intexto
E-ISSN 1807-8583

A (re)construção de si no cinema: aspectos autobiográficos em *Amarcord*, de Federico Fellini

Marcelo de Lima
Doutorando; Universidade Federal da Paraíba; João Pessoa, PB, Brasil
marcelo_lf02@hotmail.com

Luiz Antonio Mousinho
Doutor; Universidade Federal da Paraíba; João Pessoa, PB, Brasil
luizantoniomousinho@gmail.com

Resumo

Os estudos de narrativas autobiográficas – ou escritas de si –, como apontam autores como Arfuch, encontraram grande fonte de análise na literatura. O presente artigo procura traçar um panorama geral desses aspectos autobiográficos no cinema, tendo por objeto o filme Amarcord, do diretor italiano Federico Fellini. Aliando elementos de análise fílmica (às considerações de Philippe Lejeune sobre narrativas autobiográficas, verificamos que Amarcord se situa em uma fronteira entre rememoração e criação que, além de apontar para o potencial (res)significador do cinema, mimetiza a natureza coletiva e potencialmente contraditória da realidade. Acreditamos que o filme se utiliza de recursos do romance autobiográfico para tratar de questões como a (re)construção do eu, o anuviamento dos limites entre o ficcional e o real e a impossibilidade de composição totalmente individual dos sujeitos.

Palavras-chave

Amarcord. Análise fílmica. Escrita de si. Federico Fellini. Romance autobiográfico.

1 Introdução e caminhos metodológicos

Amarcord (1973) é o décimo sétimo filme do diretor italiano Federico Fellini. O longa retrata o período de um ano na vida do adolescente Titta (Bruno Zanin), na cidade de Rimini, Itália, em uma série de anedotas que agregam desde experiências pessoais vividas diretamente

Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 47, p. 39-53, set./dez. 2019. DOI: http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201947.39-53

pelo personagem até impressões sobre a cidade, detalhes sobre a vida dos outros moradores, eventos que marcaram a história de Rimini, a influência do fascismo sobre a população italiana durante o governo de Benito Mussolini no século XX, etc.

Aspectos autobiográficos são recorrentes na filmografia de Fellini – da fascinação com a natureza e do desejo de viajar em *A estrada da vida*, de 1954, à tematização do diretor de cinema com problemas criativos em 8½, lançado em 1963, seus filmes são pontuados com aspectos de si mesmo; conforme o próprio diretor afirmou em entrevista concedida em 1986, "Para mim, fazer filmes não é apenas uma saída criativa, mas uma expressão existencial." (FELLINI, 2013, doc. não paginado, tradução nossa[1]).

O objetivo do presente artigo é analisar as formas como Fellini incorpora elementos autobiográficos em *Amarcord* (1973), utilizando o personagem Titta como um *alter ego* para rememorar (e reconstruir) os acontecimentos, sensações e impressões de sua infância e adolescência. Adotando uma postura que foge ao realismo e nega a possibilidade de uma construção direta e objetiva do eu, Fellini entrega uma imagem de si mesmo incompleta, inacabada e influenciada coletivamente: como as lembranças, o longa-metragem constrói um fio narrativo "[...] pouco homogêneo, com densidades descontínuas, e nem sempre inserido num encadeamento determinista (causa-efeito)." (DAHLET, 2015, p. 15), como reflete Véronique Dahlet (2015) ao pensar sobre a questão da representação fragmentada do *eu* nas escritas de si. A expectativa é que o trabalho possa lançar luz sobre os mecanismos de produção de sentido do cinema – mais especificamente sobre as formas como a(s) escrita(s) de si, tão intensamente estudadas na literatura, podem encontrar campo frutífero na linguagem cinematográfica.

A crítica jornalística[2] de *Amarcord* (1973) classifica, em sua maioria, o filme como uma *semiautobiografia*, na medida em que o diretor incorpora elementos – locais, pessoas, eventos – de sua própria vida a situações narrativas ficcionais que assumem, muitas vezes, um tom onírico: para o jornal *Público*, "[...] já não se distingue o que aconteceu na verdade e o que se inventou [...]" (GOMES, 2003, doc. não paginado); o *El País* acrescenta que, no filme, "[...] o cinema é o substituto da vida." (PALOMO, 2015, doc. não paginado).

1 No original: "Making films for me is not just a creative outlet but an existential expression." (FELLINI, 2013, doc. não paginado)

2 A crítica jornalística é um dos principais meios de veiculação e desenvolvimento da recepção crítica de produtos culturais. Stierle (1979, p. 135) define a recepção como as "atividades que se desencadeiam no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até à diversidade das reações por ela provocadas". Essas reações são importantes: ao promoverem um processo reflexivo no indivíduo, (des)construindo conceitos e ideologias, levam à posterior discussão de ideias, à troca de palavras, que tem potencial transformador sobre a sociedade. O estudo de recepção crítica de *Amarcord* (1973) – ou de qualquer outro produto artístico – renderia, por si só, um estudo em separado.

Conquanto as críticas tenham apontado para o fato de o filme constituir-se como uma escrita de si, acreditamos que a classificação de semiautobiografia é, ao mesmo tempo, insuficiente e inexata. É certo que *Amarcord* (1973) não se configura como uma autobiografia que, de acordo com Phillipe Lejeune (1994), é "[...] um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade." (LEJEUNE, 1994, p. 50, tradução nossa[3])

A autobiografia pressupõe a existência de um *pacto autobiográfico* entre autor e leitor, que se oporia ao contrato de ficção; um acordo que garantiria ao leitor que o sujeito do enunciado e o da enunciação tem a mesma identidade, tornando-o "[...] depositário da responsabilidade da crença [...]"[4] (ARFUCH, 2010, p. 53). Tal pacto seria selado pela força do nome próprio: ao falar de si mesmo, o autor estaria assegurando que o que está sendo relatado de fato aconteceu – e, mais que isso, que aconteceu *com ele* naquelas circunstâncias específicas.

Em termos de metodologia, aliamos a análise fílmica às considerações de Lejeune sobre as manifestações das escritas de si na literatura, transferindo-as para o âmbito da linguagem cinematográfica. No caso de nosso objeto, *Amarcord* (1973), o nome do autor e do protagonista da história – Federico e Titta, respectivamente – divergem, enfraquecendo, assim, a possibilidade de construção do pacto autobiográfico. Entretanto, a não-identificação do nome próprio não exclui a presença do caráter autobiográfico de uma obra: como lembra Lejeune, nas situações em que não há sinais claros de que o autor possui a identidade da enunciação, o leitor pode presumir que ela exista;

> [...] pode ser que o leitor tenha razões para pensar que a história do personagem coincide com a do autor, seja por comparação com outros textos, ou fundamentando-se em informações externas ou inclusas no processo de leitura de uma narração que nos parece fictícia. (LEJEUNE, 1994, p. 63, tradução nossa[5]).

3 No original: "[...] relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad." (LEJEUNE, 1994, p. 50).

4 Várias críticas e questionamentos, entretanto, têm sido postas ao conceito, variando desde a impossibilidade da identidade entre autor e personagem à dificuldade de traçar limites precisos para separar a "realidade" autobiográfica da ficção (ARFUCH, 2010).

5 No original: "[...] puede ser que el lector tenga razones para pensar que la historia del personaje coincide con la del autor, sea por comparación con otros textos, o fundandosé en informaciones externas o incluso en el proceso de lectura de una narración que nos parece ficticia" (LEJEUNE, 1994, p. 63).

O autor classifica tais textos como **romances autobiográficos**, um modo de escrita de si em que não é possível distinguir de forma tão imediata e clara (em comparação com a autobiografia) os elementos autobiográficos de uma narrativa. A suspeição do leitor "[...] pode ir desde um 'ar familiar' entre o personagem e o autor até a quase transparência que leva a concluir que se trata de uma mimese do autor [...]"[6] (LEJEUNE, 1994, p. 63, tradução nossa[7]). Ante a inexistência do pacto autobiográfico, o autor propõe que existe, aqui, **um pacto fantasmático** que, nas palavras de Tiago Velasco (2015), configura

> [...] uma forma indireta de pacto autobiográfico que convida o leitor a ler esses romances não apenas como ficções, mas também como fantasmas que revelam um indivíduo. O acordo tácito com o leitor se dá com o distanciamento entre o autor, o narrador e o protagonista, por meio da diferença entre os respectivos nomes, bem como por meio de informações paratextuais que corroboram com o caráter ficcional da obra. (VELASCO, 2015, p. 3).

Vale dizer, enfim, que ao desenvolver a ideia de romance autobiográfico, Lejeune (1994) referia-se primariamente a obras literárias; acreditamos, entretanto, ser possível transferir o conceito para a análise de textos fílmicos, pelo caráter narrativo em comum às duas expressões e considerando que o cinema se configura como um meio de produção de significado no qual "[...] não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido [...]" (AUMONT; MARIE, 2010, p. 119).

2 A cidade: fator de rememoração de si

Estabelecidas as formulações iniciais sobre autobiografia, pacto autobiográfico e romance autobiográfico, é relevante destacar agora os pontos que permitem aproximar *Amarcord* (1973) desta última categoria. Conforme afirmamos, está ausente no filme a identificação entre o sujeito do enunciado e o da enunciação, impossibilitando, assim, a existência do pacto autobiográfico *per se*.

No entanto, existem aqui aqueles elementos a que Lejeune (1994) se refere ao delinear a ideia de pacto fantasmático. O próprio título do filme aponta para um refletir sobre o si mesmo: a expressão italiana *amarcord* significa "eu me recordo" (REZENDE,

No original: "[...] puede ir desde un vago 'aire de familia' entre el personaje y el autor hasta la casi-tranparencia que lleva a concluir que se trata del autor 'clavado'[...]" LEJEUNE, 1994, p. 63)

7 No original: "[...] puede ir desde un vago 'aire de familia' entre el personaje y el autor hasta la casi-tranparencia que lleva a concluir que se trata del autor 'clavado'[...]"LEJEUNE, 1994, p. 63).

2015). O diretor entrega, assim, que, se não na totalidade, em pelo menos certos eventos retratados no filme, há detalhes, eventos, personagens, locais que foram baseados em reminiscências pessoais. Apesar disso, não há a pretensão de rotular o filme com o tão comum "baseado em fatos reais"; Fellini, em *Amarcord*, evoca suas lembranças e embebe-as com fantasias, sonhos e delírios, invenções e devaneios. A impossibilidade de atingir uma descrição completamente fidedigna, um relato completamente isento de ficcionalidade, é um ponto exaustivamente estudado no âmbito da escrita de si. Como afirma Arfuch (2010):

> [...] não existe coincidência entre a experiência vivencial e a 'totalidade artística' [...]. Não se tratará então de adequação, da 'reprodução' de um passado, da captação 'fiel' de acontecimentos ou vivências, nem das transformações 'na vida' sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura *[ou ficção]*. (ARFUCH, 2010, p. 55).

A existência de um contexto em comum também é um indício dado ao leitor do caráter autobiográfico do filme. A narrativa se passa em Rimini, na Itália, mesma cidade onde Fellini nasceu; para ele, o local é indissociável de sua formação e da construção de sua personalidade:

> [...] não consigo ser objetivo. Rimini é uma mistura confusa, medrosa, terna, com essa grande respiração que é o amplo vazio do mar. A nostalgia é mais clara ali, especialmente no mar de inverno, as cristas brancas, o grande vento, como o vi pela primeira vez. (FELLINI, 1998, p. 19, tradução nossa[8]).

A cidade adquire um status onírico e fantasioso ao longo do filme, resultante das divagações e distorções de Fellini acerca do local onde passou a infância; não é à toa que a Rimini de *Amarcord* foi completamente construída em estúdio; ao recusar as gravações em locações reais, Fellini admite o caráter construído de suas memórias, em que traços de memória e ficção, do real e do inventado, misturam-se e confundem-se. Afinal, "[...] é a *fábula* da vida, narrada uma e outra vez, o que constitui em verdade o objeto de toda a biografia [...]" (ARFUCH, 2010, p. 71).

Na sequência de abertura, podemos ver imagens das casas dos moradores, da praça, da igreja, do hotel e do mar (Figuras 1 e 2). O evento que marca o início do filme é a chegada

8 No original: [...] no consigo ser objetivo. Rimini es un mejunje confuso, miedoso, tierno, con este gran respiro que es el vacío abierto del mar. La nostalgia es allí más clara, especialmente el mar en invierno, las crestas blancas, el gran viento, como lo vi por primera vez. (FELLINI, 1998, p. 19).

da primavera, quando flocos de algodão são carregados pelo vento (efêmeros como a própria memória) e tomam a cidade, anunciando o fim do inverno em Rimini.

Figura 1 - A cidade: lugar de construção de uma memória coletiva

Fonte: Adaptado de Amarcord (1973).

Figura 2 - O espaço de Rimini como meio de socialização e de construção de subjetividades

Fonte: Adaptado de Amarcord (1973).

O mendigo da cidade, dirigindo-se diretamente para os espectadores, declara:

> Os flocos! Foi-se o inverno, chega a primavera. Flocos em toda a parte... fora com o inverno. Flocos e primavera chegam juntos à cidade. Rodopiam por onde bem entendem, até no cemitério onde se descansa em paz, ou ao longo da praia com os alemães, que não se importam com o frio. Os flocos volteiam, rodopiam... girando, girando... flutuando, flutuando, flutuando! (AMARCORD, 1973, doc. não paginado).

Momentos depois, na praça pública, acontece a cerimônia de celebração da chegada da primavera, com a queima da figura de uma bruxa na fogueira. Para a praça convergem todos os habitantes; ali é o espaço em que se encontram a multiplicidade de individualidades que, juntas, delineiam o contorno do organismo maior que é Rimini. Palco das vozes cotidianas, a praça é também cenário de celebração dos costumes comuns, dos rituais compartilhados que conferem identidade ao povo. Segundo Mari Iapechino e Valéria Gomes (2007), "Os sentidos da cidade se textualizam e seus efeitos se impregnam do cotidiano pensado e vivido." (IAPECHINO; GOMES, 2007, p. 60). A cidade adquire, assim, desde o princípio do longa, personalidade: torna-se viva no inverno e obscura no verão, seus habitantes ali vivem como que em um acordo inconsciente formulado com os prédios e as ruas que os cercam, o Grande Hotel, os bares, os estabelecimentos comerciais: Rimini vai desvelando-se aos poucos ao espectador e, ao mesmo tempo, possibilitando a construção de uma identidade que permeia todo o filme – não uma identidade estática, rígida e única, mas que se entrega ao outro e assume a importância e a influência do ambiente, que se configura como *locus* de preservação do repertório coletivo – que:

> [...] não é uma simples coleta de referências factuais, mas uma recepção e percepção de lembranças e repertórios perdidos que incidem sobre o espaço da cidade. Conjunto múltiplo de ação coletiva, a cidade tem muitas dimensões e significados - reais e virtuais, concretos e simbólicos - e, também ela, a cidade, é construtora de identidades e identificações. (SENRA, 2011, p. 63).

Identidades e identificações que são, em *Amarcord* (1973), sujeitas à imprevisibilidade, às falhas e às maquinações da memória. Vemos, em uma cena, o avô de Titta deixar a sua casa apenas para encontrar-se perdido na cidade completamente tomada por um nevoeiro. "Não sei onde eu estou." (AMARCORD, 1973), exclama ele. A cidade e a memória são, aqui, postas lado a lado (ou melhor, a memória é tornada estética): ambas são palco de eventos que se perdem no tempo e que se sobressaem ao tempo vivido; guardiãs sempre permanentes de segredos, alegrias e tristezas, elas também estão, entretanto, sujeitas à obscuridade e ao esquecimento. Mas o nevoeiro – seja aquele que acomete os prédios e ruas de Rimini ou o que tolda as lembranças – não impede o artifício que une o real e o criado; ele tem o poder de "[...] ressignificar o vivido e não de anular com o esquecimento o que restou." (REZENDE, 2015, p. 11).

No filme, a ideia da memória que se renova e sobrevive é representada na imagem do pavão encontrado junto à fonte por um garoto. Conforme explica Jean Chevalier, em seu

Dicionário dos símbolos, o pavão "[...] é antes de tudo um símbolo solar [...]" (CHEVALIERPAVÃO, 1986, p. 807). Como o sol que devolveria aos olhos a capacidade de enxergar ante a névoa, o pavão invoca a imagem da reconstrução de si e dos outros, de recuperação de identidades, do ativo processo de relembrar o esquecido – processo que envolve, também, a invenção e a criação.

Tais identidades são construídas a partir da atmosfera nostálgica e remodeladora que se desprende das ruas, praças e casas; atmosfera que se configura "[...] como uma manifestação do espaço ou, no mínimo, como sua decorrência." (LINS, 1976, p. 75). O primeiro símbolo de construção do eu em *Amarcord* (1973) é Rimini, e o olhar que o filme lança sobre ela revela "[...] a outridade de si mesmo, a abertura ao conhecimento (do ser) como disrupção [...]" (ARFUCH, 2010, p. 70-71). Titta – ou Fellini – para o desenvolvimento da identidade e a formação de si, o espaço da cidade é imprescindível na tessitura fílmica. Mais do que um mero instrumento narrativo relegado à função secundária de localização, o espaço é, aqui, entrelaçado e sobreposto às personagens: ao mesmo tempo em que as pessoas que habitam Rimini carecem, em boa parte, de traços de personalidade e profundidade psicológica, a relação que elas estabelecem com o espaço confere à cidade uma identidade normalmente reservada, na ficção, às personagens em carne e osso, representativas de figuras humanas. Em *Amarcord* (1973), é Rimini a grande protagonista.

3 Construindo o *eu* através do *outro*

É perceptível que *Amarcord* (1973) não é construído apenas através da percepção de Titta e do que ele testemunha: vários dos eventos retratados no filme ocorrem quando o personagem principal está ausente e, consequentemente, não poderiam ter sido vivenciados ou diretamente observados por ele. A escolha de um regime de focalização onisciente[9] em uma narrativa de si, embora aparentemente contraditória, serve a propósitos específicos.

Como já mencionamos, a impossibilidade de uma identidade completa entre autor/narrador/personagem nos escritos autobiográficos e de uma adequação totalmente fiel aos acontecimentos de uma vida são fatos reconhecidos e estudados no âmbito das escritas de si. Em *Amarcord (*1973), essa cisão entre o sujeito que narra e os acontecimentos narrados é, como vimos, evidente. Realizando uma analogia entre o texto literário e o fílmico

9 Refere-se ao regime de representação narrativa em que o narrador tem acesso ilimitado (ou quase ilimitado) aos eventos e personagens da história, comportando-se "[...] como uma entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc." (REIS; LOPES, 1988, p. 255).

e guardadas as devidas ressalvas (afinal, não estamos tratando estritamente de uma autobiografia, mas de um romance autobiográfico), podemos aplicar aqui o que Lejeune (1994) define, na literatura, como **autobiografia em terceira pessoa**, que estabelece uma identidade específica:

> [...] essa identidade, embora não seja estabelecida no texto pelo emprego do "eu", é estabelecida indiretamente, sem ambiguidade alguma, por uma dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo que o narrador permaneça implícito. (LEJEUNE, 1994, p. 53, tradução nossa[10]).

A construção de uma identidade de si em *Amarcord* (1973) ocorre, a nosso ver, através de dois processos paralelos e interdependentes: o primeiro deles tem a ver com a formação do **eu** através do **outro**.

Faz-se particularmente atraente, para nossa análise, a abordagem de Mikhail Bakhtin (ANO1997) – que se distancia dos caminhos traçados por Lejeune (1994) – acerca dos processos de escrita de si. Para Bakhtin, é impossível que autor e personagem adquiram uma identidade completa, já que o ato de escrever sobre si mesmo é também uma representação: uma autorrepresentação. Como já aludimos, rememorar não significa reviver o que já passou, mas agir ativamente sobre essas memórias em um processo que é, também, criativo:

> [...] o valor biográfico pode ser o **princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro**, mas também pode ser o **princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido**, da narrativa que conta a minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso que terei sobre minha própria vida [...] (BAKHTIN, 1997, p. 166, grifo nosso).

Em *Amarcord* (1973), a **vida do outro e a minha vida** entrelaçam-se e influenciam-se mutuamente. A vida de Titta reflete e refrata a vida dos outros moradores de Rimini; assim, contar a história *deles* (e da própria cidade, como vimos) é também contar a **minha** história. Os habitantes de Rimini são, então, transformados em **tipos** – personagens "[...] cuja definição se dá, normalmente, por meio de determinada categoria social." (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 39) – que desfilam pelo filme: a viciada em sexo Volpina; a Gradisca, objeto

10 No original: "[...] esta identidad, al no estar establecida en el interior del texto por el empleo del "yo", queda establecida indirectamente, sin ambigüedad alguna, por una doble ecuación: autor = narrador y autor= personaje, de onde se deduce que narrador = personaje, incluso si el narrador permanece implícito." (LEJEUNE, 1994, p. 53).

de desejo de todos os rapazes da cidade; a voluptuosa dona da tabacaria; o advogado; o mendigo; o barbeiro. O cotidiano relembrado ganha ares de uma série de eventos marcantes, e o irrisório transforma-se em fundamental: podemos pensar, aqui, na mobilização e na emoção compartilhada por todos os habitantes com a passagem de um navio por Rimini (a própria construção estética da cena, em que Fellini opta pela criação de um oceano cenográfico e de um navio artificialmente deslumbrante, aponta para o caráter magnífico e quase onírico que muitos dos acontecimentos rotineiros da cidade ganham); ou na chegada do inverno, quando a nevasca se torna sinônimo de atração e diversão entre os moradores; ou ainda na corrida automobilística, que estimula os devaneios e desejos dos jovens por aceitação e reconhecimento – são todos momentos em que a rotina e o simplório são coletivamente ressignificados, como histórias que crescem em esplendor a cada vez que são (re)lembradas e (re)contadas.

A vida do outro assume um caráter basilar na construção do eu: o casamento da Gradisca e a morte da mãe de Titta sinalizam, ao final de *Amarcord* (1973), um ponto de cisão dos desejos adolescentes; a maturidade que chega com o passar do tempo, o fim da infância e da inocência. Tais personagens são definidas por "[...] um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida." (ROSENFELD, 2002, p. 34.).

Através de anedotas que simulam a aleatoriedade, a não-linearidade e a gratuidade da vida (e da memória), Fellini escreve, assim, sobre essas personagens e sobre si mesmo; já que a vida de cada indivíduo, ainda que obviamente seja única e exclusivamente dele mesmo, "[...] é pensada, estruturada, organizada no plano da possível consciência que o outro terá dela, percebida e estruturada como a possível narrativa que o outro poderia fazer dela [...]" (BAKHTIN, 1997, p. 167).

Recorrente no filme é a abordagem de temas históricos e gerais e de como sua presença influenciou o cotidiano de todos os moradores e ajudou a moldar suas vidas. Tomemos o aspecto político do longa: em uma cena, assistimos à chegada de uma pomposa parada militar na cidade, e uma imagem de Benito Mussolini[11] é ovacionada pelos habitantes. Mais tarde, *A Internacional*, reconhecido hino do movimento socialista e da Segunda Internacional, é tocada em um gramofone colocado na torre da igreja antes de ser destruído pelos fascistas. Logo se descobre que o gramofone fora colocado ali pelo pai de

11 Líder do Partido Nacional Fascista italiano, Mussolini foi o Primeiro Ministro do país entre os anos de 1922 e 1945, período durante o qual foi instaurada uma ditadura fascista. O livro *Mussolini*, de Pierre Milza, pode lançar uma luz interessante sobre a vida do político e o sistema político vigente durante seus anos no poder.

Titta, Aurelio, que é levado para interrogatório na delegacia, colocado diante de um membro do Partido Nacional Fascista e obrigado a beber óleo de rícino como punição. Durante o interrogatório de Aurelio, o membro do partido lamenta: "Idiotas! Se aproveitam de nossa paciência! Seria uma afronta não aceitar um brinde. Temos que quebrar algumas cabeças para que entendam que o fascismo dá dignidade! Canalha ingrata! [...] Por que será que não entendem...? São tão cabeças duras!" (AMARCORD, 1973).

Fica claro, no longa, uma visão do fascismo como um sistema paternalizador, que imbeciliza e dociliza. Nas palavras de Fellini (1998), há uma

> [...] tipologia tosca e elementar cheia de si mesma que se configurava no fascismo, referente àquele existir coletivo, não individual; aquele maravilhar-se com as ações deslumbrantes, cenográficas; aquele pensar de acordo com um sistema forçado por ideias genéricas e sem sentido; a emoção abatida a uma temperatura fisiológica, febril; em resumo, à adolescência em seu sentido mais ordinário – a violência, a saúde, o idealismo fanático e hipócrita. (FELLINI, 1998, p. 198-199, tradução nossa[12]).

A alegria exagerada dos habitantes de Rimini com a chegada da parada, os discursos inflamados, o delírio do casamento diante da imagem de Mussolini, os elogios ridículos prestados ao *duce* - "Mussolini tem colhões *deste* tamanho!" (AMARCORD, 1973), grita Lallo, o tio de Titta, ao gesticular algo enorme: a infantilização da sociedade pela política é uma constante no filme, configura-se como um importante elemento definidor da vida de Rimini (e da Itália em geral) e, consequentemente, do próprio Titta. A vida é experienciada em coletividade. Através da relação com o próximo eu reflito sobre a realidade, elaboro, argumento, construo uma base sobre a qual me apoio ao analisar e me relacionar com o mundo. Seja para solidarizar-se com o outro ou refutar suas convicções, ideias e sensações, ele é igualmente indispensável para o desenvolvimento de uma visão de mundo crítica e definida.

O dia a dia escolar retratado no filme também desvela a construção de si através do outro. Claro que, como todos os aspectos de uma vida, o cotidiano acadêmico é único e individual, mas os pares – os colegas, os professores, os funcionários – são importantes peças que impõem sua influência sobre o eu. Podemos tomar como exemplo a cena em que

12 No original: "[...] tipología tosca y elemental satisfecha de sí que se configuraba en el fascismo, es decir, aquel existir colectivo, no individual, aquel emborracharse com las acciones deslumbrantes, escenográficas, aquel pensar según un sistema forzado por máximas genéricas, sin sentido, la emoción abatida a una temperatura fisiológica, calenturienta, en resumen, la adolescencia en su aspecto más ordinario, es decir la violencia, la salud, el idealismo fanático e hipócrita." (FELLINI, 1998, p. 198-199).

os estudantes se reúnem para tirar uma fotografia com alguns dos professores. Ali estão reunidas figuras típicas do ambiente escolar: o gordo que sofre *bullying*, o engraçado, o atrevido que urina em sala de aula, os agressores, os inteligentes. Os professores também são, ao longo do filme, retratados de forma a exacerbar apenas uma ou duas caraterísticas superficiais físicas e de personalidade: o professor de Física com óculos fundo de garrafa; o rígido professor de História; o professor fascista; o professor católico; a professora de matemática cobiçada pelos alunos. Convertidos em tipos – como já dissemos – e desprovidos de uma maior profundidade psicológica, tais personagens falam de lembranças e invenção, de ficção e realidade – de uma rememoração e recriação do passado, em um processo que busca a captura de instantes que se oponham à morosidade e ao esquecimento do cotidiano; que deem significado ao passar constante dos dias, à repetição cíclica da vida (não à toa, a narrativa de *Amarcord* (1973) se passa durante o período de um ano, delineado explicitamente no filme pela passagem das quatro estações: a chegada dos flocos primaveris anunciam o início e o fim da história); que, enfim, transformem a vivência solitária em experiência conjunta, em que o contato com o semelhante e a relação que se estabelece com o espaço são os fatores que conferem valor ao que estaria, em caso contrário, fadado à mundanidade.

Em *Amarcord* (1973), as descobertas do outro também são ressignificadas e emuladas em um processo de autodescoberta. Interessante é a cena em que os jovens amigos de Titta se refugiam em um carro e masturbam-se grupalmente. O personagem principal, segundo a narrativa, não poderia ter acesso ao que aconteceu no interior do carro, já que ele não estava presente. Mas a descoberta da sexualidade configura-se como um evento comum e necessário durante a adolescência; descoberta que não é realizada sempre individualmente, mas também em comunhão - com amigos ou relacionamentos amorosos. Para os jovens de Rimini (Titta incluso, ainda que ele não esteja na cena), o desenvolvimento sexual também é coletivo, mútuo, agregador. A experiência dos pares – e a maneira como eles a vivenciam – é tão importante para a constituição de si quanto a experiência individual; através dela eu posso situar-me em relação ao próximo, (re)conhecer seus valores e sua posição e me afirmar em relação a ele e a mim mesmo – sem tornar-me, entretanto, um espelho, pois

> [...] não se trata de dar um reflexo exato, passivo, uma duplicação da vivência do outro em mim (aliás, tal duplicação é impossível), mas da transferência de uma vivência que será situada num plano diferente de

> valores, numa categoria nova do juízo e da forma. (BAKHTIN, 1997, p. 117-118).

Embora a imagem de si seja construída primordialmente através da vivência coletiva, vemos, em *Amarcord* (1973), momentos em que a experiência individual é determinante para a formação da identidade. O momento em que Titta se confessa com o padre, por exemplo, ou a cena da tabacaria: em tais cenas, há uma focalização interna sobre Titta – a "[...] instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar." (REIS; LOPES, 1988, p. 251). O filme concretiza diegeticamente, assim, o diálogo entre o eu e o outro, estabelecendo uma relação dialógica entre a individualidade do protagonista e a miríade de figuras que o cercam.

4 Considerações finais

Em *Amarcord* (1973), a história do eu confunde-se com a história do outro – do vizinho, do país, da política, da cidade. Como afirma Bakhtin (1997), é impossível isolar uma vida das demais, assim como é igualmente impossível rememorar o passado de forma completamente distanciada, fria e metódica. A memória, ciente de suas fraquezas e falhas, reveste-se de ficção, tornando os contornos entre realidade e fantasia menos delimitados e mais difusos – mas, nem por isso, deixando de carregar características e valores biográficos. Entram em cena ainda, aqui, o profícuo papel que as narrativas de si podem desempenhar no cinema, dada a capacidade poética da linguagem cinematográfica em significar, ressignificar e enevoar os limites entre ficção e realidade, aproximando-se da percepção complexa e contraditória que o espectador tem do real; e o papel essencial do espectador/leitor, que (se) reconhece na narrativa os pontos de encontro e divergência entre o histórico e o criado. O cinema como história muitas vezes conflitante de si e dos próximos, dos afetos, das dores e das alegrias da vida: tudo mistura-se numa confluência de real e ficção em *Amarcord* (1973) e no romance autobiográfico em geral.

Referências

AMARCORD. Direção: Federico Fellini. Itália: Vides Cinematografica, 1973. 1 DVD (124 min), color.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme como narrativa. *In*: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme.** Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DAHLET, Véronique Braun. Pessoa referência e identidade na escrita de si. **Itinerários,** Araraquara, v. 1, n. 40, p. 15-28, jan./jun. 2015.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini.** Madri: Fundamentos, 1998.

FELLINI, Federico. **Dream as reality:** an interview with Fellini. Entrevistador: Bert Cardullo. [*S. l.*]: State University of New York, 27 Aug. 2013. Entrevista concedida a Diary of a screenwriter: notes on writing for film.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 33-56.

GOMES, Kathleen. Crítica: Ainda se recorda de. **Público,** [*s.l.*], 14 ago. 2003. Cultura-Ípsilon. Disponível em: https://www.publico.pt/2003/08/14/culturaipsilon/critica/ainda-se-recorda-de--1652264. Acesso em: 04 fev. 2019.

IAPECHINO, Mari Noeli Kiehl; GOMES, Valéria Severina. As cidades nas escritas da cidade: identidade, memória e autoria. **Raído,** Dourados, v. 1, n. 2, p. 57-74, jun. 2007.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico y otros estudios:** la autobiografia. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LINS, Osman. Espaço romanesco: conceito e possibilidades. *In*: LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. p. 62-123.

PALOMO, Miguel Ángel. 'Amarcord', los recuerdos de Fellini alimentan una película magistral. **El País,** [*s.l.*], 26 agosto 2015. Televisión: ¿qué hay que ver hoy en la tele?

PAVÃO. *In*: CHEVALIER, Jean (org.). **Diccionario de los símbolos.** Barcelona: Herder, 1986.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

REZENDE, Antonio Paulo. Amarcord: conversas com a vida. **Historiar,** Sobral, v. 7, n. 12, p. 8-19, jun. 2015.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio *et al*. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

SENRA, Marcia. A cidade moderna: história, memória e literatura – Paris, Belo Horizonte. **Univap,** São José dos Campos, v. 17, n. 29, p. 62-79, ago. 2011.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor:** textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

VELASCO, Tiago Monteiro. Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 14., 2015, Belém. **Anais** [...]. Belém: Ufpa, 2015. p. 1-12.

(Re)constructing oneself in the movies: autobiographical aspects in Federico Fellini's Amarcord

Abstract

Theorists like Arfuch point to the fact that studies about autobiographical narratives – or self-narratives – have found a great analysis source in literature. The present paper aims to outline the roles such autobiographical aspects could play in movies, specifically in Federico Fellini's *Amarcord*. Using considerations on film analysis and Philippe Lejeune's work on autobiographical narratives, we found that *Amarcord* lies within an undetermined space between remembrance and creation. Besides pointing to the cinema's capacity of (re)signifying stories, *Amarcord* mimics the collective and potentially contradictory nature of reality. We believe that the movie uses elements from autobiographical narratives to address issues such as the (re)construction of one's self, the undefined limits between fiction and reality and the impossibility of a completely individual composition of human beings.

Keywords

Amarcord. Film analysis. Self-narrative. Federico Fellini. Autobiographical novel.

Recebido em 20/06/2018
Aceito em 24/09/2018