante ilusão de vida efémera e de natureza muito semelhante ao jogo de luzes e sombras projectadas no ecrã. De facto, a *FEDERIZ* viria a declarar falência ser ter produzido resultados palpáveis mas que, como o próprio realizador terá dito “serviu para se passar um bom bocado”¹⁵.

Felizmente, para ele e para nós, Fellini encontrou ao longo dos anos inúmeras formas para subverter a doutrina do produtor onnipotente. Uma dessas formas materializou-se logo no pequeno filme que se seguiu, *LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO*, e que pode ser considerado como o verdadeiro epílogo de LA DOLCE VITA, em que o realizador ajusta contas com todos os moralismos pacóvios que lhe tinham sido dirigidos. Neste 1/2 filme¹⁶, Fellini retoma a silhueta de Anita Ekberg e transforma-a em

¹³ Ib. Pg.103.

¹⁴Tornabene, op.cit. pg.43.

¹⁵Ib. Pg. 43.

¹⁶Fellini contava as suas curtas-metragens, episódios doutros filmes e filmes realizados a meias com outros realizadores como meios filmes, o que lhe rendeu o título de trabalho 8 1/2 para a longa metragem que se seguiria e que, à falta de melhor, ficou como título definitivo, facto que em si originou inúmeras aná-

¹¹Publicado pela primeira vez no N.º de Janeiro de 1961 da revista londrina *Films and Filming* e reproduzido em Fellini, 1974, pp. 102 - 104.

¹²Ib. Pg. 103.

imagem publicitária da tentação, vivificando provocadoramente os desejos e os temores sexuais dos mais recatados moralismos. Significativamente, esta provocação foi levada a cabo sob a batuta financeira do mais perfeito protótipo do Grande Produtor por excelência – Carlo Ponti, isto numa altura em que Fellini ainda investia animadamente na sua empresa agnóstica, anti-dogmática e antiditorial de produção.

Em suma, “Salve Dolce Fellini”, que com tantas epístolas nos atentaste¹⁷.

6 Bibliografia

Fellini, Federico

1974, *Fellini conta Fellini*, Livraria Bertrand, Lisboa (ed. 1982).

Halliwell, Leslie

1977, *Halliwell's Film Guide*, Palladin Grafton Books, London (ed. 1986).

Houston, Penelope

1963, *O Cinema Contemporâneo*, Ed. Ulisseia/Pelicano, Lisboa.

Mitry, Jean

1963, *Dictionnaire du Cinéma*, Librairie Larousse, Paris.

Passek, Jean Loup

1986, *Dictionnaire du Cinéma*, Librairie Larousse, Paris.

Reia-Baptista, Vítor.

lises mais ou menos semânticas sobre a significância desse título.

¹⁷Mais exactamente com 20 longas e 4 meias.

1987, *The Heretical Pedagogy of Luís Buñuel*, Litteraturvetenskapliga Inst. Depart. of Drama-Teater-Film, Lund University, Lund.

Sadoul, Georges

1949-67, *Histoire du Cinéma Mondial*, Flammarion, Paris (ed. 1979).

Sneum, Jan

1993, *Bonniers Rock Lexikon*, Bonnier Alba, Köpenhamn.

Tornabene, Francesco

1990, *Federico Fellini*, Benedikt TaschenVerlag, Berlin.