

## FEDERICO FELLINI: CORPOS DE UMA IDENTIDADE

Anabela Dinis Branco de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** A identidade de Fellini está povoada de corpos e de rostos. *Otto e mezzo* (1963), *Roma de Fellini* (1972) *Amarcord* (1973), *Prova d'orchestra* (1979), *La Città delle donne* (1980), *E la nave va* (1983) e *Intervista* (1988) projetam corpos e rostos que definem um intenso percurso interpretativo. O rosto das personagens, as inesquecíveis caricaturas, a força estética dos corpos e as intensas trocas de olhares são o espelho de uma independência narrativa. Intensos, franzinos, improváveis e extravagantes, os corpos de Fellini difundem a certeza da expressão criativa e constroem um poder estético. São o espelho dos jogos e dos desafios narrativos? Sublinham o poder indiscutível do fora de campo e o percurso inevitável do discurso fílmico? São fios condutores de uma história, o ponto forte de uma diegese, a escrita de um guião ou a génese de uma sequência cinematográfica?

**Palavras-chave:** Fellini; corpo; rosto; discurso fílmico; narratividade.

**Contacto:** literaturaecinema@gmail.com

Hoje, os críticos lamentam-se de não compreenderem os argumentos dos meus filmes e eu respondo sempre que é porque não sabem ler nos rostos (Pettigrew 2008, 31):

Não penso em termos de diálogo e de argumento; penso quase exclusivamente em imagens, e é isso que explica porque é que o rosto e o corpo de um ator para mim são mais importantes do que o argumento. (...) Acho que a imagem está cheia de sentidos e que representa a alma do cinema. Sem luz não há imagem e sem imagem não há cinema. (...) No meu trabalho o diálogo é de pouca importância por comparação com a luz e a imagem. (Ibidem, 32)

A identidade de Fellini está povoada de corpos e de rostos. *Otto e mezzo* (1963), *Roma de Fellini* (1972) *Amarcord* (1973), *Prova d'orchestra* (1979), *La Città delle donne* (1980), *E la nave va* (1983) e *Intervista* (1988) projetam corpos e rostos que definem um intenso percurso interpretativo. O rosto das

---

<sup>1</sup> Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal

personagens, as inesquecíveis caricaturas, a força estética dos corpos e as intensas trocas de olhares são o espelho de uma independência narrativa.

Intensos, franzinos, improváveis e extravagantes, os corpos de Fellini difundem a certeza da expressão criativa e constroem um poder estético. São o espelho dos jogos e dos desafios narrativos? Sublinham o poder indiscutível do fora de campo e o percurso inevitável do discurso fílmico? São fios condutores de uma história, o ponto forte de uma diegese, a escrita de um guião ou a génese de uma sequência cinematográfica?

*Le Livre de mes rêves* (Fellini 2007) e os desenhos de Federico Fellini anunciam uma identidade e constroem o poder criativo dos traços, dos esboços e da luz. Eles são a génese de um percurso cinematográfico. Olhando para os desenhos dos sonhos e para as caricaturas feitas durante a sua juventude, analisando os esboços de personagens e de objetos, apercebemo-nos de todo um jogo de rigores e certezas porque, mais tarde, tudo se torna real no ecrã. Fellini é, para o comum dos cinéfilos, o cineasta das personagens inesquecíveis, dos rostos feios e estranhos, das mulheres de seios grandes e de rabos enormes, das roupas e das fantasias hiperbólicas. Fellini explica essas intenções através de recordações de infância ligadas aos pequenos teatros de marionetas que criava para brincar – explicava aos adultos que a história se deveria incarnar nos rostos grotescos das marionetas (Pettigrew 2008, 31). A sequência da escolha de atores em *Intervista* apresenta o nascimento de uma identidade específica quando uma jovem mulher, «decolletée, aux formes généreuses (...) indique sa poitrine, annonce - Je suis venue parce qu'en somme, on m'a dit que je suis fellinienne...» (Fellini 1987, 162)

A identidade felliniana estabelece-se no universo dos tipos, das caricaturas e dos rostos. As sequências longas ou os planos rápidos estão repletos de personagens em constante interação e em constante troca de olhares. São as personagens que desfilam nas festas da estância termal de *Otto e Mezzo*, que desfilam na Cinecittá em *Intervista*, que viajam no Gloria N de *E la nave va*, que povoam o hotel Miramare, as ruas da aldeia e a mansão do velho Katzone de *Città Delle donne*.

Os rostos e os corpos fellinianos nascem de uma imaginação ilimitada. Normalmente considerado como o artista da imaginação, do surreal e do transcendente, Fellini aposta numa inevitável e intensa relação entre o cinema e a vida real. E, no processo criativo, desenhos, sonhos e caricaturas inauguram os futuros alvos da câmara cinematográfica. Os seus desenhos definem a beleza e o burlesco de rostos e corpos. É a escolha prévia de um guião de rostos e corpos antes do processo de escrita. Daniela Barbiani, sobrinha e assistente de Federico enuncia: «Derrière chaque dessin, derrière chaque personnage se cachait une petite mise en scène, une intrigue, un mystérieux entrelacement de réalité et de fantasia, de toute façon, une histoire...» (Barbani 2008, 9)

Após o parto do desenho, rostos e corpos começam a ser descritos e exigidos na escrita dos guiões em *Intervista*, *Amarcord* ou *Otto e mezzo*. Os rostos e os corpos de Fellini tornam-se discurso fímico, transformam-se na força dramática das sequências, não necessitam de ser acompanhados por palavras, são eles que conduzem o espetador, que enunciam o percurso narrativo do filme, protagonistas e construtores de uma história paralela. O universo fílmico de Fellini é uma história de caricaturas, de fantasias mas, acima de tudo, de realidades, de quotidiano, de criatividade, de força cinematográfica.

Intensos, franzinos, improváveis e extravagantes, os rostos e os corpos de Fellini difundem a certeza da expressão criativa e constroem um poder estético.

São intensos os seios das mulheres romanas caracterizados pelos homens de *Roma de Fellini* - «as mulheres romanas têm mamas como melancias». São intensos os corpos excessivamente gordos mas quase sempre muito ágeis: o corpo do velho gordo que se lava à entrada do prédio, a mulher gorda e quase despida que seca o cabelo na cozinha ao pé dos outros hóspedes, o corpo gordo do frade que recolhe esmolas nas esplanadas, a imensidão corporal de algumas prostitutas do bordel, a imponência física do clérigo que assiste e dos modelos que compõem o desfile de moda eclesiástica e o corpo imenso, deitado, da dona da casa em *Roma de Fellini*. São intensos os gestos de Saraghina e de Jacqueline em *Otto e Mezzo*. O corpo e os gestos da Saraghina, na praia, na dança vendida

aos miúdos são os protagonistas de uma sequência marcante: a câmara percorre o rosto, o peito, as nádegas e percorre a dança, o bambolear das ancas atribuindo à música uma característica eminentemente profílmica. Gestos de um corpo que entra através de um percurso de flashback, criado na mente de Guido, a partir de um outro corpo: as pernas da mulher que emerge do bosque da estância termal. Saraghina incarna o Diabo temido por todos os padres e professores da escola. Jacqueline, na sequência de Guido rodeado de todas as mulheres da sua vida, participa numa dança envolvente lutando desesperadamente contra a passagem do tempo. São intensos os corpos de *Intervista*: o corpo do gordo desiludido na sequência do casting perante a recusa do assistente de Fellini que lhe diz «precisamos é de mulheres gordas».

A passagem do tempo e a nostalgia de percursos cinematográficos em comum projeta-se nos corpos de Anita Ekberg e Marcello Mastroiani: Anita mostra a intensidade do corpo (com um vestido semelhante) na metáfora da passagem do tempo quando são visualizados os excertos de *Dolce Vita*, na famosa sequência da Fontana de Trevi. São intensas as manifestações corporais das feministas de *Cittá delle donne* em múltiplos espaços, em múltiplas sequências construindo o percurso temático e narrativo de todo o filme. São intensas as manifestações corporais em *Amarcord*: o avô que deixa a cozinha para se aliviar das suas flatulências na sala; as exigências sexuais de um filho adulto internado num hospício num processo marcadamente obsessivo; o peito exagerado e focado em *contre-plongée* da professora de matemática; o corpo intenso e imenso da dona da tabacaria, na sequência com o Titta. A imensidão física da dona da tabacaria espelha o desejo carnal dos dois, valoriza o volume e o peso do corpo no jogo da sedução e enuncia o desejo de um Titta descontrolado, que o leva à claustrofobia e à febre. Titta começa a ter consciência de que ela não é tão inacessível quanto parece e que tem um desejo tão imponente como o seu corpo e esse mesmo corpo coloca-a em extâse e torna-se uma ameaça para ele. A mesma ameaça que se concretiza na sequência entre Snaporaz e a velha feia que o conduz na mota até à suposta estação de comboios: a exposição dos seios, os pedidos de carinho e a violência das ordens sexuais assumem uma semelhança de gestos e de movimentos de

câmara. Uma outra ameaça espelhada por outro corpo enorme : o balão com corpo de mulher que lança Snaporaz no abismo e no fim do pesadelo. A excessiva fealdade da mulher da mota projeta-se, ao pé da fogueira, numa sombra de carrasco que dá lugar, após um plano longo de uma mangueira e de todo um discurso marcadamente erótico, a uma personagem marcadamente grotesca. *Cittá delle donne* projeta também a imensidão física de Katzone, um conquistador improvável, cheio de fôlego e o mistério físico inesperado e surrealista de uma mulher «sugadora» de moedas e pérolas através da vagina, num espetáculo de aparente ilusionismo que serve, mais uma vez, para planos panorâmicos sobre rostos e olhares.

São franzinos os corpos dos professores e a mãe de Titta de *Amarcord*, as avós pequeninas de *Roma*, o amante saudoso e obcecado de Edmea Tetua em *E la Nave va* e a mãe da mulher da mota em *Cittá delle donne*. São franzinos e excessivamente magros os corpos das prostitutas de *Roma* e de *Amarcord*, dos hóspedes da estância termal de *Otto e mezzo* e das feministas de *Cittá delle donne*.

São improváveis os corpos que denunciam contrastes gritantes, percursos de comparações inevitáveis entre o belo e o feio, reações e movimentos inesperados. Em *Roma*, o rapaz de branco, elegante, distinto e delicado contrasta com todas as outras personagens do elétrico e da casa numa profusão de corpos e de cores. Em *Amarcord*, a sensualidade das odaliscas contrasta fortemente com a pequenez e a obesidade do marajá que, por sua vez, contrasta com a imponência física dos seus guarda-costas. A extrema fealdade e ar repugnante e estranho de Biscein contrasta fortemente com a intensidade do desejo das odaliscas, elas próprias protagonistas de um outro contraste entre burkas e danças eróticas. A insistência obsessiva e agressiva do tio louco de Titta contrasta com a aparência física de uma freira anã sem rosto visível. *Cittá delle donne* projeta um inesperado contraste entre a fealdade da mulher da mota e o charme irresistível de Snaporaz e entre a perversidade de um corpo imponente e o aspeto franzino de uma mãe severa em termos morais. Estas duas personagens projetam outros contrastes : o contraste entre um corpo masculinizado e um desejo extremamente feminino, na mulher da mota, e o

contraste entre um corpo franzino e aparentemente idoso com a agilidade de gestos e de ameaças perante a perversidade da filha.

Em *Amarcord*, *Roma de Fellini*, *Cittá delle donne* e *Intervista*, a relação entre espectador e cinema projeta também um conjunto de intensos contrastes : a diferença de idades e de objetivos de vida entre Titta e Gradisca, sentados a ver um filme em *Amarcord* ; o balanço masturbatório dos espectadores afoqueados de *Cittá delle donne* ; a cara de espanto desmedido e de boca aberta perante a improbabilidade dos corpos na sessão de cinema de *Roma de Fellini* e a nostalgia, no presente, de dois atores emblemáticos do passado, na casa de Anita Ekberg em *Intervista*.

A extravagância dos corpos fellinianos caracteriza-se sobretudo na presença em grandes planos e planos médios de seios e nádegas avantajados. Em *Roma de Fellini*, a projeção de diapositivos dos monumentos romanos é interrompida pelo aparecimento de umas nádegas voluptuosas que fazem as delícias dos alunos e a atrapalhação dos professores. *Cittá delle donne* projeta uma intensa relação de pesadelo e submissão de Snaporaz com belas mulheres de seios avantajados e de nádegas torneadas que ocupam, inúmeras vezes, grandes planos e planos panorâmicos e que se bamboleiam ao som de uma série de músicas diferentes. *Amarcord* transmite o poder da câmara subjetiva dos jovens rapazes que percorrem as nádegas sensuais de Gradisca e as nádegas de todas as mulheres que, durante a feira de San Antonio, se sentam no selim das bicicletas.

A omnipresença dos corpos fellinianos constitui uma força estética que assume protagonismo na escolha de planos e enquadramentos mas também serve de alavanca a esculturas, arquiteturas e coreografias. Em *Roma de Fellini*, a estátua sem mãos é motivo de chacota quando os miúdos referem «tocava nos tomates e cortaram-lhe os pulsos». O imenso *travelling* pela Via Apia alia, através da montagem, ao desfile das estátuas sem braços e sem rosto, o corpo intenso e completo (numa panorâmica vertical) da prostituta de rua. Em *E la nave va*, a estátua de Edmea Tetua incarna uma admiração extrema num processo muito semelhante à adoração exacerbada de Katzone pelo busto de sua mãe em *Cittá delle donne*. A casa deste extravagante conquistador constrói-

se numa profusão de objetos fálicos, candeeiros eróticos, esculturas representando posições eróticas numa referência explícita às suas obsessões e atividades. É bem diferente a subtileza de olhares na sequência da admiração pela estátua da Vitória em *Amarcord*: o discurso histórico contrasta com as intenções da câmara que só filma as nádegas nuas da escultura e os gestos envolventes dos alunos.

A carga arquitetural do corpo define-se essencialmente em *Cittá delle donne* numa sequência misteriosa e longa onde Snaporaz circula num espaço misto de museu e mausoléu onde fotos e interruptores desvelam os momentos de orgasmo das mulheres conquistadas pelo seu anfitrião. A galeria de retratos delicia Snaporaz e a crescente excitação dele é visível nos gestos e nos olhares. A câmara acompanha a personagem e a expectativa expressa no rosto dele e o suspense dos olhares fora de campo terminam quando se ouvem os sons, os gritos e os gemidos das referidas mulheres. O espaço arquitetónico, aparentemente claustrofóbico, abre-se a uma infinidade de possibilidades sonoras que orientam o percurso narrativo e simbolizam um troféu na escolha dos corpos.

Os corpos fellinianos não são estáticos: espelham coreografias que se concretizam com músicas vozes profílmicas ou com bandas sonoras extraprofílmicas. O processo narrativo felliniano é manifestamente composto por longas e intensas coreografias. Os corpos manifestam-se nas danças de cabaret, nas imitações de vaudeville, na ordem de entrada e escolha inerentes ao desfile das prostitutas dos vários bordéis, e nas coreografias do desfile de moda eclesiástica em *Roma de Fellini*. Em *Otto e Mezzo*, a dança introduz a primeira aparição de Claudia Cardinali num passo diáfano de bailarina. Os hóspedes da estância termal dançam e marcham graciosamente ao som da música dos palhaços na sequência final. Em *Amarcord*, a coreografia entra, inesperada, na sequência da Gradisca no Grande Hotel: Gradisca, o príncipe e os seus conselheiros movem-se em gestos preparados, ritmados, como que num bailado. No dia daquele misterioso nevoeiro, os miúdos, à porta da igreja, dançam e imitam gestos de instrumentos musicais ao som de uma música marcadamente extraprofílmica mas assumida por eles como profílmica. A

relação do Biscein com as odaliscas enuncia um conjunto de coreografias : as odaliscas, ainda de burka, atiram os lençóis pelas janelas e, numa coreografia rigorosa, enunciam, através de um balançar de corpos sincronizados, o convite para subir. *Cittá delle donne* projeta exatamente a mesma coreografia, com as mesmas burkas mas num contexto e num número totalmente diferentes: o convite ao descanso terapêutico de Snaporaz. Biscein, com a sua flauta, assume o papel de encantador de odaliscas numa outra coreografia na piscina interior do hotel.

Em *Cittá delle donne*, o balançar dos corpos no comboio estabelece um paralelismo temático com o balançar dos corpos dos alunos na aula do pêndulo e com o balançar do carro e dos corpos durante a masturbação coletiva dos rapazes de *Amarcord*.

Os corpos tornam-se diegese, personagem principal e, no caso de *Cittá delle donne*, objeto de discussão, de reflexão e de pesadelo. As feministas do Hotel Miramare discutem terminologias ligadas a algumas partes do corpo, analisam posições sexuais e discutem opressões e manipulações de género. Snaporaz vive o pesadelo criado pela excessiva obsessão ligada ao corpo feminino.

Os corpos projetam a inevitabilidade da arte em *E la nave va*. Na cozinha enorme do navio, o ritmo acelerado da atividade diária possui um acompanhamento musical específico e uma coreografia que vai mudando, com a lentidão de gestos e de ritmos que inunda a sala de jantar. Ao poder intrínseco da imagem humana, junta-se o ritmo musical ligado aos gestos e aos olhares. O concerto dos copos na cozinha do navio concretiza as considerações de Gérard Genette acerca da imanência e da transcendência do objeto estético. Os copos, com mais ou menos água, tornam-se no, seu conjunto, verdadeiros instrumentos musicais. O extremo prazer dos dois maestros durante a sua apresentação, a banda sonora criada, a duração dos planos, os gestos e o deslumbramento de todos os que assistem concretizam o prazer máximo que a arte confere. Os cozinheiros mexem em câmara lenta os tachos ao ritmo da música; a ajudante de cozinha tem gestos ritmados e delicados de dança que contrastam profundamente com a sujidade das roupas e a rudeza do corpo. O



cômico Ripotin, arrogante, agradece numa coreografia estranha como se estivesse num palco. No fim, o entusiástico aplauso dos empregados conduz a uma conversa animada e intensa sobre a desafinação. Outro momento significativo da inevitabilidade e da imanência da arte na sua relação com o corpo é a sequência do espetáculo de canto lírico no cenário dantesco da casa das máquinas. A subida de tom nas cordas vocais da senhora Cuffari alia-se aos corpos dos trabalhadores que se elevam numa harmonia prodigiosa, seguindo a duração das notas cantadas: eles, em bicos de pés numa sintonia total, numa comunhão total, em relação à subida de tom. Quando *La Donna è Mobile* é iniciada por Aureliano Fuciletto, a sintonia entre os cantores é evidente e ocorre uma celebração total numa intensa sucessão de rostos. O plano dos dois homens deslumbrados é alavanca de um intenso contraste entre o corpo sujo e musculado, o calor efetivo das caldeiras e o deslumbramento total pela música e pela voz. A comunhão e a solidariedade entre os passageiros ilustres e os refugiados sérvios também se define na inevitabilidade da arte: o canto deles inebria os cantores curiosos e as danças coletivas espalham-se a todo o barco. *E la nave va* é um navio de espelhos de uma identidade feliniana, uma profusão de rostos e corpos caricaturais. O imenso poder narrativo alimenta-se nos rostos das personagens, no desfile das caricaturas, nas intensas e constantes trocas de olhares. Os rostos inundam os planos do filme. São caricaturas imensas de diretores de orquestra, cantores, grão-duques, generais e chefes de polícia. São rostos que olham para fora de campo e traduzem o espanto, a desconfiança, a sensualidade e uma imensa e profunda independência narrativa.

Os rostos olham para fora de campo e definem os planos seguintes através das exigências da montagem. Em *Prova d'orchestra*, olham o teto à procura de uma teia de aranha desconhecida do espetador. Preparam o ensaio seguindo as ordens do maestro através de expressões marcadamente exageradas: os músicos de sopro treinam, antes de soprar, com movimentos burlescos das respetivas línguas. O homem da tuba apresenta uma expressão de ódio em relação ao maestro. A força das expressões faciais torna-se a força do ritmo exigido que os vai conduzir ao sucessivo despir de camisas e pulovers. A revolta dos músicos, o fim das regras e a subversão do espaço são povoadas de

vincadas expressões corporais e de grandes planos de inequívocas expressões faciais.

A sequência inicial de *Otto e mezzo* constrói-se pela ausência de um rosto, o rosto de Guido, que só é perceptível através do respirar angustiado da claustrofobia e pela presença de um grupo de rostos que olham para fora de campo, enquadrados pelas janelas dos respectivos carros. São grandes planos de rostos que olham sem nada fazerem. Na estância termal, os rostos de todos aqueles que estão numa fila para a fonte ou para o banho turco, olham para a câmara e olham para fora de campo como que estabelecendo um ritual e desenhando um perfil. Guido enuncia as suas dúvidas, os seus medos e as suas angústias quase sempre através de um olhar longínquo para fora de campo. Durante o telefonema para Luísa, o rosto de Guido apresenta a ironia das suas palavras, a diferença entre o que ele diz e o que ele pensa, sempre em fora de campo. As recordações de Guido nascem sempre de um olhar fora de campo tal com aquele dirigido às pernas de mulher gorda que vem do bosque e que conduz à sequência da dança da Saraghina. Os olhares fora de campo de *Amarcord* seguem as expressões de Gradisca, de Valpina, da família de Titta e os rostos enigmáticos dos condes que bebem comemorando o início da primavera. Na sequência do almoço na casa de Titta, o olhar fora de campo do tio projeta sua total indiferença perante a confusão familiar que se vai gerando. A masturbação dos jovens, na garagem, enuncia um conjunto de rostos extasiados olhando para fora de campo.

Os corpos e os rostos de Fellini difundem a certeza da expressão criativa e constroem um poder estético. São o espelho de estruturas narrativas, sublinham o poder indiscutível do fora de campo, o percurso inevitável do discurso, o ponto forte de uma diegese e são a génese de múltiplas sequências cinematográficas. Acerca da montagem, Fellini diz, em *Fellini par Fellini*:

C'est la phase où le film commence à se révéler tel qu'il le sera. C'est comme quand le docteur Frankenstein fait monter vers le ciel orageux la civière avec le monstre formé de diverses pièces anatomiques, afin qu'il reçoive la vie par la décharge tournante de la foudre. C'est au montage

que le film commence à respirer, à remuer, à me regarder fixement.  
(Grazzini 2007, 40)

Para Fellini, corpos e rostos nunca são vazios porque ele sonha-os, constrói-os, destrói-os, desenha-os, transforma-os em guião. Corpos e rostos tornam-se incessantemente fellinianos. Corpos e rostos são pedaços anatómicos que, na construção do discurso fílmico, definem um percurso identitário.

## BIBLIOGRAFIA

- Barbani, Daniela. 2008. Prefácio a *Quoi de neuf Federico? Dessins de Fellini*. Lyon: Fage Editions.
- Betton, Gérard. 1983. *Esthétique du Cinéma*. Paris: Éditions PUF, coll. Que sais-je?
- Fellini, Federico. 1987. *Intervista*. Paris: Cinémas Flammarion Paris (trad. Jacqueline Risset).
- , 2010. *Le Livre de mes Rêves*. Paris: Flammarion (ed. Original 2007).
- Grazzini, Giovanni. 2007. *Fellini par Fellini*. Paris: Flammarion.
- Pettigrew, Damian. 2008. *Federico Fellini, Sou um grande mentiroso*. Lisboa: Ed. Fim de Século.