

Ginger e Fred — quando a luz se apaga no tempo espetacular.

Anna Paula Soares Lemos

Letras e Ciências Humanas | UNIGRANRIO — Duque de Caxias

annapaulalemos@gmail.com

Resumo: O artigo faz uma análise do filme *Ginger e Fred* (1985) do diretor italiano Federico Fellini. O filme coloca a TV no foco da câmera cinematográfica como um circo de fragilidades e caricaturas onde tudo se tornou mercadoria e imitação, uma artificialidade codificada. Fellini reflete sobre a morte da poesia do cinema em tempos de televisão como alibi para chegar às questões universais que atingem o homem e o artista contemporâneo.

Palavras-chave: Fellini; *Ginger e Fred*; televisão; espetáculo; imitação.

***Ginger & Fred*: when light goes off in spectacular time**

Abstract: This paper aims to analyze the movie *Ginger and Fred* (1985), by the Italian director Federico Fellini. The film places the television on the focus of the camera as a circus of weaknesses and cartoons, in which everything has become merchandise and imitation, an encoded artificiality. Fellini reflects on the death of film poetry on the television era as an alibi to reach universal

issues that affect the contemporary man and artist.

Keywords: Fellini; *Ginger & Fred*; television; spectacle; imitation.

Há neste artigo uma análise da crítica existente no filme *Ginger e Fred* (1985) do cineasta italiano Federico Fellini a partir da composição da forma narrativa. Nele, Fellini reflete sobre o cinema em tempos de televisão como álibi para chegar às questões universais que atingem o homem e o artista contemporâneo. Reflete ao utilizar os refletores que acendem e apagam em momentos específicos do filme; reflete porque faz jogo de espelho, de espetáculo entre a capital e a província, o artesanal e a indústria, Eros e Tanatos, vida e morte; reflete porque trabalha com personagens sócias de outros; e finalmente porque constrói assim as suas reflexões críticas sobre a sociedade contemporânea — uma sociedade de formas e máscaras, de simulações e simulacros. Fellini reflete sobre a morte da poesia na sociedade contemporânea inserindo dois personagens — *Ginger e Fred* — aparentemente protagonistas, mas de fato testemunhas, em uma cidade da morte, da qual eles só conseguem sair quando dão conta do absurdo que é tentar encontrar respostas para o inevitável e da absoluta escuridão na qual estão submetidos. Nesta medida, o filme parece evocar diretamente o seu roteiro não filmado *Il viaggio di G. Mastorna* (1965) — a história do violoncelista Mastorna que sofre um acidente de avião, cai na cidade da morte que é descrita como uma espécie de labirinto e campo de concentração. Ele inicialmente não sabe que morreu. Ginger também não. Ela chega à Estação Termini encantada com a possibilidade do novo, um encantamento que vai se transformando gradativamente em medo e melancolia diante do cenário monstruosamente frágil que se apresenta.

O filme é considerado uma espécie de *remake* de *La dolce vita* em contexto dos anos 1980. Uma espécie de paralelo entre o estúdio de televisão e a Via Veneto pelos “personagens, horrores e vaidades da roda-viva italiana.”¹ Salvatore de Filippo em artigo escrito à revista de estudos fellinianos *Fellini Amarcord*, leva às últimas consequências este paralelo e divide a narrativa, sob o ponto

de vista de sua estrutura, em sete partes, como Fellini faz com *La dolce vita*: A chegada de Amélia a Estação Termini e a viagem de micro-ônibus até a porta do Hotel Manager. O interior do Hotel Manager e a descrição da vida que levamos e ao aparecimento de Pippo Botticella; Narra o trajeto em micro-ônibus de Amélia e Pippo do Hotel Manager ao Centro Spaziale Televisivo (CST) e o encontro com os dois sensitivos; o interior do CST (Centro Spaziale Televisivo) e apresenta a maior parte dos personagens que deverão participar do espetáculo; a exclusão de Amélia e Pippo em um banheiro abandonado; a cena do black-out e da dança na televisão; a cena final. Subdividir o filme, no entanto, parece arbitrário e, ainda que ajude na análise, engessa o caráter fluente, caótico e errante da forma de pensar a narrativa que é típico de Fellini.

Ginger espera um ideal. Uma esperança de rejuvenescimento, uma volta ao tempo que não mais existirá — nesta medida *a imagem de Proust*² é evocada em gradativo apagar de luzes. Um apagar de luzes que é ao mesmo tempo possibilidade de sonho, de reação e de grande melancolia de um filme que, para Fellini, nunca teve um roteiro, mas uma sequência de anotações e desenhos, uma quantidade de rabiscos feitos a lápis, à caneta, à aquarela que geraram o filme. Fellini é representação pura. Ele de fato faz de seus apontamentos um roteiro evocatório, e que acontece naquilo que ele chama “momento existencial” — o da filmagem. Suas anotações trazem pontos altos do filme. Os personagens que aparecem como sócias de Proust e Kafka que circulem pelo hotel onde estão hospedados os personagens do programa de TV *Ed ecco a voi* não estão no roteiro inicial. Eles aparecem em breves anotações feitas à caneta no pé da página do roteiro durante o processo de filmagem. É como se o diretor evocasse um fantasma que agisse durante o filme.

O filme coloca a TV no foco da câmera cinematográfica como um circo de fragilidades e caricaturas onde tudo se tornou mercadoria e imitação, uma

artificialidade codificada. Fred é o próprio cinema em personagem diante da possibilidade de morte. No caminho, se vê personagens assistentes, nos termos de Agamben, e referências de cenário em choques, contrastes, montagens e citações que apontam crítica à televisão e homenagem ao cinema.

Durante todo o filme, entre o barroco e o gótico, entre abismos, reflexos, ilusões construídas e sombras de um lado, e uma profunda escuridão soturna e sinistra do outro, Fellini cria uma narrativa que se relaciona com uma realidade absolutamente frágil, mas a qual não se pode negar e nem fugir dela. Ginger está presa em poderoso simulacro, na estrutura da caverna de Platão e em seu jogo de sombras desde o momento em que chega à Estação Termini. O seu trem vem de Santa Margherita Ligure — a chegada da província à cidade grande. Com olhar de encantamento, ela se perde entre tantos viajantes e fica hipnotizada por um gigantesco mocotó de porco pendurado em um guindaste. Um vendedor fantasiado de cozinheiro convida as pessoas a experimentarem um prato de porco com lentilha. A partir daí ela começa o caminho por esse labirinto que se constrói em tom de contraste de termos — um cenário que é contracanto dos personagens de primeiro plano e vice-versa. Assim, o filme se estabelece num primeiro momento de forma operística, carnavalesca,³ para gradativamente se tornar gótico, escuro, angustiante e melancólico: um gradativo apagar de luzes até o apagão total que é também contradição, porque é no escuro que os personagens protagonistas dão conta de um entorno que os olhava e eles pouco percebiam. Ou, por outro lado, é no escuro que eles tomam coragem de reagir ao entorno. A TV traz o mundo em flashes de contradição.

Ginger chega vestida em trajes que são frágeis, mas se fingem muito elegantes; a produtora, absolutamente acelerada, demonstra a sua insegurança. Começa o caminho da contradição: da estação Termini ao hotel. A televisão, no meio da rua, já traz o seu tom inicial na narrativa: o de musa, rainha da

publicidade. A TV envolve e conquista na figura de mulheres caricatamente sensuais que aparecem nas telas em tom de Eros. As intervenções populares operísticas, um tanto pantagruélicas, carnavalescas, no meio da estação de trem, chamam a atenção de Ginger. Em seguida, continuando o desfile de outdoors publicitários, cada signo contradiz o entorno. Por trás de sacos de lixo e muita poeira um outdoor seguido do outro diz “Roma limpa!”, “Tu!” e “Perfume Elegância!”. A sociedade das sombras se destaca nas imagens que passam pela janela do micro-ônibus em que Ginger é passageira e entrevistada.

Ginger, em meio a tanta poeira, está encantada com o grande mito da televisão e não percebe o entorno. Mas, assim que o micro-ônibus parte com Ginger, dois sócias de Lucio Dalla e *il travestito*, uma pequena televisão acoplada ao painel do veículo revela o que está por vir. Uma marionete de Dante Alighieri está no ar e evoca um fragmento do Canto 1 do Inferno em A Divina Commedia: “No meio do caminho de nossa vida/ achei-me numa fechada selva escura/ tendo perdido a boa estrada./ Mas com o relógio-bússola que nunca abandonei/ reencontrei o caminho” (In: ALIGHIERI, Dante. La Divina Commedia. Milano: BUR Rizzoli, 2009).

O enquadramento fecha em *plano detalhe* na mão impaciente da assistente de produção que batuca o painel ao lado da pequena televisão com a imagem do boneco de marionete Dante que parece mal-acabadamente reproduzido da pintura de Sandro Botticelli em cenário de Gustave Dorè. Uma evocação das artes plásticas na tela da televisão.

Assim, Fellini insere literatura e artes plásticas em um processo industrial publicitário de televisão que faz propaganda de um relógio. A TV, afinal, sempre insere propaganda em meio às narrativas que propõe. Não à toa, logo na primeira cena do filme, em primeiro plano, no quadrante inferior

direito da tela, Fellini traz um figurante tomando uma lata de Coca-Cola. No processo ele insere pontos vermelhos em toda a cena: no capuz vermelho da produtora, nas mochilas, malas e casacos dos passageiros que chegam e passam de um lado a outro da estação Termini. Cumpre assim a exigência do patrocínio, mas o coloca em meio a pontos coloridos que parecem remeter tanto ao produto quanto a narizes de palhaço. No meio do processo, Dante faz propaganda de relógio – arte e publicidade em contraponto gerando a contradição crítica.

Fellini, desde a angústia e aceleração que inicia a sequência de viagem até o hotel onde os simulacros se estabelecem, não demonstra nenhuma esperança. É o Inferno dantesco que inicia o caminho. Durante a viagem, Ginger responde de forma caricatamente encantada à pequena entrevista, cheia de perguntas banais da repórter de TV, e revela a ingenuidade inicial da personagem. Uma ingenuidade que, no entanto, reafirma e grifa o tom do boneco de marionete de Dante do início da cena, nas palavras que recorda de seu parceiro Pippo Boticella (Fred): “Pippo disse que o artista é como um lobo. Sente o chamado da selva”. Uma selva que atrai, é bela e encanta pela juventude, justamente no que destrói, é feio e retrógrado e não perdoa o envelhecimento.

Ginger, entre ingenuidade e poesia, como testemunha na plateia, segue viagem no veículo que começa a passar pelas *falas laterais* à narrativa, pelos contracantos que são “para odes” da linha narrativa central. É nessas falas laterais que Fellini grita a fragilidade do mundo Dantesco do espetáculo. Na primeira parada, o veículo freia em frente a um fracassado ator vestido de Papai Noel que grita: “Cuidado, não vá me atropelar”! Em seguida, uma sequência de vendedores ambulantes se aproxima da equipe. Entra em cena o *Almirante Aulente*, herói de guerra que já está muito velho e um tanto surdo. É dele a fala tradicional, citada em vários artigos sobre *Ginger e Fred*: “Os artis-

tas são os benfeitores da humanidade”.

Vale perceber que colocar um elogio ao artista mambembe, ao cômico, ao artista de variedades — que são a inspiração de Fellini — na fala de um herói de guerra no final da vida, é estabelecer um contraste de termos, uma contraposição de signos, que canta a vitória da arte diante do totalitarismo; ao mesmo tempo em que mostra no entorno uma sequência de artistas atropelados pela indústria. No entanto, diante da reificação da arte artesanal pelo espetáculo, pouco a pouco Ginger vai perdendo o encantamento. E é durante a espera por Fred, seu parceiro, dando seus primeiros passos pela selva obscura da televisão já refletida no hall de entrada do Manager Palace Hotel onde está hospedada com todos os outros convidados de *Ecco a voi..*, que o tom ingênuo-circense, dará lugar ao gótico — sombrio onde a trilha musical capitaneia a mudança.

A perspectiva de que Ginger está iniciando uma viagem pelo inferno da contemporaneidade é *benjaminiana*. Segundo Walter Benjamin, a modernidade é “o tempo do inferno” é como “o novo no contexto do que sempre existiu”:

O “moderno”, o tempo do inferno. Os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo neste domínio. Não se trata do fato de que acontece “sempre o mesmo”, e nem se deve falar aqui do eterno retorno. Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este “mais novo” permanece sempre e mesmo em todas as suas partes. — É isto que constitui a eternidade do inferno. (BENJAMIN, Passagens: 2006. p. 586).

As telas de TV como contracantos paródicos

Desde a chegada ao *Manager Palace Hotel*, até a chegada de Pippo Boticella, o Fred, as telas de TV são falas laterais, personagens que fazem paródia à própria estrutura da televisão. O burburinho de jogos de futebol, propagandas, programas de ficção científica, e as mulheres fartas em pantagruélicas ações grotescas, são a trilha de fundo nesta sequência em que Ginger começa a se sentir absolutamente perdida; e repete a pergunta de busca por seu parceiro Fred, sem nenhuma resposta objetiva e como se ninguém a ouvisse: “Fred chegou?” e “Pippo Boticella, onde está?”. Uma espécie de retorno de Guido Anselmi de 8 ½ que, segundo o crítico Roberto Schwarz em “O menino perdido e a indústria”, aponta o personagem principal do filme de 1963 como um “menino perdido”. Ginger disfarça “clownescamente” a angústia tal Guido Anselmi em 8 ½ e é também uma *menina perdida* até a chegada de Fred.

Ao falar da paródia à própria TV em falas laterais à narrativa, Fellini figura, dá forma em cena à paródia como forma narrativa de origem grega e reutilização carnavalesca. Nas tragédias gregas, cantos paralelos, chamados contracantos, davam acentuações tônicas diversas e falas em contraste à narrativa principal, provocando riso. Em ode que perverte o sentido de outra ode (*parà-oiden*), a paródia está relacionada à esfera da técnica musical grega onde originalmente a melodia tinha que corresponder ao ritmo da palavra. Quando, ao recitar poemas homéricos, os rapsodos começam a introduzir melodias percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para ten oden*, contra o canto (ou ao lado do canto).⁴ Um artifício cômico em contraposição ao trágico, profano em contraposição ao sacro, cantos que, paralelamente a estrutura linear original da tragédia grega, estabelecem novos ritmos e acentos e provocam uma espécie de suspensão do *páthos* narrativo, provocando ruídos críticos e irônicos que mostram os pontos obscuros do tema. Em *Profanações*, ao escrever o artigo intitulado propriamente Paródia, a propósito de analisar tal estrutura narrativa como artifício e personagem em Elsa Morante — uma

das referências literárias de Fellini — Giorgio Agamben fala da possibilidade de uma “paródia séria”.

Sérios, porém, podem ser os motivos que levaram o parodiante a renunciar uma representação direta de seu objeto. Para Morante, eles são não apenas evidentes, mas também substanciais: o objeto que ela deveria descrever [...] é rigorosamente inenarrável [...]. O próprio objeto da narração, é, nesse sentido, paródico, ou seja, está fora de lugar, e ao escritor sobra apenas repetir e mimar a sua paródia íntima [...]. A respeito do mistério, só pode se dar paródia: qualquer outra tentativa de evocá-lo descamba para o mau gosto e para a passionalidade. (AGAMBEN, 2007: p. 39-40).

Fellini utiliza por todo o filme uma *intenção paródica*, uma espécie de contracanto que surge com a intenção de ajustar o foco do sério até o ridículo, de confundir e tornar indiscernível “o umbral que separa o sagrado e o profano, o amor e a sexualidade, o sublime e o ínfimo.” Alargando as fragilidades, caricaturando como nos termos de Agamben que diz que, “frente ao mistério, a criação artística só pode acabar em caricatura” (AGAMBEN, 2007: p. 40).

O processo de alargamento das fragilidades internas da avó-bailarina começa na primeira sequência em que ela se encontra sozinha: no quarto de dormir, em frente ao espelho. É o primeiro momento em que Ginger percebe a realidade — a velhice refletida. Mas ela se experimenta bela com alguma jovial esperança no olhar. Puxa o rosto de um lado a outro como que pensando em plásticas.

No entanto, ao fundo, em contraste, em mais uma *fala lateral* que transparece a fragilidade crítica da cena, o narrador de uma partida de futebol da TV comenta:

Voz locutor da TV: Vejo na curva sul uma agitação que não promete nada

de bom. Muito grande a decepção. Infelizmente, voando socos e chutes. Devemos aplaudir as autoridades policiais que tomaram sem demora as medidas necessárias com a instalação de um circuito interno de televisão que esperamos que freie a arrogância dos arruaceiros e violentos. Toda a esperança está perdida, o jogo vai terminar. Novamente este ano é melhor colocar os sonhos na gaveta. (Fellini, 1985: p.163)

Na montagem, mais uma vez é o cenário que, no entorno, melancolicamente ativa a realidade. Ginger reage ao espelho em tom de autocrítica passiva, conformada, e movimentada as mãos como que chamando a atenção de si própria.

Ginger sai do espelho e vai para frente da televisão, em que uma apresentadora claramente envelhecida, diz: “A velhice não existe mais”. E ensina uma série de exercícios para o rosto prometendo uma pele jovem e fresca como a dela. No entanto, em contradição, sua figura não é nada fresca, ao contrário. Ainda assim, agora em frente à TV, Ginger imita os exercícios faciais sugeridos. Na sequência olha pela janela escondida entre uma persiana e outra e se assusta com o que vê do lado de fora: uma imensa antena de televisão filmada em movimento *contra-plongè*, de baixo para cima, destacando a grandiosidade de todo o aparato que já começa a meter medo na vovó-bailarina.

De espetáculo em espetáculo, Ginger vai entrando pelo labirinto de espelhos, e se tornando um *ser especial* nos termos de Agamben. Segundo ele, a imagem não é uma substância e dessa natureza insubstancial derivam duas características:

1. Ela não tem realidade contínua, é gerada a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla: “assim como a luz é gerada cada vez de novo segundo a presença do iluminante,

assim também dizemos acerca da imagem no espelho que ela é gerada toda vez segundo a presença de quem olha”.

2. As dimensões da imagem não são quantidades mensuráveis, mas espécies, modos de ser e hábitos. A imagem é um ser cuja essência consiste em ser uma espécie, uma visibilidade ou uma aparência.

Assim, diz Agamben, o ser *especial* [palavra derivada de *species*, que significa aparência, aspecto, visão], é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver. “O ser especial [...] não tem lugar próprio, mas acontece a um sujeito, e está nele como um *habitus* ou modo de ser, assim como a imagem está no espelho”. (AGAMBEN, 2007: p. 52)

O espelho (*speculum*) deriva da raiz *species* que significa “olhar, ver”, mesma raiz de espectro, fantasma, aura grandiosa imaginada por Ginger ao olhar a grande antena da televisão que em certa medida achata, aprisiona e assusta. Imaginar uma aura naquilo que tenta a destruição da mesma aura, nos termos de Walter Benjamin, é em si mais um contraste de termos, para continuar na defesa de que a crítica está na montagem, no entorno, nas falas paralelas das *mise en scènes*. Na sequência de espelhos, Ginger estabelece um véu, um olhar de distância, encantado com a forma, de uma figuração de aparato que a quer desvelada, que quer apoderar-se de sua imagem e aproximá-la como objeto de consumo da indústria da cultura. Ginger evoca uma aura da e para a televisão, que, por sua vez, destrói a aura poética do mundo, transformando cada imagem em infinita cópia e reprodução. Fellini caricatura, contorna, pinta e grifa este processo ao narrar um programa que diz: e com vocês, os sócias, um grupo de simulacros que constroem o inferno da contemporaneidade que encanta em sala de espelhos, mas aprisiona como em uma caverna de sombras. Para Agamben, “o espelho é o lugar em que

descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa “espécie” ou *imago* não nos pertence [...] a imagem é e não é a nossa imagem”. (AGAMBEN, 2007:53)

No auge da relação de olhar entre Ginger e a antena de TV, o telefone toca com a chamada de sua filha Anna de Santa Margherita e suspende o *páthos* narrativo. Por alguns segundos, a bailarina faz comunicação com o lado de fora da caverna. E sai da cena mais escura para uma luz azul que, vindo da antena de TV, bate no topo de sua cabeça assim que escuta a voz da filha e circula pelo quarto tirando a atenção da personagem. Ginger, ainda que em estado de vigilância e vigiada, olhando e sendo olhada, se ilumina, se reacende, parece dizer a luz expressionista Felliniana. Na parede, sua sombra. Ginger entre luz e sombra. Ainda há esperança.

Mas ao telefone conta novidades com angústia fingindo positividade, e, ao contar que tantos personagens “importantíssimos” chegaram com ela ao programa, mas angustiadamente só fala de si mesma e do almirante, dá conta de quão estranho é o labirinto de fragilidades em que se inseriu. Mais uma vez como fala lateral que demonstra o tom real da fala de Ginger, em contraste, na tela da televisão, a imagem de um homem com rosto desolado faz tensão com a fala forçosamente entusiasmada das histórias que a personagem conta ao telefone entre tons de angústia:

Ginger: Dizem que o programa de amanhã será excepcional. Estarão lá até os almirantes... (soletrando) al-mi-ran-tes! Como não sabe o que são os almirantes? É, bem, eles tem a ver, serão chamados... Todos personagens extraordinários, importantíssimos: eu, nós, os almirantes... Em suma, depois você os verá, Anna! [...] Depois, levanta as mãos para o céu e com raiva resmunga para si mesma:

Ginger: Mas quem me fez fazer isso!!!

Fellini estabelece desde o início do filme a relação entre a bailarina e o almirante que figura arte e guerra. No filme, dois personagens extremamente frágeis. A fala final da cena destaca a melancolia: “Mas quem me fez fazer isso?”, e a sequência evoca um sentido de morte que parece retirado do texto de G. Mastorna. A composição de cena descrita em *Il viaggio di G. Mastorna* quando ele entra pela primeira vez em seu quarto de dormir e ainda não se dá conta de que está na cidade da morte, coincide claramente com a cena vivida por Ginger descrita a cima e faz pensar que Ginger é Mastorna em cenários mais contemporâneos. Vejamos o fragmento:

Mastorna chega ao quarto, que está imerso em uma penumbra grossa, mal iluminado por um brilho leitoso como a luz de néon, vindo das frestas da janela fechada. Em um canto do quarto tem uma pequena televisão. Tateando, Mastorna procura o interruptor. Acende a luz. Surge um quarto decorado com elegância.,

O case do violoncelo está em um canto, com seus quadris arredondados, de pé como uma presença fantasmagórica.

Mastorna se aproxima, abre o case, retira o violoncelo com cuidado, com amor, como se tratasse de uma criatura viva. Testa com o arco se por acaso ele está desafinado, o afina alisando o ventre brilhante do instrumento.

Seu olhar recai sobre o grande espelho octogonal do quarto e ele se vê refletido. Fica como envergonhado e olha para baixo, confuso, tomado de um forte mal estar. As cordas, neste ambiente novo, soam delicadamente, em um som rarefeito. Mastorna faz vibrar repetidamente a corda do meio com o polegar, tentando um som mais puro, profundo.

Toca o telefone e, tremendo, Mastorna atende. (FELLINI, 1994: p. 32 e 33).

Tanto a cena em *Mastorna* quanto a cena de *Ginger e Fred* é ponto de partida para o caminho pelas sequências de apagar de luzes que começa a acontecer. É a luz um dos personagens do filme. O apagar e acender de luzes, os movi-

mentos calmos ou acelerados, o primeiro apagão no hall de entrada do hotel e depois em plena apresentação no palco; a luz dos faróis das lambretas em torno dos sócias de Proust, Kafka, Marty Feldman e de *il travestito*, lambretas que parecem ter saído da última cena do filme *Roma*, funcionam como personagens na narrativa. Luz e sombra dão o tom da narrativa ora em ação de *parábase*, quando, por exemplo, acontece o apagão suspendendo o *pathos* narrativo; ora em *mise en scene*, contornando os personagens principais da cena; ora ela mesma como personagem protagonista.

Acontecem no filme três apagões: no hall do hotel, na sala de jantar e no palco do espetáculo. A escuridão figura, de forma Dantesca, o não entendimento de Ginger, a sua ingenuidade diante do que acontece no contexto em que está inserida. Mas também desperta a sua consciência para as coisas que não tinha percebido no meio de tanta luz. Assim, esse apagar e acender de luzes continua a viagem inspirada em o inferno de Dante, como — mais diretamente — Fellini figurou pela fala lateral à narrativa da pequena televisão do carro de produção. Um Dante marionete, garoto propaganda de um comercial de relógio, figurado e profanado pelas mãos de Fellini. O Dantesco apagar e acender de luzes relaciona a dicotomia “entender-ver” via a mais imaterial das matérias: a luz. Uma luz que também se apaga quando *Mastorna* chega ao hotel da cidade da morte e mais uma vez remete à ideia de que a dançarina Ginger retoma o violoncelista Mastorna do roteiro não filmado de 1965:

Hotel. Externo e Interno. Noite.

Os dois micro-ônibus estão estacionados diante de uma grande varanda do hotel. Os passageiros estão descendo confusamente sob a luz incerta das lanternas. Atendentes e porteiros do hotel estão se esforçando para acomodar os hóspedes inesperados. Através das grandes paredes de vidro do hotel, entrevemos um grande salão com sofás em que muitos passagei-

ros foram acomodados para passar a noite. O vasto ambiente é todo conselado por pontos de luz de ceras e velas que se movimentam. Também a Mastorna entregam uma vela acesa com uma frase de desculpas dita em uma língua que ele não conhece. (FELLINI, 1994: p. 26-27)

Ginger presencia o primeiro apagão quando o assistente de direção, personagem absolutamente apático, sem demonstrar nenhuma reação ao vê-la, sem sequer olhá-la, pede sua foto. Quer vê-la apenas pela fotografia, pela escrita da luz que a mortifica. Atende, ao mesmo tempo, variados personagens também mortos, um carrossel de fragilidades ao seu entorno. E é no momento de carnavalesco desfile daquela que se diz sócia da Rainha da Inglaterra, que a luz se apaga. A luz se apaga expressando o profundo não entendimento de *Ginger* diante de tal contexto.

Ginger apresenta, ainda que angustiada, seu material sob um único foco de luz: uma lanterna. Tentando a atenção do assistente de direção que nem lhe direciona o olhar, ela dança, mostra as fotografias de uma época já esquecida, conta sua história de bailarina como parceira de Fred. Mas o seu interlocutor apenas responde: “Uma pena que não são casados. Isso funcionaria mais. Uma união na arte e na vida”.

A luz ainda não se acende e a luz frágil da pequena lanterna também se apaga diante da tentativa fria do processo de produção televisivo, caricaturado pelas mãos de Fellini, de reificação das recordações de *Ginger*: a angustiantememória em montagem. O assistente de direção demonstra querer fazer uma montagem industrial de suas memórias. *Ginger* sai em direção à sala de jantar já mais atenta ao que está acontecendo, da sua entrada com certa “cidade da morte”, e se encontra com *il travestito*, que também evoca *Il viaggio di G. Mastorna*. Mastorna, assim como *Ginger*, também encontra uma atriz-travesti logo no início de seu caminho pela cidade da morte. Ao chegar ao

Hotel e seguindo para uma fila de um telégrafo, onde pretendia enviar uma mensagem à família, ele escuta aplausos e chega a uma espécie de *night-club* onde um casal de atores se apresenta em língua desconhecida. Um deles fixa o olhar em Mastorna e ele logo reconhece que a atriz é na verdade um travesti. A atriz-travesti e Mastorna, no roteiro não filmado, iniciam um diálogo que, traduzido por uma *hostess*, é cheio de tensões e expectativas e, no auge do conflito, é aplaudido por uma plateia que suspende o *pathos* narrativo. Um aplauso que remete ao acender de luzes do diálogo entre a atriz-travesti e Ginger.

Assim, em *Ginger e Fred*, a relação real-ficcional se dá também na instância da plateia que ouve composta pelos sócios de Marty Feldman, Kafka, Proust e Clark Gable. *Il travestito* é personagem um tanto crepuscular⁵ que faz Ginger de plateia realista e conta a sua história imaginando que a bailarina já tenha compreendido qual o seu problema: conseguir legalmente uma operação de transsexualidade. Mas Ginger não entende e diz: “Se entendi bem você cuida de crianças abandonadas?” — suspendendo a expectativa de seu interlocutor.

Neste momento, a luz volta e corta em seguida para a mesa dos sócios de Kafka, Marcel Proust e Marty Feldman que lhe dão boa noite e “bom apetite, senhora!”. Evocar a aura destes artistas como um dos núcleos significantes da cena, figura tom a tom o que significaria entender essa informação na cabeça de uma tradicional senhora bailarina de cidade de província da Itália dos anos 40: Marty Feldman um comediante e diretor britânico, que fez sucesso com “O jovem Frankenstein” de 1974, Proust e seu *Em busca do tempo perdido* e Kafka, principalmente, neste caso, de *O Castelo*, *O processo* e *A metamorfose*.

Tons da transformação “grotesca” que Ginger percebe e finge que não per-

cebe porque, se percebesse, condenaria de dentro de sua caverna das sombras que a engole como a indústria contemporânea engole a arte artesanal. Neste momento a trilha sonora, de Nicola Piovani, agita e dá o tom gótico do rock. É o próprio *il travestito* que chama a atenção para a trilha que vem da TV e conta suas reais intenções: testar a gravidez em transexuais. Ginger permanece no hotel e os sócias propositalmente mal acabados de Clark Gable, Franz Kafka, Marcel Proust, Marty Feldman e *il Travestito* saem em desempenho gótico para a boate em frente. Fellini então figura expressivamente a caverna de Platão: Ginger sai pela porta do *Manager Palace Hotel* como se entrasse numa caverna obscura. Seguindo-a chegam os sócias que, no jogo de luz, aparecem primeiro em sombras projetadas como gigantes nas paredes do hotel e contornam Ginger. A avozinha-bailarina Amelia Bonetti se percebe absolutamente envolvida pelas sombras gigantes que a circulam. Evoca vários personagens em um: é o *clown* silencioso em tons de Branco, é Mastorna, é o próprio Dante. Personagens que transitam nos labirintos da morte, mas não se dão conta da tragédia. Ginger, Dantesca, se encontra com inúmeros tons de Virgílios que a cercam, dentre eles, em cenas selecionadas, o próprio Fred — aura poética que figura o cinema.

No auge da estrutura gótica, as lambretas surgem e circulam caricaturas de estrelas, metamorfoses, tempos perdidos e frankensteins. A aceleração da modernidade quase atropela a personagem bailarina que desta vez se assusta com a escuridão que não entende. Como se todas as coisas anormais, monstruosas, delirantes ou excepcionais fossem mostradas na televisão como óbvias, normais e cotidianas. A televisão como um circo da contemporaneidade.

Figuras estranhas, a trilha gótica e as máscaras da morte, fazem com que Ginger, ao contemplar tal inferno, entre em absoluta anestesia. Uma espécie de alienação que, no entanto, é suspensa quando ela percebe a chegada

do último micro-ônibus, o das onze da noite. Dele sai um grupo de anões. Ginger fica perdida e Fred não chega. A partir daí, sempre que Ginger e Fred são convidados a continuar o caminho até o palco da televisão, os anões aparecem passando por eles: no momento mesmo em que descobrem que nem sequer ensaiaram, no caminho até o ônibus que finalmente os levará a *Ecco a voi...*, na porta de entrada em que Fred é parado por estar com uma ferradura no bolso. Enfim, em uma série de empecilhos angustiantes ao processo de chegada de Fred à televisão, passam os anões continuando o caminho das profanações de Agamben, são seres incompletos, paralelos e aproximativos. Seres que, muito utilizados nos contos infantis, são personagens esquecidos por seu narrador no final da história. São chamados *personagens ajudantes* e figuram aquilo que se perde, “soletram o texto do inesquecível”. Sobre o personagem ajudante, Agamben diz o seguinte:

O ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido. Esta se refere a tudo que, na vida coletiva e na vida individual, acaba sendo esquecido em todo instante, à massa interminável do que acaba irrevogavelmente perdido. [...] O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível. Em tudo isso, o ajudante é de casa. (AGAMBEN, 2007: p. 35).

Anões, travestis, sócias e motociclistas góticos em sequência, deste momento em diante desencadeiam o terror e a melancolia de Ginger, uma profunda melancolia de quem se sente perdida e solitária em meio ao circo da televisão. Sua válvula de escape é de novo o telefonema para casa, uma espécie de tentativa de saída da Caverna de Platão e que, desta vez, já demonstra a crise:

GINGER (ao telefone) Eu quero chorar de raiva! Por que é um nojo, um manicômio, um circo, anões, travestis ... e então o que é este Almirante? Eu não entendi nada! [...] (Fellini, 1985: p.179)

Na TV, a pulsão obscena e burlesca: uma pantagruélica disputa entre fartas mulheres comendo spaghetti e de fartas e eróticas mulheres e suas diversas receitas: o grotesco da televisão. Uma sequência de *sbrisolonas* na tela. O despedaçar da televisão em jogo de espelho com a despedaçada Ginger. No roteiro original, apenas a imagem da farta mulher que dava sensualmente a receita da tradicional torta esfarelada, constava em apontamento de uma das folhas de roteiro do filme logo depois da filmagem. A imagem *tecida* da página de roteiro de Fellini remete mais uma vez a Imagem de Proust:

Se texto significava, para os romanos, aquilo que se tece, nenhum texto é mais “tecido” que o de Proust, e de forma mais densa. Para ele, nada era suficientemente denso e duradouro. Seu editor, Gallimard, narrou como os hábitos de revisão de Proust levavam os tipógrafos ao desespero. As provas eram devolvidas com as margens completamente escritas. Os erros de imprensa não eram corrigidos; todo espaço disponível era preenchido com material novo. (BENJAMIN, 1996: p. 37)

A única certeza de Fellini, desde a origem do texto (ainda mais tecido que o de Proust), portanto, é que Ginger se sentia esfacelada e percebia em reflexo o esfacelamento e a fragilidade do processo de produção televisiva; até que o ronco de Fred, de forma clownesca, a leva de volta ao tom da esperança de saída do labirinto. Com a chegada de Fred, Ginger parece, por um momento, ao reencontrar o passado, abrir uma janela de poesia, de reminiscência; pois, ainda nos termos de Benjamin e em aproximação com Proust, “o acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1996: p. 37).

No entanto, não custa pra que ela perceba a fragilidade e a iminência de morte desta mesma poesia figurada na personagem Fred. Ginger vira então testemunha do processo de esfacelamento e morte gradativa de Fred.

Ginger e Fred: entre o sono e o despertar

A chegada de Pippo Boticella e seu encontro com Amelia Bonetti já demonstra o tom da dupla. Pippo e Amelia são a dupla instância da melancolia de Fellini: Pippo, que ironicamente significa “pateta” em italiano, é um tanto poético, bufão, fragilizado, claramente com problemas de saúde física e mental, e parece estar a caminho da morte. Amélia aparentemente mais forte está melancolicamente sem esperança. No entanto é ela que ainda consegue gritar por alguma atenção, perguntar, questionar, lutar por alguma dignidade. Pippo, apatetado, se diverte e ri do riso mais melancólico de todos e é ele que cai no palco da televisão, logo depois do apagão que interrompe seu espetáculo. É a ele que a morte chama e é ele que tem a fala clara de medo da morte na sequência em que Ginger e Fred entram no micro-ônibus em direção a TV. Mas é um “ele” que somos todos nós. Pippo, na superfície, é um apelido carinhoso, mas, ao atentar para a ambiguidade da palavra — Pateta — identificamos no texto o tom debochado, clownesco, circense de Fellini que muitas vezes passa despercebido e é lido pela maioria da crítica apenas pelo âmbito da melancolia. Quando Ginger e Fred entram no ônibus eles encontram um casal, mãe e filho, que gravam vozes dos mortos.

O jovem está conversando com Fred que escuta com interesse mas vai modificando o olhar.

Filho: Uma das vozes, desta vez, manteve-se gravado diretamente, sem o microfone. [...]

1ª voz gravada: Eu o vi sempre lá em baixo, na avenida (suspiros) ... Avenida (Geme)

2ª voz gravada: (gemidos) Onde está o Pippo? [aqui a fala é em inglês: Where is Pippo?]

Ginger: O que ele disse?

Filho: Ele disse Pippo!

Senhora: É uma voz que conhecemos. Ele já falou outras vezes. Sempre chama Pippo!

Ginger, com medo e assustada, olha para Fred.

Ginger: Ele se chama Pippo!

Fred: Eu não ouvi nada. Uma espécie de frrr... apenas um ruído! [...]

Filho: É isso mesmo! É como diz o senhor, um rumor, porque é um salto de frequência de uma dimensão para outra ... isto é... da dimensão deles para a nossa.

Senhora: Isso lhe custa tanta energia ... para eles, oh sim!

Fred: Para eles quem?

Senhora: Para os mortos. Mesmo se você não tentar entender, pobrezi-nhos. Eles estão sempre tão alegres, festivos, dão algumas risadas!

Filho: É óbvio acrescentar que tudo foi examinado, sabe. Técnicos, teste-munhos. Tudo sob controle! Não há possibilidade de adulteração, ouça! Desta vez a voz gravada é mais clara.

Voz gravada: Pippo!

Lady: Você ouviu? [...]

Fred: Que gentis! Querem me dar as boas-vindas!

[...] Fred está um pouco confuso. Pensativo, olha pela janela a estrada que passa. [...]

Ginger: [...] Por acaso você se deixou impressionar? Mas pense quantos Pippos haverão no mundo, milhões...E logo com você eles falam! ... Imagina!

Fred: Sim, mas ... Às vezes parece ... que ouço que em breve ... (Assobia)

Ginger: Em breve o quê?

Fred: É difícil explicar este sentimento ... mas ... é como se as coisas de um

tempo para cá me olhassem de forma estranha!

Ginger: Quem é que te olha de maneira estranha?

Fred: As coisas... como se quisessem me dizer adeus: adeus Pippo... Adeus, adeus, adeus, adeus Pippo!

É sintomático que a chamada de morte de Pippo esteja gravada em inglês: “Where is Pippo?”. Fellini transparece aí a tensão centro e periferia, velho e novo mundo, artesanato e indústria em tons de sedução e de morte que continuam transitando pelo caminho de Pippo.

O encontro de Eros e Tanatos acontece mais uma vez em outro momento subsequente: quando Fred explica em entrevista o que é o *tip tap*: dança de amor e guerra, de poesia e de morte. Assim, a própria escolha por uma homenagem a Ginger Rogers e Fred Astaire, dois personagens ícones dos musicais hollywoodianos do período de entre-guerras, ainda que funcione na narrativa como alibi para uma crítica ao aparato televisivo que ameaça o cinema; figura uma escolha, em si, já vinculada a essa sedução e morte própria da televisão, no sapateado. Fellini ao filmar Ginger e Fred aponta para uma fragilidade da arte e da poesia como atenuadora das perspectivas de guerra. Se pensarmos que na estrutura narrativa, Ginger e Fred são convidados pelo programa de auditório *Ecco a voi...* para abrir o bloco em que o personagem principal é o Almirante Athos Aulenti, sobrevivente de guerra, tal perspectiva vai ficando cada vez mais clara. No roteiro, a fala de Fred sobre o sapateado é a seguinte:

FRED: O sapateado quando nasceu não era nada uma dança, sabe! [...] Era o alfabeto morse dos escravos negros. Uma espécie de telégrafo sem fios. [...] Nas plantações de algodão... os escravos negros não podiam falar entre eles porque se falavam ao invés de trabalhar, o guardião arrancava-lhe a pele a chicotadas... a pele... Então, o que faz o escravo negro? Comunica-se com o companheiro de desventura deste modo,, Atentos, o guardião

está aí... Eu tenho uma faca... Ou apenas... Eu te amo... E eu também.

BELA JORNALISTA: Uma linguagem de amor e de morte! Tip, tap, tip, tap.
(FELLINI, 1985: p. 214)

A sala de espera do espetáculo é um encontro de personagens extravagantes e grotescos que contradizem a caricatural objetividade do aparato televisivo. Apenas via as câmeras da televisão uma falsa beleza se mostra. Nos bastidores, o que se mostra é uma dura feiura de um labirinto infernal que não tem saída. Fellini tem afeto pelos atores, e faz principalmente de Pippo (Fred), um bufão que, em momentos de maior “realismo creaturale” nos termos de Pier Paolo Pasolini, entremostra-se cheio de graça. Pasolini ao falar de Fellini no artigo “O irracionalismo católico”, diz que o seu excesso de amor pela realidade o leva a transfigurar a realidade mesma:

[...] os personagens dos seus filmes são frequentemente extravagantes, que contradizem a aparente racionalidade da realidade, que é ao mesmo tempo doce e horrível. O seu é um “realismo creaturale”, não fundado sob uma única ideologia. (Pier Paolo Pasolini, *Filmcritica* n° 94 – 1960).

Fellini parece, na sequência da sala de espera da televisão, tirar mais uma vez da obscuridade do real — de criaturas grotescas e ambientes *non sense* — o que ele mesmo chamará de um “imenso material dialético”, que, sendo assim, traz premissas de rebelião vivificantes e, a tentativa de liberar-se de toda esta escuridão é que dá sentido à vida. A questão sempre apontada em Fellini como um problema, no entanto, é que ele faz pequenas revoltas em um âmbito de proteção. Em *Intervista sul cinema*, falando com Giovanni Grazzini sobre a igreja católica, ele traça um paralelo da instituição religiosa com o artista. O que ele diz comprova um conformismo com a estrutura oficial da arte da indústria e dá munição a crítica de Pasolini que o acusa de encontrar perdão e Graça na massa pequeno-burguesa. Diz Fellini:

Tem um tipo de artista que quer viver a sua liberdade dentro dos limites

estáveis da clientela, mesmo porque deste modo pode sentir-se aliviado dos sentimentos de culpa pendurando, por exemplo, um crucifixo. O contrato que eu assino com um produtor é para mim o substituto da veste branca do papa... (FELLINI, 2004: p. 70).

Assim, em tom sacro-profano, o artista Fellini vive a “segurança” de sua liberdade limitada. Uma segurança que, no entanto, já a partir da década de 1970, mas, mais acirradamente em 1980, o deixa pelos mesmos motivos contratuais mais inseguro e esquecido. “Fellini é um diretor de filmes muito caros e de pouco retorno do investimento” dizem alguns diretores. Depois da própria não filmagem de *Il Viaggio di G. Mastorna* em 1965 e que acabou sendo apenas um fragmento chamado *Mastorna Blues* no início de *Blocknotes di um regista*, tal insegurança com relação aos momentos existenciais de Fellini se espalhou pelas equipes de produção que já começaram a se inserir na aceleração televisiva. É tal opinião que faz com que o filme *Ginger e Fred* tenha trocado de produtor algumas vezes até encontrar o produtor Alberto Grimaldi. Na indústria da televisão, os contratos com roteiros abertos e constantemente modificados deixam os filmes mais caros. Assim, neste período, a partir de 1970 com *I clowns* e depois *Intervista*, Fellini faz uma espécie de crônica poética e circense da sociedade contemporânea.

Pippo-Pateta chega ao estúdio de televisão *Centro Spaziale Televisivo* com uma ferradura de cavalo no bolso – será preciso sorte para passar a esta outra dimensão. Primeiro que ele e Ginger, passam os anões, os 24 *Liliputs*: dédalos do labirinto, olhares de eterna infância ao Inferno da televisão? Ironicamente, Ginger e Fred iniciam a dança com a composição de Irvin Berlin, *Let's face the music and dance*, e terminam com *Dancing cheek to cheek* e o refrão: *Heaven, I'm in heaven...*

Camarim inacabado, espelhos cobertos....

O processo de fragmentação do cenário, de lixos jogados pelo chão, de confusas e mal acabadas estruturas pelas quais passam *Ginger e Fred*, é, além de uma crítica a televisão, metáfora da própria fragmentação do homem Fellini, do diretor e sua dupla instância. Ginger e Fred são encaminhados a um camarim em obras. São, no entanto, recepcionados por seu antigo produtor: Toto, um homem baixinho de uns cinquenta anos. O tom de amizade e alegria em meio ao salão de personagens grotescos termina com o primeiro tombo de Fred, que remete a uma sketche de circo. Toto pula no colo de Fred e os dois caem no chão. Em seguida, passado o susto, levantam e seguem em direção ao camarim saltitando e cantando uma velha cançãozinha popular: “... Ah la foca, la foca, la foca, ti aguzza l'ingegno, la carne ti infuoca, volentieri la vita si gioca per un pezzo un bel pezzo di foca”. A vida se joga no lixo por um bom pedaço de carne. É o que se apresenta, é o resumo da ópera. Totó (o produtor Toto Mignone) é um dos Virgílios e direciona *Ginger e Fred* pela última parte do caminho.

No entanto, é pelo amor dos dois, esperança de Fellini, que o paraíso em alguma medida se constrói em meio ao inferno. Tulio Kezich, ao analisar o filme, aponta para o encantamento que os dois sentem ao se encontrarem paramentados de Ginger e Fred, ainda que por dentro, em meio ao ensaio, a falta de ar, o envelhecimento, a proximidade da morte seja clara: o ensaio é um fracasso. Gradativamente, a narrativa se fecha na relação dos dois personagens. Os olhares de cumplicidade, a espera pela apresentação, uma espécie de reconciliação entre as partes. Alternando momentos de angústia, ora um ora outro querem desistir e ir embora, mas nenhum dos dois dá conta de sair do espetáculo.

A música começa a tocar e *Ecco a voi...* Ginger e Fred.

Um grande apagão acontece no momento em que o casal de bailarinos começa a apresentação. Até a antena mais alta, aquela que chama a atenção de Ginger no início do filme, se apaga. A estrutura parece ter desabado. O gigante com pés de barro. “A luz não vai mais voltar e é o nosso momento de ir embora” diz Fred. No apagar de luzes, quando ninguém está vendo, protegido pela escuridão, Fred fragilmente reage. Uma reação que ele já havia prometido ter quando estavam apenas ele e Ginger no camarim em obras. Na instância particular, no âmbito familiar, Fred esboça alguma reação, alguma revolta. Uma reação ofegante, sem força, claramente frágil. Mas quando as luzes se acendem, no âmbito público, face a face com o monstro, o casal de velhos bailarinos é absolutamente assimilado pelo aparato, obedece, perde a coragem. Fred, arquétipo do cinema, desabafa (em todos os sentidos, no amor e na guerra), quando está na sala escura (sentado no chão):

Fred: Amelia, mas o que estamos fazendo aqui? Mas nós somos mesmo dois loucos! Vamos fugir agora, antes de voltar a luz. Podemos sair por lá. Abaixese. Foi mesmo uma sorte! [...]

Ginger (chorando): Tolo! Você é um irresponsável! Palhaço [...] Estou tonta com toda esta escuridão! [...]

Fred: Então sente-se por um momento! Eu coloco um lenço para você sentar.

Ginger: Ele amassa todo! E quando a luz voltar o que eu faço?! [...]

Fred: Mas a luz não volta mais.

Ginger (alarmada): Por que não volta?

Fred: Ah! [...] porque esta é uma organização de merda. O famoso gigante com pés de barro. E, depois, quem nos diz que não é um atentado terrorista, um destes ataques repentinos? Eu nunca excluo a possibilidade de que a qualquer momento, “pam”, voamos todos pelo ar.

Ginger: Então vamos embora!

Fred: Ah, Amelia, seria uma história fantástica! Pensa que título! “Eles haviam se separado há trinta anos e se reencontram para morrer juntos!”

Um mugido de vaca faz o público gargalhar.

Ginger: Hoje essas histórias não comovem mais ninguém. Mesmo a mim não agradam, sabe...

Fred: Mas você sabe que eu não estou nada mal aqui. Sinto-me como nos sonhos, longe de tudo. Um lugar que você não sabe onde seja, e nem como você chegou lá... Toto lhe disse que eu estava em um manicômio, não é! E é verdade... Bem ... Eu me pergunto o que eu tinha tomado quando você me deixou! Síndrome do abandono, da solidão. [...]

Ginger: Eu juro, Pippo, eu nunca soube. Eu teria corrido até você!

Fred: Para quê? Nossa história tinha acabado, até mesmo o nosso trabalho estava terminado. Somente essas pessoas loucas aqui poderiam se lembrar de nós. Nós somos os fantasmas, que vêm do escuro e para o escuro eles voltam. (Fellini, 1985: p.261)

Ginger e Fred são fantasmas que, quando as luzes se acendem, desaparecem. Como acontece com a tela do cinema, que se apaga com o acender das luzes. O cinema é como o fantasma, que brilha no escuro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 3 volumes. Edição Bilingue. São Paulo: Ed.

34, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FELLINI, Federico. *A arte da visão*. Tradução de Sergio Maduro. São Paulo: Martins Fontes (Selo Martins), 2012.

FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FELLINI, Federico. *Entrevista sobre o cinema*. Organização de G. Grazzini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução, notas e posfácio de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORANTE, Elsa. *La Storia*. Torino: Einaudi Tascabili, 1995.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. 3. ed. 3 volumes. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SCHWARZ, Roberto. O menino perdido e a indústria In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Notas

1 Termos utilizados por Fellini ao falar de Ginger e Fred em entrevista a Goffredo Fofi e Gianni Volpi in: FELLINI, Federico. **A arte da visão**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

2 Diz Benjamin em *A imagem de Proust*: “A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança [...] É a obra da *memoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento”. (BENJAMIN, 1996: p.45).

3 A linguagem carnavalesca se opõe a toda ideia de acabamento e perfeição, toda pretensa imutabilidade e eternidade das festas oficiais. Precisa, ao contrário, se manifestar por meio de formas de expressão dinâmicas e mutáveis, flutuantes e ativas. Então, essa linguagem se caracteriza principalmente – em tons bakhtinianos – pela lógica das coisas “ao revés”, pela permutação constante dos altos e baixos, pelas formas de paródia, degradações, profanações, e bufonarias.

4 In: AGAMBEN, Giorgio. *Paródia*. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

5 Nos termos de Walter Benjamin, as personagens crepusculares e incompletas, metade gênios, metade demônios, “Nenhuma tem lugar fixo, feições claras e inconfundíveis; nenhuma que não pareça prestes a subir ou a cair; nenhuma que não se confunda com seu inimigo ou com seu vizinho; nenhuma que não tenha completado sua idade e que, no entanto, não seja ainda imatura; nenhuma que esteja profundamente exausta, e, contudo ainda no início de uma longa viagem”. (BENJAMIN. Apud: AGAMBEN, 2007: p. 31).