

18 Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia  
26 a 29 de Junho de 2017 – Brasília  
GT 17 – Sociologia da Arte

## A criação e a crise criativa em Fellini

Antonio da Silva Câmara  
Filipe Santos Baqueiro Cerqueira

Brasília , 26 a 26 de Junho de 2017

## A criação e a crise criativa em Fellini

Antônio da Silva Câmara<sup>1</sup>  
Filipe Santos Baqueiro Cerqueira<sup>2</sup>

Este ensaio visa analisar de modo comparativo dois filmes de Fellini, quais sejam *Oito e Meio* e *Ensaio de Orquestra*, ambos trazem para o foco central a questão da crise da arte. O primeiro de modo personalizado ampara-se no personagem (Marcello Mastroianni) para reconfigurar o próprio Fellini, pondo em questão sua obra pretérita e a busca de novos caminhos. Neste filme, de forma transversal está presente a questão posta por Pirandello de superação do auto-centramento no ator no teatro dramático e a necessidade de dar voz e vida aos próprios personagens, questão também posta por Benjamin no seu ensaio sobre a reprodutibilidade da arte. Já *Ensaio de Orquestra*, ao fazer um paralelo entre a arte e a sociedade, levanta questões sobre a relação da música como atividade coletiva e a própria sociedade, ambas em crise de autoridade. Consideramos que essas são pistas para serem examinadas nas obras escolhidas.

### I – Oito e meio e a crise criativa

É praticamente impossível recompor o filme de Fellini, *Oito e meio*, pois obedece a uma lógica de superposição de situações de lembranças do diretor com a crise momentânea de sua vida (pelo menos na representação), que não se restringe à dificuldade de decidir qual o caminho a seguir, mas é perpassada pela própria existência individual. Em suma trata-se de como produzir um filme, todos os seus percalços; mas a este percurso como uma primeira camada é

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Sociologia da Pós-Graduação em Ciências Sociais/UFBA

<sup>2</sup> Estudante do Mestrado em Ciências Sociais/UFBA

acrescentado a cada sequência uma reminiscência ou ilusão de como deveria ser o filme. Poderíamos correr o risco de pensar em uma situação de cruzamento de vários filmes, cujo fio condutor é a presença do caótico diretor (Guido). Este vivencia uma crise no seu relacionamento com as mulheres, e de modo mais acentuado com sua própria esposa Luíza - insatisfeita com a vida de mentiras amorosas de Guido. O contraponto à relação séria e intelectual com Luíza, é o seu caso com Carla, amante alemã, mantida à parte do grupo da filmagem, sobressaindo-se pela futilidade. Às duas mulheres acrescenta-se a fascinação por todas as atrizes deste meta-filme, Guido sonha com a possibilidade de ser um homem com todas essas mulheres a seu serviço, com todas as contradições em que isto implica. A transição entre o hotel no qual se hospedam todos os membros da equipe de filmagem, o diretor e o produtor, o set de filmagem (a torre espacial), a estadia em um centro de repouso (certamente em momento anterior), o hotel onde se hospeda Carla e as ruas da cidade, transcorre de forma fragmentada, por vezes com a trilha musical nos conduzindo. Não há linearidade no sequenciamento fílmico, é como se o imenso turbilhão do diretor e de sua vida fossem integralmente transportados para a narrativa. A música, as cenas ilusórias contrapostas àquelas que parecem mais próximas da “realidade”, ajudam o espectador a compreender o filme, mas talvez não a apreendê-lo. Diante destas dificuldades, preferimos pensar o filme interferindo na sua lógica interna, flagrando os momentos que nos permitam reescrevê-lo.

Para isso escolhemos, em sintonia com a temática fílmica, como principal indicador a metacrítica intelectual do diretor, realizada a partir do personagem do Intelectual (Daumier) ou de sua própria autocrítica. A fala do intelectual não pode ser tomada como uma posição do diretor quanto ao cinema, a crise de criação etc., mas como uma das inúmeras contradições que perpassam a criação poética que podem ser apontadas externamente e não necessariamente resolvidas por esta lógica. De modo secundário (unicamente por estratégia expositiva) acrescentamos a crise da criação na relação com os personagens (mais do que com os atores), nos momentos de indefinição de conceber quem encarnaria os personagens que existem na cabeça do diretor e a crise da criação quanto as temáticas a serem filmadas, dando lugar a uma

profusão de imagens e situações que lembram o já criado e o ainda em germe. Não esqueçamos, no entanto que estas três situações se encontram entrelaçadas com a própria vida do diretor, e neste caso podemos bem suspeitar não de Guido (o personagem), mas do próprio Fellini. Em suas dificuldades de gerir os próprios desejos e sentimentos e sua incessante busca por encontrar uma solução harmoniosa entre a arte e amor pela vida. Seguiremos o nosso roteiro, correndo o risco de perder momentos fugidios e outras pistas desta obra. Logo, trata-se apenas de uma leitura particular, que não exclui outras possibilidades.

### **A crise vista pela ótica intelectual contida no filme**

O início da película com a descrição de um sonho no qual o personagem Guido (Marcelo Mastroianni) em meio a um engarrafamento tenta libertar-se de um carro fechado, sob as vistas de outros indivíduos encerrados em seus automóveis, simboliza o sentimento de claustrofobia, de aprisionamento e necessidade de voar, o que faz o personagem libertando-se do carro, voar sobre a cidade, mas ser recapturado por si mesmo que se encontra em uma praia como se estivesse manobrando uma pipa puxando a si mesmo pelos pés (não escapa também a figura de cavaleiro montado em um cavalo que se aproxima desta descida do diretor). A frase final desta sequência ilustra bem esta necessidade de fuga e fracasso:

Desça! Desça, vamos!  
Definitivamente para baixo.  
(00:03:42,900 - 00:03:44,820)

A questão posta pelo personagem-diretor, o do seu aprisionamento em si mesmo, será retomada em praticamente todas as sequências posteriores, retomada por Guido ou pelo intelectual Daumier. Na segunda sequência, Daumier aparece na casa de repouso onde se encontra Guido submetido aos caprichos dos terapeutas e médicos. Este personagem visivelmente ilusório, criado como se fosse um alter ego do diretor põe em questão o cinema e os seus desdobramentos no século XX. Desde o momento em que o intelectual questiona o projeto de mais um filme sem esperança, abre-se o questionamento à necessidade de filmes que não trazem solução para crise da

arte. Para Daumier falta uma problemática para o filme: “*Bem, à primeira vista, vê-se que há falta de uma ideia problemática... (...) ou, se quiser, de uma premissa filosófica [...].* O filme apareceria como uma “*suíte de episódios totalmente gratuitos... e até divertidos, talvez, na medida do seu realismo ambíguo.*” (00:08 a 09:51).

Mas partindo de um projeto específico o intelectual põe em questão o próprio cinema:

Perguntamo-nos o que os autores realmente querem. Querem nos fazer pensar? Querem nos meter medo? Tal jogo revela, de início, tanta pobreza de inspiração poética! Perdoe-me, mas esta pode ser a demonstração mais patética,... de que o cinema está atrasado 50 anos...em relação a todas as outras artes. O roteiro, nem vale como obra de vanguarda, (...) embora tenha todas as deficiências do vanguardismo. Fiz algumas anotações, mas não acho que serão úteis. Não entendo porque pensou em mim para uma colaboração,... que, francamente, não vejo como poderia se concretizar.

Reverbera na película, de modo irônico, as palavras dos críticos da cultura que resistiram a aceitar o cinema como uma arte sofisticada, por isso estaria atrasado cinquenta anos.

Esta sisuda conversa entre o intelectual e o diretor, que pode muito bem ser compreendida como um monólogo do diretor consigo mesmo, através da crítica racionalista, não se sustenta em função do cenário caótico, com pessoas em movimento, orquestra tocando, o diretor desviando o olhar para os lados para flagrar alguma situação em particular, até o momento da interrupção quando Guido vai ao encontro de um antigo companheiro - Mezzabotta, acompanhando de uma jovem mulher – Glória -, (aqui novamente temos uma situação de fantasia que nos leva a duvidar da presença da mulher e do próprio personagem com o qual Guido estabelecerá interlocução). Neste momento e em outros, estes personagens nos lembra a vida em movimento, não exigindo rigor intelectual ou criativo (interrompido só pela personagem feminina).

O intelectual Daumier reaparecerá em várias sequências, uma das mais significativas ocorre logo após as reminiscências de Fellini sobre a personagem Saraghina que povoa a imaginação de sua infância, o intelectual critica essa volta considerando-a pueril:

[...] meu caro amigo, acredite, é necessário em primeiro lugar... um nível cultural muito mais elevado... e uma lógica de lucidez inexorável.

Perdoe-me, mas a sua tenra ignorância é totalmente negativa.

Tais pequenas recordações cheias de nostalgia ,... tão inofensivas e até emotivas são reações de um cúmplice.

E o pároco disse: “Como? De um comunista? ”Não disse “homem”.(01:09:23 a 01:09:49)

A exigência que Guido apresenta a si mesmo, através desta intervenção externa, é de produzir um cinema mais intelectual que não se deixe cair na armadilha da cultura local, não se tornando, assim, de forma sinuosa, cúmplice da própria Igreja. Fellini ressoa as críticas de intelectuais comunistas à Igreja Católica e aos artistas envolvidos com histórias locais<sup>3</sup>. Em franco contraste com essa posição, o próprio filme incorpora a força de suas lembranças, com críticas bem humoradas, o que não parece agradar à sisuda avaliação de intelectuais de esquerda que viam na emotividade o perdão à dominação da Igreja. Como já dito, todo esse discurso que aparece com tanta seriedade quando destacado do filme é proferido em meio ao caos do hotel no qual a equipe estava hospedada, sendo descredenciado pelas interrupções ou simplesmente pelo esquecimento.

Sobre o fato da Igreja Católica ser recorrente na obra de Fellini e dos demais diretores italianos, o personagem intelectual toma distância e denuncia: o diretor seria um cúmplice da Igreja, a sua denúncia seria ambígua, certamente desviaria o espectador. A consciência católica? Pense no que foi Suetônia época dos Césares!

Não, o senhor parte com a ambição da denúncia... e chega com a parcialidade de um cúmplice!

Percebe toda a confusão e a ambiguidade?

(01:09:27 a 01:09:49)

Uma passagem da obra que expressa esta relação, será a da personagem Saraghina: em todo o episódio da lembrança, está colocada enquanto louca, dançando sensualmente para as crianças e que teria provocado o castigo ao Fellini menino, não coaduna com essa cumplicidade, pois a Igreja a considera um demônio e, no entanto, o menino a acolhe como um ser encantado.

O crítico dos filmes italianos avança também sobre os filmes americanos. É conhecida a ambiguidade do próprio Fellini em relação ao cinema americano, pois admirava o movimento acelerado dos filmes, a atuação

---

<sup>3</sup> Situação similar à vivida por Pasolini que em oposição à cultura nacional produziu obras escritas em friulano.

dos artistas encarnando os personagens, mas ao mesmo tempo mantinha reservas quanto ao caráter comercial. Assim, as críticas expressas pelo intelectual contra esse cinema em um momento de entrevista para jornalistas estrangeiros (realizada também de modo informal e com respostas monossilábicas), são em parte do próprio diretor e não um apenas mais jogo fílmico. Em conversa entrecortada entre um jornalista e o intelectual, aparece a crítica americana aos filmes italianos que não ostentam um herói e a consideração dos italianos sobre a pobreza da literatura americana.

Todos esses filmes sem heróis...  
(...)  
Não me interessam. Até funciona em Livros, mas filme sem herói...  
O fato é que o cinema não surgiu como jogo intelectual.  
Daumier:  
É só simplificação e glorificação.  
Um só grande escritor: Fitzgerald nos primeiros livros.  
Depois, uma orgia de pragmatismo, de realismo brutal! (00:31:55)

A crítica invertida ao cinema americano no qual os heróis ocupam o lugar central, acrescenta-se a crítica à própria literatura, essa última certamente não partilhada pelo diretor. Às críticas de Daumier acrescenta-se aquelas realizadas por representantes da Igreja, quando Guido procura o cardeal para pedir apoio ao seu projeto, primeiro na conversa com o assessor e depois com o monsenhor que o leva ao cardeal.

**Assessor**

Sim, li a folha que o seu produtor mandou. Assaz interessante. No que tange ao realismo, porém, (...) o encontro entre o protagonista e um príncipe da Igreja, (...) não poderia se dar num banho de lama, como o senhor quer.

[...] Trata-se de um filme de fundo religioso?

**Guido**

De certo modo. Como eu dizia, o protagonista teve (...) como todos nós, uma educação católica (...) que causou certos complexos, certas exigências irreprimíveis.

O cardeal conhece a verdade que, embora ele não aceite, o fascina... e ele procura um contato, uma ajuda. Iluminação talvez.

**Monsenhor**

- Como Saulo em Damasco.

**Assessor**

- É a esperança de todos nós.

**Guido**

Talvez seja um discurso genérico e até desajeitado...

**Monsenhor**

Não é isso. É que o cinematógrafo, a meu ver... não é tão adequado a certos assuntos.

Vocês mesclam com desenvoltura de mais o amor sacro e o profano.

- Não é verdade?

**Guido**

- Depende. Talvez.

**Monsenhor**

É uma grande responsabilidade.

Vocês podem educar ou corromper milhões de almas. (00:59:05)

A Igreja percebe a força do cinema mas desconfia de suas intenções por não saber diferenciar o profano do sagrado. Ao contrário do posto por Daumier que via em Guido um cúmplice da Igreja, aqui os seus representantes resistem a esta colaboração. Na sequência desta conversa Guido encontra o Cardeal que não trava nenhuma conversa, mantêm-se na contemplação da natureza. Uma segunda oportunidade para contar o cardeal ocorrerá na sauna: cenas fantásticas precedem seu encontro com um cardeal que novamente não responderá aos seus pedidos, encerrando a cena com uma janela fechando-se sobre si mesma.

Ao longo do filme temos também as considerações do próprio diretor sobre sua obra e o impasse na criação, essas se voltam para a perda da inspiração e a caoticidade que está sendo montada. As questões postas por Daumier perdem a generalidade para serem pensadas em função da necessidade de produção do filme.

Numa cena complexa, isolado em seu quarto refletindo e ao mesmo tempo fantasiando com uma personagem encarnada em Claudia Cardinale, jovem e inocente, que poria ordem na sua obra. Guido questiona seu estado criativo:

Uma crise de "inspiration"? E senão for passageira, caro senhor?  
Se for o desmoronamento final de um mentiroso sem tino ou talento?  
Suponhamos que você seja a pureza, a espontaneidade.  
Que diabos adianta ser sincero? Você ouviu aquele gavião falando.  
"Chega de símbolos, do apelo da pureza, de inocência e evasão!"  
Então o que você quer?



Sim, também poderia ser assim! Na cidade há uma pinacoteca. Você, a filha do zelador, cresceu entre imagens de antiga beleza. (00:53:39 – 00:59)

O refletir sobre sua crise aparece de forma alegórica, pois não se trata simplesmente do questionamento do que já fez até então com símbolos de beleza e inocência, que aparecem em Cardinale jovem, insinuante, sensual, prometendo pôr ordem na vida do artista; é como se a imagem questionada pelo intelecto resistisse à frieza do pensamento, não se subordinando à solução discursiva. Situação que reaparecerá nos solilóquios do diretor.

A crítica de Daumier ao aspecto religioso da obra pode ser revista aqui, pois são os responsáveis da própria Igreja que questionam uma obra que não estabelece limites entre o amor profano e o sacro, podendo por isso corromper “milhões de almas”. É como se as considerações religiosas pusessem o filme do lado oposto ao sagrado, pois o cinema seria inadequado para tratar questões mais profundas. Esta sequência será finalizada pelo cardeal propondo escutar um passarinho e Guido desviando o olhar para uma fantasia de uma mulher com os joelhos de fora, remetendo-o diretamente a Saraghina, evento de sua vida na qual a mulher foi comparada ao demônio.

Esse jogo, entre a crítica externa e a perdição na qual se encontraria o diretor terá seu desfecho na sequência da visita à torre construída para um filme espacial, Guido fará as seguintes objeções à sua maia Rosália: (01:22:33 – 01:22:49)

Gosta de histórias em que nada acontece?  
No meu filme, vai acontecer de tudo.  
Vou pôr tudo nele. Até o marinheiro sapateando.

O desespero do diretor em querer abarcar tudo o que existe no mundo e até mesmo o non sense (o sapateado do marinheiro que de fato ocorre em seguida de forma patética) o teria levado ao extremo de propor uma monstruosa ficção científica absolutamente contrária às suas criações fílmicas. O que será reconhecido em trecho adiante: (01:24:17 – 01:24:19)

Minhas ideias pareciam  
tão claras!  
Eu queria fazer um filme honesto,  
sem nenhuma mentira.  
Achava que tinha algo tão  
simples a dizer!  
O meu filme seria um pouco útil  
para todos e ajudaria...  
a enterrar o que de morto  
carregamos.  
Mas sou o primeiro a não ter  
coragem de enterrar nada.  
Agora tenho a cabeça confusa e  
esta torre no meio dos pés.  
Por quê as coisas  
ficaram assim?  
Em que momento erre  
o caminho?  
Não tenho nada a dizer, mas  
quero dizê-lo assim mesmo.

Do ponto de vista reflexivo o diretor parece não ter solução para as contradições de seu filme, as objeções jornalísticas, religiosas e intelectuais e as suas próprias parecem surtir efeito nesta conclusão. Mas seria ilusória essa certeza, pois outra proposta se configurou ao longo do filme e no seu final. Por isto chamamos a atenção para os dois aspectos complementares da nossa discussão: a crise com os personagens e a profusão de situações que lembram ou antecipam novas criações.

No primeiro caso, destacamos o descaso com os atores: Guido insistentemente é perguntado por cada um dos atores sobre os papéis que desempenharão, e as suas respostas são evasivas, causando estupor, ira e humilhação em muitos deles. A dificuldade em definir os papéis encontra-se na perspectiva de deixar o ator ser dominado pelo personagem, ao contrário do teatro dramático no qual o ator era o senhor da interpretação. Artistas mais velhos e jovens artistas estrangeiras são ignorados pelo diretor. Mesmo no caso de uma insistência maior, como no caso de Claudia, o diretor fascinado por sua juventude e, mais ainda pela possibilidade de visualizar através dela uma de suas personagens, oferece um belo momento da crise quanto ao trato com o ator. Em cena que se segue aos testes de atrizes para o filme em curso, Guido sai com Claudia, leva-a a um recanto de Roma e, diante da insistência sobre o papel, Guido conversando consigo mesmo descreve uma jovem e ao mesmo tempo mulher madura que entraria na vida de um homem para salvá-lo.

Imagina Claudia como esta personagem – uma jovem vestida de branco transporta um candelabro em um prédio antigo, pondo sobre uma mesa em um amplo pátio interno. Esta magia é quebrada repentinamente, com Guido voltando à realidade informando para Claudia que é tudo mentira, pois não tem um papel pensado para ela. De fato, parece não haver papel para a representação, o que Guido/Fellini deslumbra é a própria personagem, jovem, inocente, portadora de paz e capaz de organizar sua vida. Certamente muito distante dos sonhos das atrizes em atuar e obter o reconhecimento no mundo do cinema.<sup>4</sup>

Novamente, na contramão do discurso crítico e intelectual ao cinema, Fellini constrói a personagem Saraghina; nos testes cinematográficos, vemos em determinado momento ele chamando Saraghina baixinho, na tentativa de fundir sua lembrança com a atuação da atriz.

A solução da crise criativa parece buscar caminhos por outra via que não a do questionamento intelectual, seja através da mais delirante fantasia como a da sequência na qual Guido ocupa uma posição de privilégio, realizando todos os seus caprichos com todas as belas jovens mulheres italianas e estrangeiras, mas que repentinamente altera-se com um protesto coletivo – a regra estabelecida de que mulheres a partir de certa idade não poderiam permanecer neste harém devendo ser enviadas para um andar acima da residência. Nesta sequência o sonho de viver em harmonia, subordinando todas as mulheres, inclusive Luísa, sua esposa, é perturbada por este protesto. O diretor aqui antecipou o cerne do que será o filme Cidade das Mulheres, no qual Mastroianni aparecerá perdido e questionado em um congresso de mulheres. Logo a crise encontra uma possível indicação para sua solução: um diretor autocentrado, seria obrigado a aceitar uma situação na qual as mulheres não se conformassem à sua imagem do feminino .

---

<sup>4</sup> De certa forma veremos, no futuro um outro cineasta (Woody Allen) retomar esta temática, quando o personagem de Indiana Jones sai da tela, inocente, generoso e encontra uma espectadora que adorava o cinema. O contraponto entre o ator e o personagem se estabelece, com o próprio ator deslocando-se para a cidadezinha para convencer seu personagem a retornar a tela e dar curso normal ao mundo da ilusão.

Outra possível saída para a crise parece ser a própria vida, gozada de modo mais livre e irresponsável, o que perpassa o filme no caso ilusório de Mezzabota com Glória: o primeiro um senhor de mais de cinquenta, a jovem com idade e aparência de ser sua filha. Ou no seu caso com Clara, jovem mulher casada que viaja para a Itália para encontrar-se com Guido, hospedada em um hotel barato da ferrovia. No segundo caso, haverá consequências para Guido, pois perturbará a sua já complicada relação com Luiza; como ocorre por vezes ao longo do filme, Guido fugirá para a fantasia para pensar um momento de possível harmonia entre as duas mulheres. As proposições da vida fundirem-se com a arte, com a vida do próprio diretor, com todos os percalços, aparecem como limite para o exercício de sua imaginação.

Por fim, poderíamos ater-nos com mais detalhes a sequência final do filme, como o paradoxo máximo da crise; pois não há solução para um possível filme com uma plataforma espacial, talvez apenas uma das possibilidades, pois ao longo do filme a busca para encontrar um roteiro apenas registrou essa parafernália por duas vezes. Certamente, essa plataforma contém a crítica de Fellini ao cinema comercial com suas histórias espetaculares com sucesso de bilheteria. Mas indica a necessidade de libertar-se de si mesmo e afirmar a possibilidade de fazer qualquer coisa. No entanto, Guido foge dos jornalistas e decreta o fim da possibilidade de lançar-se a tal aventura. A melancolia, cede lugar a um final no qual todos os seus personagens retornam, desde os que compunham seus primeiros filmes até os esboçados pela primeira vez. Em uma atmosfera de circo, todos os personagens dão-se as mãos, inclusive Luiza e Guido, finalmente o diretor parece reconciliado consigo mesmo e com sua obra, e abre-se perspectiva para novos filmes.

#### Ensaio de Orquestra (1978) – Música, arte e anarquia – Federico Fellini

Antes do início do filme, ainda na apresentação dos créditos, sons de ambulância, sirenes de polícia, e buzinas de carro – e não uma trilha sonora de Verdi, ou outro compositor de música clássica, como se poderia esperar a partir do título da película –, iniciam uma das últimas obras de Federico Fellini: Ensaio de Orquestra (1978). Essa trilha sonora conturbada, que se faz presente nas ruas das grandes cidades, possui uma relação com a analogia

que o diretor faz entre a orquestra e a sociedade moderna, e que será um dos eixos centrais da obra.

O filme se inicia com um programa de televisão que se propõe a gravar um documentário sobre a orquestra. Esta sequência de entrevistas – o entrevistador oculto que fará as perguntas será o próprio Fellini –, assim como toda a película, ocorrerá dentro de um antigo oratório da Roma antiga que foi adaptado para um formato de auditório em 1781.

Na medida em que vão entrando no auditório, os músicos tomam seus assentos para o ensaio – assentos estes, já pré-determinados conforme o instrumento que o músico executa. Os personagens que representam cada instrumento da orquestra não terão um nome específico na película, o que termina por generalizá-los. Aqui Fellini retoma sua perspectiva de dar destaque ao personagem e não ao ator, no entanto o personagem aqui é o próprio instrumento, afastando-se, portanto, o ato de individualização do sujeito.

O improvável documentário desenrola-se, na medida em que o entrevistador – que não aparece durante as filmagens – irá fazendo as perguntas para os músicos. A semelhança da maioria das respostas dos músicos está no fato do seu instrumento específico ser o “indispensável” para a execução da orquestra. Está presente nas respostas de diversos músicos: trombone (“o trombone é um instrumento único!” – 13:03); violoncelo (“o violoncelo é um dos instrumentos indispensáveis da orquestra!” – 16:18); violino (“o violino é o cérebro e o coração da orquestra.” – 16:39). Também haverá as respostas dos instrumentistas que, apesar de não se colocarem enquanto essenciais e indispensáveis para a orquestra, serão importantes para sua execução – como os músicos do clarinete e trompete. E por fim, instrumentistas que tocam os instrumentos mais rústicos ou antigos, e devido a esse fato, a orquestra depende da sua execução, como o oboé (“Que instrumento magnífico é o oboé. É o mais antigo os instrumentos. Nós oboístas estamos isolados, invejados, e ainda mal vistos. A orquestra depende do oboé. O oboé é que dita as normas.” – 41:20); ou mesmo aqueles foram predestinados a tocar determinado instrumento, como o personagem da tuba (“Eu não escolhi a tuba. Foi ela que me escolheu.” – 39:17).

As entrevistas dos músicos estabelecem uma relação entre a orquestra e a maneira como a sociedade se organiza. Assim, Fellini representa, num

primeiro momento, a relação de interdependência que está estabelecida na sociedade, os sujeitos são ao mesmo tempo dependentes e indispensáveis para o funcionamento do todo – seja da sociedade, seja da orquestra.

Todavia, o documentário planejado pela televisão precisa superar alguns percalços para sua consecução. No momento em que o dono da orquestra anuncia a presença da televisão (09:00), gera uma grande confusão entre os músicos. Este seria um burguês, que não sendo músico, tem como função definir metas e planos para a orquestra. Num diálogo entre o dono da orquestra e o músico, surge a seguinte questão:

- Seria melhor para você que não fôssemos entrevistados! Eu lhes direi tudo!
- E o que você tem a dizer? – pergunta o dono da orquestra
- Que você nos rouba!

Para que as entrevistas possam seguir, é necessário que o dono da orquestra recorra à legitimidade do sindicato, afirmando que “foi um acordo com o sindicato dos músicos” (09:09); em seguida, é questionado pelos músicos pois a entrevista se configuraria enquanto trabalho extra: “nós não fizemos acordo nenhum” (09:13), e “não estamos nada de acordo! Teoricamente é aceitável, mas sindicalmente não é correto!” (09:25). E é nesse momento que o burguês, apontando para o sindicalista, anuncia que “o porta-voz de vocês, os representará” (09:34). Pedindo calma, o representante sindical indica que a entrevista não será obrigatória, e propõe esta saída como uma mediação para o conflito de interesses.

Nesta obra fílmica, o dirigente sindical representa a realidade do que tinha se tornado os sindicatos ou a própria prática sindical no período: exclusivamente tentativa de mediação e negociação com a patronal. Disso decorre a própria falta de legitimidade dos sindicatos frente aos trabalhadores nesse período, assim como uma das traições sindicais mais simbólicas ocorridas a partir das mobilizações do Maio de 68. O discurso sindical – que se destoa tanto da própria realidade quanto da práxis política desses indivíduos – é representado com sarcasmo na obra de Fellini. No momento em que cede a entrevista para a televisão (“O músico, hoje em dia tem a sua dignidade reestabelecida. Ele não é mais uma marionete de maestros e empresários,

mas um trabalhador integrado, consciente de sua contribuição cultural.” – 22:18), o plano da câmera vai fechando num músico idoso, aparentemente bastante cansado; a partir deste jogo de imagem e som, Fellini questiona a realidade do discurso apresentada pelo sindicalista, com a própria realidade que objetivamente salta aos olhos da câmera.

Parte dos conflitos políticos que estão postos na obra, também apontam para a realidade em que a Itália e a Europa passavam durante a década de 1970. Surgida no final da década de 1960, a organização “Brigadas Vermelhas” foi responsável por uma série de atentados e sequestros durante as décadas de 1970 e 1980. Bastante influenciados pela Revolução Cultural Chinesa, os principais alvos desta organização eram políticos, homens de negócios e sindicalistas. As pichações que os músicos fazem nas paredes do auditório, a desobediência civil, ou mesmo na entrevista do maestro para a televisão, quando faz referência a um possível atentado que pode sofrer caso a sua resposta seja publicada na íntegra, apontam para uma realidade que está presente no filme, assim como aponta para fora da própria obra fílmica.

Um dos personagens centrais do “Ensaio de Orquestra”, o maestro, encarna a ordem e a disciplina dentro do ensaio. É com a sua presença e pelos seus comandos, que o concerto seguirá na execução das músicas – que sempre serão logo interrompidas aos gritos pelo maestro, apontando aos berros o erro de algum integrante do grupo. Por conta do autoritarismo presente na figura do maestro, e devido a metáfora da orquestra enquanto sociedade, remetemos ao maestro quase que por reflexo à própria experiência nazifascista que ocorreu na Europa.

Do mesmo modo que podemos apontar a representação do personagem do maestro para fora da própria obra fílmica a partir de elementos do âmbito político mais geral, por outro lado, pode-se analisar o próprio papel do personagem na relação com a orquestra. O maestro é a expressão da autoridade diante dos músicos. Além disto, é a racionalização da própria produção dos artistas do concerto: no momento em que a televisão tenta entrevistá-lo durante o ensaio, ele dirá “porque vocês estão interessados no ensaio? Isto é um local de trabalho, ou deveria ser” (24:36). Quando questionado sobre a terceira execução da partitura (onde seriam permitidas somente duas pelo acordo sindical), ele irá retrucar dizendo que “eu pensaria

menos no sindicato e um pouco mais na música. Insisto. Se Wagner tivesse conhecido os sindicatos e as greves, jamais haveria escrito as suas óperas” (33:27). A racionalização do maestro frente a orquestra, coloca em xeque o próprio caráter do artista: tudo indica que Fellini compartilha com a perspectiva de que o artista não pode ser dirigido a partir de organizações sociais. A criação não pode ser determinada de fora. Certamente, por mais que do ponto de vista social possamos deslumbrar certo conservadorismo em Fellini, perplexo diante das situações de crise na Itália, é correto atribuir-lhe também a defesa da autonomia do artista para realizar sua obra.

A partir desse debate sobre iniciar a terceira execução, o representante sindical estabelece um horário de intervalo para os músicos. Durante este período, os músicos estarão num espaço diferente do auditório em que ocorre o ensaio. Será nesse ambiente – muito mais descontraído que o auditório e com a ausência do maestro – que a televisão seguirá coletando as suas entrevistas junto aos artistas; estes, farão um relato sobre as suas impressões do maestro, assim como do próprio mundo artístico. Serão colocadas opiniões distintas: “o maestro não é tão ruim. Um pouco histérico, mas dá para suportar” (35:55), dirá um músico, que em seguida será contraposto por uma artista mais jovem dizendo que “não necessitamos de maestro. Basta um bom metrônomo” (36:01). Outro músico mais idoso, dirá que “isolado, atormentado, autoritário. Cheio de magnetismo: é um exemplo de um grande maestro” (36:16). Portanto, está posto uma visão diferente, a partir de cada artista, do papel cumprido pelo maestro. De certo modo, podemos estabelecer uma relação entre o maestro e a função do Estado dentro da sociedade, e as diversas visões e concepções sobre o Estado dos indivíduos nele inseridos.

Outra interpretação possível do papel do maestro na orquestra, diz respeito a função da Igreja na sociedade. Sendo um tema recorrente nas obras fílmicas de Fellini, a Igreja católica em grande parte dos filmes é representada ou de forma satírica, como em *Roma (1972)*, ou numa relação de submissão dos fiéis para com a Igreja – *Noites de Cabíria (1957)*. Na entrevista que cede a televisão, durante o intervalo, o maestro afirma que “um maestro de orquestra é como um sacerdote. Ele deve ter uma igreja com fiéis. Mas quando os crentes se tornam ateus... A música é sagrada. Cada concerto é uma missa” (49:27). Obediência e autoridade, que estão presentes no maestro, seriam os



ingredientes com uma importância central tanto na orquestra, como na missa e na religião. Mais uma vez, Fellini questiona e satiriza, através da representação fílmica, elementos constitutivos da Igreja Católica, assim como a própria Igreja.

O espaço de socialização entre os músicos ocorre sempre de forma breve, durante os intervalos. Relações que podem ser desenvolvidas através de questões comuns, temas, ou mesmo o gosto, estão submetidas ao ditame do ritmo da orquestra, ditado pelo maestro: “amizade é diferente. Não nos vemos fora da orquestra. Você chega, bate o cartão e mais tarde, bate na saída novamente. Como na Fiat” (36:54). O processo de alienação dos músicos da orquestra, além de criar barreiras no desenvolvimento de relações interpessoais, impede a própria criação do artista, que está submetida às partituras e notas musicais já previamente estabelecidas. No entanto, será no intervalo do ensaio, que as entrevistas da televisão ganham outro contorno. Alternando entre a reflexão e a ironia nas falas dos personagens, Fellini ao mesmo tempo em que cria uma condição de contestação, a desfaz com a intervenção irônica de outro personagem, onde todos ao redor riem da reflexão proposta. Como nos seguintes diálogos:

- A verdade é que quase todos os músicos são pessoas simples. Somos limitados culturalmente. Não temos interesses reais. Vivemos presos a esses objetos de metal ou de madeira. Uns sopram, outros friccionam.

- Há aqui um grande filósofo que escolheu a música! (37:54)

E no diálogo entre outros dois personagens:

- Eu só quero dizer que todo esse palavreado, o sindicato, o diretor, a política, os sopros, as cordas, que se o diretor é este ou aquele, a mim pouco importa. Entendeu? Porque...

- Porque faz tempo que seu passarinho não levanta! (38:13)

Os músicos como repetidores de acordes pré-estabelecidos são questionados quanto ao seu status artístico, reduzido ao maestro e aos próprios instrumentos. Vemos aqui semelhança com a forma de Fellini encarar o ator que deveria subordinar-se ao personagem e não o seu contrário. As distintas aceções sobre o maestro entrarão em conflito na obra no término do

intervalo. Seguido de mais um tremor de terra, ocorre falta de luz no interior do auditório e no aposento do maestro. Ao voltarem para o local do ensaio, as paredes estão pichadas, e os músicos cantam em coro palavras de ordem (“maestro, maestro, não te queremos mais! Se quer nos dirigir, abaixe seu nariz!” – 52:54). Juntamente com o maestro, o dono da orquestra exige que o representante sindical intervenha junto aos músicos, colocando em questão novamente, o papel dos dirigentes na própria sociedade italiana do período da produção do filme. Enquanto seguem as palavras de ordem musicadas ao som da percussão, os músicos continuam a bradar revoltosos: “não queremos maestro! Proibido regência! Passamos a vida no conservatório! Não necessitamos de regência, nem música, nem nada!” (54:01); e “tiremos essa argola que colocaram em nosso nariz, não somos animais! A música deve ser um bem público, sem distinção de classe! Mas a utilizam para nos explorar!” (54:16). Embora os músicos mais idosos tentem consolar o maestro, a velocidade das canções entoadas pelos músicos acelera o seu ritmo; com isto, também aumentam as ameaças contra o próprio regente (“Seu tempo já venceu: maestro se fodeu!” – 56:31 – e “orquestra, terror, morte ao maestro! Orquestra, terror, quem toca é traidor!” – 58:33). Surge assim, uma situação que se torna incontrollável, tanto por aqueles que até então mantinha a ordem e a autoridade no ensaio (o maestro, o dono da orquestra e o representante sindical), como pelo conjunto dos músicos.

Tendo uma rebelião por parte dos músicos se instalado no ensaio, dois instrumentistas surgem com um metrônomo; no plano seguinte, os artistas bradam que “aqui está o novo maestro!” (59:07), “vida longa ao metrônomo!” (59:19) e “metrônomo, metrônomo, músicos autônomos!” (59:24). Mesmo estando os músicos revoltados com as arbitrariedades do maestro, o metrônomo não significaria a ruptura com o controle da orquestra, pelo contrário: através da marcação do tempo, os músicos ainda estariam submetidos à ordem, e a sua própria capacidade de criação estaria comprometida pelo papel do metrônomo. Assim, permanecendo o sentimento de revolta, os músicos se voltam também contra o próprio metrônomo: “abaixo o metrônomo!”, “a música, seu ritmo e a sua cadência, faremos sozinhos!”, “não tocaremos uma música que está contra nós! Queremos cria-la e conduzi-la!” (59:53). Dessa forma, logo que é colocado no local aonde o maestro se

posicionava frente à orquestra, uma cadeira é arremessada em direção ao objeto, que o faz cair, e gera uma briga generalizada entre os músicos da orquestra. Esta situação chegará ao fim com um tremor das paredes do auditório, que dessa vez irá rachar e derrubar a parede, revelando uma bola rompedora de um aparelho de demolição, que invade o local.

Os músicos se dão conta de que uma das artistas foi atingida pela derrubada da estrutura do local, e haverá uma comoção por parte da orquestra. Neste instante, surgirá de forma calma e tranquila, o maestro:

“Cada uma deve cuidar de seu instrumento. É o mínimo que podemos fazer (...). As notas nos salvam. A música nos salva, Liguem-se às notas. Sigam as notas. Tal como a minha mão lhes indica. Nós somos músicos. Vocês são músicos. E estamos aqui para ensaiar. Não tenham medo. O ensaio continua. Aos seus lugares senhores”  
(01:04:05).

Durante o seu discurso de reconciliação com os músicos, todos voltarão aos seus locais de origem no ensaio, e executarão as suas notas em meio aos escombros deixados pela demolição de parte do auditório; ao fim da execução, o maestro retornará à sua postura inicial enquanto autoritário e intransigente perante os músicos. Este desfecho proposto por Fellini para a sua obra, põe questões tanto para reflexão dela mesma através do seu caráter diegético, como extrapola as barreiras da própria película.

Para a orquestra, está posta a possibilidade de não superação do modelo autoritário estabelecido pelo regente; modelo este que castra a criatividade dos artistas, e impõe a repetição frente à possibilidade de uma nova criação artística. Mesmo com a substituição do maestro pelo metrônomo, não houveram possibilidades de saída que unificasse os artistas em torno de uma resolução comum – colocando enquanto consequência uma guerra de todos contra todos. Foi preciso um acontecimento fora do controle dos membros da orquestra, para que cessasse o caos instaurado no auditório – todavia, apesar de ter sido um evento aparentemente natural até aquele momento, uma máquina pressupõe uma ação humana, o que já não o torna pertencente a natureza. E o retorno do maestro para o controle da orquestra, com a sua postura autoritária, certamente não encontrará resposta num

sentimento derrotista da obra fílmica: a construção da volta do regente, com as mesmas características autoritárias anteriores, e que nos momentos finais da película esbraveja em alemão, fazem referência direta ao ditador Adolf Hitler. Caso os gritos do maestro sejam ouvidos de forma desatenta pelo expectador – já com a tela preta como ocorre no filme –, certamente será formada própria imagem do dirigente do partido nazista alemão, não o maestro da orquestra.

### Conclusão

A questão posta no início deste texto sobre a crise da criação artística, em oito e meio Fellini ao mergulhar na crise de um diretor de cinema que envolve seus personagens, os autores e temáticas a serem filmadas, o diretor soluciona sua crise através da imaginação, recorrendo às lembranças e à ilusões de como recriar o mundo. O seu sucesso será a cena final com todos os personagens em uma imensa festa circense. Já em Ensaio de Orquestra, Fellini parte da Orquestra, da execução de uma obra de arte, mas se afasta para tentar compreender a própria crise social o que o leva a metaforizar a política, temendo o alcance das lutas contestatórias recolhe-se à reordenação da orquestra, quase ameaçando os que contestavam a ordem com uma recaída o autoritarismo. A perspectiva ideológica do filme, mostra os temores do diretor, mas a defesa da autonomia da arte pode ser considerada o ponto de união entre este filme e Oito e meio.

### Bibliografia

ADORNO, Teoria Estética. Edições 70. Lisboa. 2008.

BENJAMIN, Walter - A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In Obras Escolhidas. Ed. Brasiliense. 1985. Pp. 165-197.

Pirandello, Luigi. Seis Personagens em busca de um autor. <https://ieacen.files.wordpress.com/2015/08/seis-personagens-c3a0-procura-de-um-autor.pdf> Acessado em 15/06/2017.

RIBEIRO, Marta. O Confronto entre ator e personagem em Pirandello. Graphos. João Pessoa, Vol 12, N. 1, Jun./2010. [periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/9857/5386](http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/9857/5386).

FELLINI, Federico. Oito e Meio. Roma. 1963.

FELLINI, Federico. Ensaio de Orquestra. Roma. 1978.

FELLINI, Federico. Como fazer um filme. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2004.