

Vítor Reia-Baptista  
Faro (Portugal)

Em 5 abordagens sinaléticas, mais um prólogo profético e um epílogo agnóstico

## As doces heresias de *La dolce vita*

*Cinematographic analysis of «La dolce vita»: the twelve heresies*

*Nuestro aprendizaje cultural, mediático y fílmico, como generación educada en un contexto sociocultural latino y esencialmente católico, intelectual, social, sexual y políticamente estigmatizado fue transfigurado por Federico Fellini en la película «La dolce vita». El autor analiza las claves proféticas, éticas, estéticas y cinéfilas de esta obra que considera la piedra angular de nuestra cultura cinematográfica. Para ello aborda cinco perspectivas en las que analiza lo que él llama las «doce herejías» del film.*

*The author analyses how Federico Fellini represents in «La dolce vita» the social, cultural, sexual and politic characteristics of a generation who has grown up in a strict latin and catholic context. Ethic, aesthetic and cinematographic keys of this film are analysed by the author using five dimensions. These keys are called by him the «twelve heresies» of «La dolce vita».*

### DESCRIPTORES/KEY WORDS

*Cine, análisis fílmico, valores, claves interpretativas, ética, música, estética  
Cinema, cinematographic analysis, values, interpretation keys, ethic, music, aesthetic.*

### 1. Prólogo: anteendo sinais

Onde não cabe demonstrar, até porque já o fiz anteriormente, que as heresias, no seu sentido mais lato, contêm uma elevada dimensão pedagógica<sup>1</sup>. Mas, porque seria imperdoável esquecermos alguns dos principais factores da nossa aprendizagem cultural, mediática e fílmica, enquanto geração, ou sequência de gerações, educadas num cadinho socio-cultural de latinidade hipodérmica, essencialmente católica, intelectual, social, sexual e politicamente estigmatizante, o qual foi tão perfeita e subversivamente transfigurado por Federico Fellini em *La dolce vita*, aqui fica uma «quasi-breve» análise do percurso profético-ético, es-

Vítor Reia Baptista es profesor de  
Comunicación en la Universidad do Algarve en  
Faro (Portugal).

tético e cinematográfico desta obra prima e autêntica pedra angular da nossa cultura cinematográfica.

O caminho herético de *La dolce vita* começa ainda antes da obra nascer como filme, realizado em 1959 e estreado em 5 de fevereiro de 1960, antecipando em profecias estéticas e ideológicas muitos dos percursos que viriam a marcar a celebrada década de 60.

De facto, este filme começa na rodagem da película que o antecede, *Le notti di Cabiria* (1957), em que Giulietta Masina «Cabiria» se passeia pelas ruas nocturnas de Roma, recheadas de extravagâncias e rebeldias encarnadas por personagens genuinamente romanas, ou construídas como tal através de diálogos transpostos para o dialecto romano por Pasolini, que nesse filme serviu também como assistente/guia de localizações, fazendo-nos percorrer um padrão de autênticos preâmbulos do que viria a ser uma boa parte da estrutura fílmica de *La dolce vita*<sup>2</sup>.

Veremos também, tomando em consideração o sentido mais restrito da «heresia», que *Le notti di Cabiria* já viria a ser alvo de severas críticas por parte de alguns dos círculos mais próximos da igreja católica italiana, os quais chegaram a exigir a proibição do filme, com o argumento de que as ideias de «inocência e pureza eram corporizadas por uma prostituta», o que ia decididamente contra os dogmas caracterizantes desses conceitos, tendo funcionado como contra-argumento para sua interdição o próprio facto de ter sido o «International Catholic Film Office» quem veio apontar o filme como obra exemplar, «because it reveals human selfishness and counters this with the virtues of justice and Christian charity»<sup>3</sup>. Veremos, ainda, que *La dolce vita* acabou de ser nomeado «filme do ano» em 1960, pelo *«L'Espresso»*, graças a uma votação de leitores.

### 1. Os sinais morais: onde a ética católica se transveste de estética fílmica e vice-versa

Também em termos de receptividade poderíamos considerar o assinalável sucesso de *Le notti di Cabiria* como sinal premonitório do que viria a acontecer com *La dolce vita*<sup>4</sup>. No entanto, este filme não obteve logo de imediato a adesão popular, houve até algumas sessões em que foi apupado, mas foi ganhando progressivamente o reconhecimento de cada vez mais amplos sectores de audiência, a par da aceitação quase sem reservas por parte da crítica, tornando-se um verdadeiro caso de sucesso comercial e artístico: vendas para todo o mundo e vários prémios nacionais e internacionais<sup>5</sup>.

Em contrapartida, a comunidade católica, na sua generalidade, condenou o filme com veemência e ten-

tu exercer todo o seu poder com o fim de travar a sua divulgação, especialmente em Itália, não havendo desta vez sinais claros de defesa do filme que tenham partido de quaisquer sectores da igreja católica. De facto, apesar de Fellini ter sido autorizado a filmar no recinto da basílica de S. Pedro alguns dos planos de *La dolce vita*, todo e qualquer resquício de compreensão católica em relação ao filme viria a desaparecer com a insistência do Vaticano em que o filme fosse retirado das salas de cinema onde era exibido. Registraram-se vários ataques contra o filme, contra o «seu sentido moral», ou contra a «falta dele», a partir de inúmeros púlpitos por toda a Itália, aconselhando os fiéis a não irem ver tal obra. Estes ataques manifestaram-se a vários níveis religiosos, sociais e políticos, tendo assumido particular importância e polémica no seio do parlamento italiano, onde, por iniciativa de parlamentares e senadores conotados com a democracia-cristã, foi abordada a eventual censura legal do filme. No entanto, foi o governo de então quem finalmente recusou tomar tal medida com a justificação de «não ser politicamente admissível utilizar atitudes censórias contra qualquer forma de arte ou espectáculo». Recordemo-nos que, se por um lado, ainda hoje em Itália se misturam facilmente os poderes religiosos e os poderes políticos, por outro lado, naquela época ainda estavam bem vivas as memórias do regime fascista e dos seus arbítrios, pelo que terão funcionado como antidotos ao autoritarismo religioso.

### 2. Os sinais sociais: onde os estigmas socio-económicos se arvoram em «doutrina» cinéfila

Quais foram então, realmente, as facetas retratadas em *La dolce vita* durante o ano em que foi feita reacção por parte da igreja italiana, propagando a polémica a todos os seus estratos de influência religiosa e social?

Georges Sadoul explica-nos na sua abordagem do período neo-realista italiano da década de 50, de forma sucinta mas clara, que «*La dolce vita*, dont le succès fut prodigieux, montra le 'beau monde' entraîné dans une danse macabre toujours recommencée, dominée par le sens de l'angoisse contemporaine»<sup>6</sup>.

De facto, Fellini expôs algumas formas alternadas de manifestação de uma certa «angústia contemporânea» apresentando, à noite e em êxtase de festa, várias sequências de rituais «decadentes» talvez mesmo «macabros», assumidos por representantes dos estratos sociais que, de dia e na sua civilidade, se consideram como sendo os pilares óbvios de sustentação moral e social, da família, da igreja e da sociedade italianas. Esta alternância repetitiva e quase «dançante» de

SCIPEDIA

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

situações é, obviamente e só por si, portadora de sinais suficientemente angustiantes para as personagens que nelas participam, ou que nelas se reconhecem. Mas como se tal não bastasse, Fellini transportou esses quadros bem realistas, que lhe teriam sido revelados em primeira mão nos roteiros traçados por Pasolini aquando dos trabalhos de rodagem de *Le notti di Cabiria*, para o lado mais escuro, «macabro», da «Via Veneto», a rua romana do êxtase, do ócio e do «glamour», que o realizador fez reconstruir nos estúdios 5 e 14 da Cinecittá com liberdades de reordenação urbanística-cinematográfica, de modo a intensificar o seu carácter simbólico da alta sociedade romana «on location», constituída, segundo as palavras de Francesco Tornabene, por «aristocratas antiquados, novos ricos arrogantes, boémios afectados e intelectuais decadentes»<sup>7</sup>.

Para aglutinar estes exemplares, diferentes e ideologicamente desagregados, o realizador coloca em campo um corpo ávido, talvez «necrófago», de jornalistas e fotógrafos que, com a ajuda do argumento original do próprio Fellini e de Ennio Flaiano, adaptam sem olhar a meios toda uma série de histórias estampadas na imprensa sensacionalista daquela época, prefigurando, através da personagem do fotógrafo «Paparazzo», Walter Tresso, a constituição do paradigma «paparazzi», exactamente nos mesmos termos de defesa e de assédio mútuos em que o viremos a reconhecer só bastante mais tarde.

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

### 3. Os sinais cinematográficos: onde as doutrinas cinéfilas se reconformam em estúdio

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

### 4. Os sinais icónicos: onde o primado da imagem se transporta até aos sons

Marcello Mastroianni, o «rapaz» do filme, ainda não tinha afirmado completamente os seus créditos como protagonista, embora se possam destacar algumas interpretações da quase meia centena de filmes em que já tinha participado, tal é o caso da sua passagem por *Le notti bianche* (1957) de Luchino Visconti e *La fortuna di essere donna* (1956) de Alessandro Blasetti, interpretando neste último o papel de um fotógrafo amigo de uma jovem camponesa transformada em estrela de cinema, Sophia Loren, deixando antever, de alguma forma, a postura fotojornalística que se seguiria. Assim, a sua interpretação do jornalista «Marcello Rubini» em *La dolce vita* foi entendida inicialmente como o assumir de uma personagem quase autobiográfica, o que, não correspondendo inteiramente à realidade, era apenas uma tentativa de razão de ser no que toca ao realizador que se iniciou em Roma fazendo diversos pequenos trabalhos entre os quais o de repórter. Esta alternância de registos metafílmicos entre actor e realizador virá a marcar profundamente toda a carreira de ambos e poderá ser considerada como um dos mais eloquentes exercícios icónicos e metatextuais de toda a história do cinema. Mastroianni tornar-se-ia, daqui em diante, no ícone do amante latino por excelência, mas angustiado, q.b., com a sua existência e suficientemente distante do seu próprio discurso para nos deixar interrogados sobre qual a verdadeira razão de tal imagem e atitude. Virá a ser exactamente assim, logo no filme seguinte em que o actor e o realizador se encontram, (82, 1962) e em tantos outros que se seguiriam entrecruzando as imagens do actor e do criador com as narrativas dramáticas e as próprias metanarrativas.

Anita Ekberg, a «rapariga» do filme e dos filmes

que lhe estão subjacentes, é «Sylvia», a estrela nórdica, loura, alta, volúvel e bem constituída, que encarna por completo as fantasias do amante latino da época. «La Ekberg», como viria a ser conhecida em Itália, transformou-se num autêntico ícone de Roma, onde passou a viver, iniciando, também ela, uma trilogia metafílmica em que o realizador procura um ajuste de contas, primeiro com os outros poderes em *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962) e depois com o seu próprio poder criativo em *Intervista* (1987). É interessante notar como o ícone da nórdica/romana criado por Fellini se distingue, quanto à presença e à receptividade, de ícones semelhantes criados por Bergman, a nórdica/nórdica, ou Rossellini, a nórdica/estrangeira, mas bastante mais próximo de outros ícones louros da altura, tais como o hollywoodesco, mais superficialmente carnal, de Marilyn Monroe, ou o afrancesado, mais es-culturalmente picante, de Brigitte Bardot, tornando-se assim num sinal físico, quase palpável, do imaginário latino interpretado pelo realizador e, pelos vistos, transposto para o ecrã por forma bem fiel às representações mentais do seu público. Aliás, é a própria «Sylvia» quem nos confessa, numa brevíssima deixa à parte do diálogo principal, ter de contar à «Marylin» as suas impressões romanas.

Outros ícones: Anouk Aimée, como uma Maddalena algo arrependida, embora sem saber exactamente de quê, se da sua sexualidade liberada e anódina se da sua altivez e superioridade; ou de novo, e mais indelicadamente, se da pose discretamente morena e meridionalmente reservada.

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

Nico, aliás, Nicole Otzak/Christa Päffgen, Nicolina, a figurante loura com ar de mulher fatal, que, diletantemente, ornamenta e alegra todas as festas com a sua voz quente, grave e rouca em contraste aparente com a sua imagem escultural de ícone gélido-erótico, aqui alguns anos antes da sua pose «chanteuse» com que viria a deambular pelas «all tomorrow parties» de Andy Warhol e dos «Velvet Underground», tornando-se um símbolo paradoxalmente contra-cultural da segunda metade dos anos 60. Valeria Ciangottini, Paola, a jovem empregada de café, já descrita, portadora de esperança, simplicidade e redenção.

O fotógrafo, Papparazzo, já descrito, como nome, alcunha, epíteto, profissão e função social, exactamente tal como viria a ficar registada para a posteridade - como designação singular dos agentes e atributos do paradigma «papparazzi».

Alain Cuny, o intelectual Steiner, pedagogo reflexivo, angustiado e suicida.

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

### 5. Os sinais melómanos: onde o primado da música engravida as imagens geracionais

A música, como um todo fragmentado - composto, segmentado e orquestrado por Nino Rota, de acordo com um roteiro de ambientes, atitudes e expectativas dos personagens, da narrativa, da decoração: as angústias barrocas e as esperanças minimal-naturalistas, as neuroses socio-religiosas e as esquizofrenias es-

*Nuestro aprendizaje cultural, mediático y fílmico, formado en un contexto de latinidad hipodérmica, esencialmente católica, intelectual, social, sexual y políticamente estigmatizante, fue perfecta y subversivamente transfigurado por Fellini en «La dolce vita».*

SCIPEDIA

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

tético-religiosas e esquizofrenias. A música, como um todo fragmentado - composto, segmentado e orquestrado por Nino Rota, de acordo com um roteiro de ambientes, atitudes e expectativas dos personagens, da narrativa, da decoração: as angústias barrocas e as esperanças minimal-naturalistas, as neuroses socio-religiosas e as esquizofrenias es-

O cantor pop/rock, já identificado como ícone de carne osso, com requieiros de voz, igualmente à Elvis mas suportados por acordes de predominância melódica europeia, rompendo em ritmos quasi-frenéticos de refrão doce e meloso. Aliás, o panorama musical italiano foi pródigo no fornecimento de vozes e atitudes semelhantes que aqui se poderiam associar: Gianni Morandi; Rita Pavoni; Dalida... O órgão da igreja, «bachiano» tocado por Steiner em atmosfera de acatamento espiritual e redentor sob a tolerância atenta do respectivo clérigo, mas permitindo-se um ligeiríssimo ar de graça intelecto-musical subrepticamente constringida.

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

Epílogo: Nem tudo o que se assinala é ouro: onde se constata não haver forma de se saber para o que a doce vida nos poderá ter guardados.

No seu artigo «A vida amarga do dinheiro»<sup>11</sup>, Fellini dá-nos conta da sua satisfação pelo facto de *La dolce vita* ter acabado por ser um considerável sucesso financeiro, mas logo de seguida, trata de deixar bem claro que esse sucesso financeiro poderia muito bem ter ditado o espartilhamento do seu futuro como realizador, assim ele estivesse disposto a acatar a vontade dos produtores. «Agora, gostariam de uma continuação para *La dolce vita*. Até tentaram fazer uma comédia italiana típica com Totó. Tenho uma grande admiração por Totó, mas não vejo porque é que deveria deixar *La dolce vita* tornar-se veículo para uma porcaria de uma paródia»<sup>12</sup>.

Consciente do papel omnipotente dos produtores no condicionamento das actividades criativas e cansado da sua omnipresença durante as fases de rodagem, Fellini atirou-se a uma via para a fidelidade que provavelmente gerada na sequência dos últimos êxitos de bilheteira, a criação da sua própria empresa - Federiz em conjunto com Angelo Rizzoli, um dos produtores de *La dolce vita*, a qual lhe deveria permitir realizar as suas ideias sem qualquer tipo de constrangimentos e numa situação que o próprio realizador considerava de liberdade total, quer para si, quer para as hostes de jovens realizadores que a empresa se propunha adoptar. «Realizaremos os nossos sonhos, pelo menos assim o esperamos. Quero rodear-me de saltimbancos, contadores de histórias e bobos, como numa corte medieval. Mas não haverá despotismo... Se tivesse de definir a política da minha companhia, diria que é uma política que nunca obrigará os realizadores a alterar os finais»<sup>13</sup>.

Fellini atirou-se ao trabalho «tão orgulhosamente feliz como se fosse uma criança», segundo as palavras de Pasolini<sup>14</sup>, um dos primeiros a ser apoiado pela

Federiz, mas todo esse entusiasmo empresarial não passaria de uma empolgante ilusão de vida efémera e de natureza muito semelhante ao jogo de luzes e sombras projectadas no ecrã. De facto, a Federiz viria a declarar falência ser ter produzido resultados palpáveis mas que, como o próprio realizador terá dito «serviu para se passar um bom bocado»<sup>15</sup>.

Felizmente, para ele e para nós, Fellini encontrou ao longo dos anos inúmeras formas para subverter a doutrina do produtor omnipotente. Uma dessas formas materializou-se logo no pequeno filme que se seguiu, *Le tentazioni del dottor Antonio*, e que pode ser considerado como o verdadeiro epílogo de *La dolce vita*, em que o realizador ajusta contas com todos os moralismos pacóvios que lhe tinham sido dirigidos.

Neste 2º filme<sup>16</sup>, Fellini retoma a silhueta de Anita Ekberg e transforma-a em imagem publicitária da tentação, vivificando provocadoramente os desejos e os temores sexuais dos mais recatados moralismos. Significativamente, esta provocação foi levada a cabo sob a batuta financeira do mais perfeito protótipo do grande produtor por excelência Carlo Ponti, isto numa altura em que Fellini ainda investia animadamente na sua empresa agnóstica, anti-dogmática e anti-ditatorial de produção.

Em suma, «Salve dolce Fellini», que com tantas epístolas nos atentaste<sup>17</sup>.

#### Notas

<sup>1</sup> REIA BAPTISTA, V. (1987).

<sup>2</sup> Este é, aliás, um dos casos mais paradigmáticos que pode ser invocado como libelo contra a prática da dobragem, sendo, como de facto é, completamente impossível reproduzir as conotações fonéticas do dialecto romano através de qualquer outro tipo de dialecto ou linguagem sem se perder um incontável número de nuances e significados absolutamente necessários à construção e compreensão da obra como um todo.

<sup>3</sup> TORNABENE (1990); 38.

<sup>4</sup> *Le notti di Cabiria* ganhou o Oscar para melhor filme estrangeiro desse ano, assim como o prémio da crítica de New York, enquanto Giulietta Masina foi nomeada para o prémio de melhor actriz no festival de Cannes de 1957.

<sup>5</sup> Destacam-se: 4 Nomeações nos Oscars para melhor realização, melhor argumento, melhor decoração e melhor guarda-roupa; 3 Nasti d'Argento em Itália para melhor ideia, melhor actor e melhor decoração; Palma de Ouro em Cannes para melhor filme; entre muitos outros prémios.

<sup>6</sup> SADOUI, 1949-67; 336.

<sup>7</sup> TORNABENE, *op.cit.*; 39.

<sup>8</sup> MITRY (1963); 89.

<sup>9</sup> TORNABENE, *op.cit.*; 42.

<sup>10</sup> É curioso como a designação «dogma» ganha hoje um significado cinéfilo bastante mais enriquecido, uma vez que não é fácil ignorar a abrangência do vocábulo quando utilizado pelo bem mais

recente movimento «dogma 95».

<sup>11</sup> Publicado pela primeira vez no n1 de Janeiro de 1961 da revista londrina Films and fiming e reproduzido em Fellini, 1974; 102-104.

<sup>12</sup> *Ib.*; 103.

<sup>13</sup> *Ib.*; 103.

<sup>14</sup> TORNABENE, *op.cit.*; 43.

<sup>15</sup> *Ib.*; 43.

<sup>16</sup> Fellini contava as suas curtas-metragens, episódios doutros filmes e filmes realizados a meias com outros realizadores como meios filmes, o que lhe rendeu o título de trabalho 82 para a longa metragem que se seguiria e que, à falta de melhor, ficou como título definitivo, facto que em si originou inúmeras análises mais ou menos semânticas sobre a significância desse título.

<sup>17</sup> Mais exactamente com 20 longas e 4 meias.

### Referencias

FELLINI, F. (1982): *Fellini conta Fellini*. Lisboa, Livraria Bertrand.

HALLIWELL, L. (1986): *Halliwel's film guide*. Londres, Palladin Grafton Books.

HOUSTON, P. (1963): *O cinema contemporâneo*. Lisboa, Ulisseia/Pelicano.

MITRY, J. (1963): *Dictionnaire du cinéma*. Paris, Librairie Larousse.

PASSEK, J.L. (1986): *Dictionnaire du cinéma*. Paris, Librairie Larousse.

REIA-BAPTISTA, V. (1987): *The heretical pedagogy of Luís Buñuel*. Lund, Litteraturvetenskapliga Inst. Depart. of Drama-Teater-Film, Lund University.

SADOUL, G. (1979): *Histoire du cinéma mondial*. Paris, Flammarion.

SNEUM, J. (1993): *Bonniers rock lexikon*. Köpenhamn, Bonnier Alba.

TORNABENE, F. (1990): *Federico Fellini*. Berlin, Benedikt TaschenVerlag.



SCIPEDIA

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

