

## *Carpe Diem: rituais cotidianos no Satyricon - Petrónio e Fellini.*

Neemias Oliveira da SILVA\*

### **Introdução**

A proposta desse artigo é apresentar o estudo sobre os rituais cotidianos no *Satyricon* de Petrónio e Fellini. Cabe ressaltar que este estudo refere-se a uma pesquisa realizada no plano da pós-graduação do curso *Stricto Sensu* em Educação, Arte e História da Cultura realizado na Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo concluída em 2009.

Assim, ao dar início a este estudo fui tomado por muitos questionamentos. Questões estas que se apresentavam frente aos diversos estudos já realizados pela historiografia sobre o conjunto da obra literária de Petrónio, conhecido também como *Gaius Petronius Arbiter* ou *Titus Petronius* – (27-66 d.C). As questões levantadas foram: qual a importância desta obra para os nossos dias? O que ela representa? E qual seria a contribuição em humanidades em relação ao estudo da obra literária?

Com este pensamento, este estudo é um convite a conhecer as práticas do homem romano, isto é, os laços sociais, as relações de gênero e poder e os ritos cotidianos. Esse percurso entre um mundo e outro se tornou possível graças ao cineasta e ao meio na qual o mesmo se encontrava, ou seja, o mundo do cinema.

Com este espírito é que propomos interpretar o *Satyricon* de Petrónio e Fellini, despindo-nos dos preconceitos e dos anacronismos vigentes, para com isso nos situarmos como espectadores e atores do mundo em que nos encontramos. Dessa forma, os mundos do espetáculo, da imagem, das relações de poder, da sexualidade, da carnavalização se revelam na intersecção entre o moderno e o antigo.

As páginas que ora traçamos são, portanto, uma tentativa de desvendar o imaginário humano. A simbologia de Petrónio e de Fellini é múltipla, pois ambos pertencem a uma sociedade plural. Os alicerces desse estudo se entrelaçam na relação interdisciplinar entre a História, a Literatura e o Cinema.

---

\* Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM/SP. Professor da Universidade Estadual de Goiás – UEG e do Ensino Fundamental e Médio da rede pública do Estado de SP.

Ao construir o quebra-cabeça do pensamento felliniano deparei-me com referências teóricas divergentes e outras que apontavam diferentes caminhos para se compor o perfil do diretor e cineasta. Muitos estudiosos da filmografia de Fellini afirmam que suas obras revelam uma produção autobiográfica, no entanto existe uma linha de teóricos que defendem que a produção dele era autônoma e ligada às questões políticas, em especial ao regime totalitário da Itália fascista.

Entretanto, segundo o próprio cineasta, este não gostava de falar sobre política, nem mesmo dos filmes que produzia. Embora como caricaturista satirizasse a sua produção e a política italiana da década 60 e 70. Aqui levanto a seguinte questão: teria Federico Fellini usado sua imagem e influência de diretor e cineasta para construir um tipo de personagem?

A leitura que devemos fazer de Federico Fellini deve ser uma leitura criteriosa, pois ele mesmo se autodenominava como sendo um mentiroso nato. Outra observação é quanto ao discurso do diretor. Assim, em que medida o discurso felliniano seria um marketing pessoal?

Com isso, recorri à leitura do historiador Carlo Ginzburg em “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” para desnudar a fala de Fellini e as contradições de muitos pensamentos teóricos. Na obra de Ginzburg, o historiador faz um paralelo entre o papel do paradigma indiciário no interior das Ciências Humanas com relação à semiologia médica. O autor procura mostrar que tal como o médico que produz seus diagnósticos por intermédio da investigação dos sintomas e da observação do corpo humano, do mesmo modo muitos outros saberes indiciários também podem ser produzidos através de um conhecimento interpretativo, dos sinais, das pistas e dos indícios.

De todo modo, Carlo Ginzburg propõe a análise do indivíduo com base no paradigma indiciário, a leitura de Fellini deve ser feita pelas entrelinhas e pelas pistas que o próprio Fellini nos fornece sobre sua postura ideológica e cinematográfica.

A metodologia empregada nesse estudo para compreender a produção de Fellini se constrói por meio de uma relação interdisciplinar. Assim, a narrativa historiográfica absorve conceitos e práticas de outros campos da pesquisa científica, tais como a psicanálise, a sociologia e antropologia. Dentro deste contexto, Federico Fellini recorre à memória, quando constrói lembranças imaginadas, faz uso de caracteres lingüísticos e antropológicos ao centrar suas discussões em torno da natureza do homem. O cineasta

inova o cinema italiano quando penetra no inconsciente do espectador utilizando de recursos da psicanálise, definindo assim novos parâmetros para se pensar a produção do cinema contemporâneo.

Ao propor o estudo acerca do *Satyricon* de Fellini com base em Petrônio, busquei também no historiador Marc Bloch em “Apologia da História” o sentido da criticidade e da análise do documento quanto fonte histórica e não apenas como narrativa. Para o historiador francês Marc Bloch a produção historiográfica era antes de tudo compreensão, reconstituição e duração.

Em comentário a obra de Marc Bloch o historiador medievalista francês Jaques Le Goff ressalta que a tarefa do historiador é de investigar, de ir além da própria ciência, de buscar entender a sensibilidade do espírito humano. Com base nestes escritos retomamos Fellini e a sua relação com a sua obra. Para ele a vida não era vista de forma linear, mas caracterizada pelo momento, da duração do acontecimento sem a idéia do retorno, era o ideal epicurista do *Carpe Diem*.

Portanto, este trabalho tem o anseio de buscar compreender o homem pelo homem no percurso entre o Clássico e o Contemporâneo. Este percurso histórico é o encontro com o significado daquilo que somos e do que representamos em vida. Nesse aspecto, a relação do homem com o meio em que vive ocorre por meio das variadas construções simbólicas, da constante busca da se expressar e marcar sua presença no mundo. Espero que a leitura do texto que se segue represente mais do que um estudo sobre a poética fílmica, mas que signifique um reencontro com o próprio “eu” e que cada indivíduo possa construir a sua própria narrativa, assim como me possibilitou de construir a minha.

### **História e Cinema: a leitura do Clássico a partir da obra fílmica.**

A obra fílmica *Satyricon* de Federico Fellini chegou ao conhecimento do público no ano de 1969. Confesso que quando tive contato com o filme pela primeira vez, o mesmo me causou certo estranhamento. O contato com o *Satyricon* de Fellini ocorreu ainda na graduação nas aulas de História Antiga e passados alguns anos acabei retomando a produção de Fellini na tentativa de entendê-lo um pouco mais e me reconciliar com o diretor e produtor da obra.

Este estranhamento é algo peculiar que provavelmente ocorre com qualquer pessoa que tenha visto o *Satyricon* de Fellini, as cenas se apresentam ao público por meio de um espetáculo visual, com direção, fotografia, câmera e guarda-roupas impecáveis. Entretanto, a visão do conjunto da produção do *Satyricon* do cineasta é semelhante ou próximo a visão do inferno. Os personagens se expressam pelos excessos, são pedófilos, assassinos, sádicos, personagens míticos, tais como o minotauro e um semideus hermafrodita.

Todo este arcabouço de personagens é oriundo do *Satyricon* de Petrônio, um clássico do século I d.C. Assim, o filme traz cenas satíricas, permeadas de humor negro. Por traçar aspectos satíricos característicos do mundo de Petrônio, mesclado com os delírios contemporâneos do mundo de Fellini, não é de se estranhar que o filme possa realmente causar um estranhamento. Ainda mais, quando em certos momentos do filme, temos a sensação de não saber o que realmente se passa entre uma cena e outra.

A escolha do tema deste trabalho *Carpe Diem: rituais cotidianos no Satyricon - Petrônio e Fellini* faz parte da construção da simbologia do *Satyricon*, tanto da obra fílmica quanto da literária. Estudar assuntos relacionados aos rituais e a mitologia é algo que tem despertado o interesse de muitos estudiosos e pesquisadores de inúmeras áreas. A curiosidade, o medo, a crença, o desconhecido, o sagrado e o profano são características que desde o surgimento da humanidade, o homem se vê na tentativa de decifrar os mistérios que o cercam. O filósofo Ernst Cassirer já afirmava que a busca do conhecimento, de saber sobre o inusitado ocorria em meio a uma constante carga simbólica. Nessa perspectiva, Cassirer defende que todo o conhecimento e relacionamento do homem com o mundo ocorrem nas diferentes formas simbólicas. Vejamos:

*[...] por 'forma simbólica' ha de entender-se aqui toda a energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual de significado é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente. Nesse sentido, a linguagem, o mundo mítico e a arte se nos apresentam como outras tantas formas simbólicas particulares. (CASSIRER, 1975:165)*

Sob este ponto de vista, podemos afirmar que todas as civilizações produziram símbolos ou signos destinados a representar, de modo mais ou menos arbitrário, uma realidade abstrata. Os simbolismos mais antigos são, geralmente, associados a valores

religiosos (na cultura cristã, a cruz, símbolo da Redenção, o triângulo, símbolo da Trindade etc.), mas existem símbolos de toda natureza. Nesse primeiro sentido, o cinema, como qualquer outra forma de significação cultural e social, reproduz e veiculam símbolos fílmicos, mais do que os produz realmente (o que é por vezes descrito como símbolos fílmicos dizem respeito, antes, a metáfora). Os símbolos sexuais (em Luis Brunel ou Federico Fellini), os símbolos religiosos (em Carl Dreyer ou Roberto Rossellini), as alegorias filosóficas (em Jean-Luc Godard) existiam, no mais das vezes, antes de estarem nos filmes.

Como já assinalamos muitas das produções audiovisuais tem sido influenciada pela literatura. Nesse aspecto, centramos nossa atenção na produção fílmica de Fellini. Deste modo, o *Satyricon* é uma produção audiovisual, que sofreu influências do campo literário, situamos a construção simbólica do filme por intermédio da referência do crítico Northrop Frye. Para ele, símbolo significa:

*[...] qualquer estrutura literária que possa ser isolada para apreciação crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem usada com algum tipo de referência especial (e esse o significado habitual de símbolo), todas são símbolos quando constituem elementos discerníveis na análise crítica. (FRYE, 1957:75)*

Neste contexto, todo ritual traz consigo valores simbólicos, constituídos por um conjunto de gestos, palavras e formalidades. A partir deste pensamento, os rituais são tributários de diversas características, tais como os ritos de passagem oriundos de diversas culturas, como na cultura indígena, na qual se realiza o ritual de comemoração de iniciação na puberdade. O casamento, bem como a coroação ou a posse presidencial também são formas distintas de rituais. Varias ações comuns como um aperto de mão ou um oi são ações ritualísticas do cotidiano por natureza.

A primeira vista, para compreendermos os rituais cotidianos no *Satyricon*, recorreremos ao hedonismo de Epicuro para entender o *Satyricon* de Fellini. Neste processo, Epicuro (341-270 a.C) foi um filósofo grego nascido em Samos, que defendeu a doutrina do atomismo, desenvolvida originalmente por Leucipo e Demócrito. Pertencente a uma ex-família nobre, não sofreu muita influência dos filósofos, pois não tinha muita disposição em estudá-los. No ano de 325 a.C seguiu para Atenas, na qual

estabeleceu um jardim e fundou sua escola. Tanto homens como mulheres compunham o quadro de alunos da escola epicurista.

Epicuro possuía muitos discípulos e amigos, os epicuristas tinham como base o prazer, o que acarretava diversas acusações sobre o excesso do vinho e dos festins. Apesar de uma vasta produção, com mais de trezentos tratados, restaram apenas três cartas que tratam da natureza, dos meteoros e da moral. As cartas e os fragmentos foram reunidos pelo professor Hermann Usener, especialista em religião grega antiga, com o título de *Epicurea* em 1887.

A filosofia epicurista e a hedonista, na qual toda dor tem que ser eliminada para se atingir a ataraxia (estado da alma em que nada consegue perturbá-la) é necessário suprir os desejos naturais e ignorar os desejos supérfluos. O sábio é aquele que se contenta com o necessário, o prazer estável é o que garante a felicidade. O desejo incômodo se dissolve no amor a filosofia. O essencial é a felicidade, por isso os desejos precisam ser controlados, para que a serenidade nos ajude a suportar a dor.

O raciocínio sábio torna a vida mais agradável; o prazer para Epicuro não era simplesmente o prazer pelo prazer, da satisfação imediata, pois este prazer pode estar muitas vezes ligado a uma dor futura. Por isso, Epicuro submete à razão a busca da felicidade.

No que se segue esse estudo abre caminho para se verificar como Literatura, História e Cinema se relacionam na construção do homem romano de Petrónio frente ao mundo contemporâneo de Federico Fellini. Ao adaptar uma obra literária para o campo cinematográfico temos que ter em mente a concepção de que são signos diferentes e que tanto a literatura como o cinema devem ser analisados segundo estratégias próprias de linguagens.

A adaptação de uma obra literária para o campo cinematográfico deve possuir características de quem está realizando essa adaptação. Assim, o produtor da obra audiovisual deve ter liberdade ao produzir a obra fílmica por meio da obra literária, pois vai ter que responder por ela. Nesse sentido, o cineasta torna-se singular, ou seja, não ocorre uma tradução uniforme da linguagem, mas uma transmutação.

A cada nova leitura do texto original surgem possíveis interpretações. Com isso, o *Satyricon* de Fellini apresenta muito de seu próprio contexto cultural e temporal. Ao analisarmos uma obra fílmica com base numa obra literária é necessário saber que tanto

o filme quanto a literatura possuem particularidades específicas aos seus contextos. O crítico literário Northrop Frye completa dizendo que: “[...] As ficções históricas não se destinam a levar compreensão a um período da História, mas são exemplares; ilustram a ação, e são ideais no sentido de que manifestam a forma universal da ação humana.” (FRYE, 1957:87)

As representações simbólicas presentes no *Satyricon* de Fellini estão inseridas na relação do autor, público e obra, particularmente na relação do espectador com a obra fílmica, originando diferentes interpretações e significações simbólicas. Dessa forma, a construção dos símbolos no *Satyricon* ocorrem de formas distintas. O produtor da obra fílmica, Federico Fellini, afasta-se de seu objeto para permitir que o público construa sua própria representação, mas isso não significa que o cineasta não possa ter sua própria simbologia e que o mesmo passe despercebido frente ao espectador. Para o pesquisador Francês Fracis Vanoye:

*[...] é possível postular que qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real. (VANOYE, 2002:61)*

Nessa perspectiva, os signos da obra cinematográfica produzem novas marcas que vão além da obra escrita. A construção da simbologia de Petrónio a Fellini objetiva compor a significação dos mistérios do homem histórico, presentes na religião, no mito, na sexualidade, no cotidiano da vida pública e privada. Formando com isto, os rituais cotidianos da natureza do homem.

A linguagem cinematográfica, que traz elementos próprios do mundo imagético modifica o texto primário, mas sem comprometer a obra original como um todo. Federico Fellini reconstrói o *Satyricon* tornando-o fruto de seu subconsciente. O percurso escolhido pelo cineasta permitiu trazer o *Satyricon* de Petrónio para as telas do Cinema, fazendo de sua composição fílmica um Clássico do Cinema Contemporâneo. Estas considerações nos levam há desvendar um pouco mais sobre o cineasta italiano.

Nessa linha de pensamento, circunscrevemos Federico Fellini. Assim, Federico Fellini nasceu em Rimini, na Itália, em 20 de Janeiro de 1920, uma pequena cidade

litorânea, na qual viveu até os seus 17 anos, cidade esta que lhe serviu de inspiração para muitos de seus filmes, tais como: Os Boas-Vidas e Amarcord.

Fellini foi considerado um gênio dentro do mundo cinematográfico, em decorrência da sua criatividade ilimitada, que tornava seus pensamentos e delírios como algo próprio da nossa imaginação. Essa característica acabou virando adjetivo, conhecida também como *felliniana*, que designava mulheres de seios fartos, rostos grotescos e imagens circenses.

No ano de 1937 o cineasta dirigiu-se para Florença na tentativa de publicar suas charges na revista *Satírica 420*, sendo que no ano seguinte acabou indo para Roma estudar Direito, como consequência acabou tornando-se colaborador e desenhista de história em quadrinhos. Ele escreveu sketches para rádio, canções para teatro de revista e monólogos para comédicos famosos.

A oportunidade apareceu mesmo quando teve contato com Aldo Fabrizi, ator de cinema e teatro italiano, que o levou para o teatro de revista, e lhe concedeu a chance de colaborar como roteirista no primeiro filme, eram comédias humorísticas de Macário. Fellini e Giulietta deixaram na cinematografia filmes memoráveis, como a obra: *La Strada*, *Noites de Cabíria*, na qual ganhou o Oscar e *Ginger e Fred*.

No ano de 1944, ao conhecer o diretor de cinema Roberto Rossellini, este o convidou para escrever o roteiro de *Roma, Cidade Aberta*. E ainda com Rossellini, colaborou também com *Paisà* (1945), e em seguida, com Alberto Lattuada, contribuiu em *Il Delitto di Giovanni Episcopo*; *Senza Pieta* (estréia de Giulietta), *Duilio Coletti (Il Passatore)*, o episódio *Il Miracolo*, do filme *L'amore* (de Rossellini). Sobre a influência de Rossellini na obra de Federico Fellini, sublinhamos: “[...] Compreendi, graças a Rossellini, que se podia fazer cinema no meio de milhares de pessoas, de máquinas, de guas, com a mesma tranqüilidade com que, na minha infância, eu fazia um pequeno desenho.” (FELLINI, 1995:66)

Como ressaltamos, o estilo de Fellini era único, não pertencia a um movimento específico, assim como muitos críticos o identificaram. Vejamos: “[...] Nunca tive a preocupação de me afastar do neo-realismo com o qual jamais me identifiquei, mesmo quando trabalhei ao lado de Rossellini. Essa foi uma grande experiência de vida, como tantas outras coisas, mas eu jamais a considerei dependente de uma estética.” (FELLINI, 1995:139)

Com Lattuada, Masina e Carla Del Poggio, acabou formando uma cooperativa chamada *Capitolium*, que produziu o filme *Mulheres e Luzes*, inspirado nas aventuras da companhia de teatro de revista de Aldo Fabrizi, em 1939. A consagração internacional ocorreu com a obra *La Strada*, quando ganhou o Leão de Ouro em Veneza e o Oscar de melhor filme estrangeiro. Fellini, também fez *La Dolce Vita*, um retrato de Roma em seu auge: Via Veneto, estrelas de cinema, pobres decadentes. Muito polêmico, o filme foi atacado pelos moralistas, a quem o cineasta satirizou em um episódio de *Boccaccio 70*, com o qual ganhou a Palma de Ouro em Cannes. Em *8½ (Oito e Meio)*, um filme considerado pelos críticos como sendo autobiográfico, Federico Fellini retratou a história de um cineasta em crise artística e pessoal; por este trabalho também ganhou o Oscar de melhor direção e o grande prêmio de cinema de Moscou. Assim sendo, a dicotomia entre o movimento neo-realista e a indústria cinematográfica hollywoodiana colocava Federico Fellini como sujeito entre um e outro, pois o cineasta não pertencia a uma categoria propriamente definida.

*[...] Passa a simbolizar o novo estágio de relações entre autor e indústria, em que o papel de diretor, promovido a protagonista do processo cinematográfico, deixa a situação artesanal e o ponto de vista da escassez e se integra ao núcleo de um mercado de luxo. Sinalizando o valor de referência central, assumido por Fellini na nova conjuntura, o qualificativo felliniano (para designar certos traços ou situações) passa a ser adotado pela mídia de vários países. (MARTINS, 1994:21)*

A relação de Fellini com o mundo do espetáculo circense era intensa. Atribuía ao cinema certa relação com o circo, a mistura de técnicas, de precisão e improvisação. A montagem do espetáculo para Fellini relacionava-se com a montagem cinematográfica, da construção do imaginário por meio de certa ordenação de fantasias e da forma de contá-las.

Casado com a atriz Giulietta Masina desde 1943, esta tinha sido estrela de sete de seus filmes. Esposa e companheira, Giulietta acabou morrendo de câncer em 23 de Março de 1994. Federico Fellini, abatido pela doença da mulher, faleceu no dia 31 de Outubro de 1993.

Ao retratar assuntos Clássicos, como fez com *Roma Antiga*, utilizou-se de certo tom de liberdade. Na obra *o Satyricon*, desenhou uma Roma que existia somente em sua

imaginação. Para Fellini, tanto a literatura do *Satyricon* de Petrônio, como o cinema devem ser compreendidos inseridos em seu próprio tempo e espaço, o que nos revela que o cineasta pertencia ao mundo onde foi concebido, ou seja, o mundo do cinema, da imagem em movimento.

A biografia de Federico Fellini é permeada de contradições, entretanto a certeza que temos é quanto à aproximação de Fellini com o imaginário, recurso este que vai buscar em fontes literárias. A relação de Fellini com a Literatura e o Cinema pode ser verificada em sua leitura do *Satyricon* de Petrônio. Com isso, o cineasta releu o *Satyricon* de Petrônio, enquanto se recuperava de uma pleurisia em Manzanica - Itália. Instigado pela leitura do Clássico, Federico Fellini passou a compor sua visão frente à obra do mundo antigo. A produção do filme ocorreu sobre a atmosfera das drogas alucinógenas e da ficção científica da década de 60. A utilização da ficção científica no filme de Fellini se mostra por meio da inserção da banda desenhada das histórias de Alexander Raymond através do personagem Flasch Gordon que serviu de inspiração para criar filtros de várias cores com diferentes tipos de película. O *Satyricon* foi filmado entre Novembro de 1968 e Maio de 1969, em um ambiente de experimentação, polissexualidade e de autodescoberta. O movimento hippie, convencionalmente denominado de movimento de contracultura da década de 60, representava a ideologia do filme, caracterizado pelo espírito de liberação e da abstração das conseqüências dos atos. No *Satyricon* de Fellini tudo era válido.

O filme se entrelaça por meio de dois jovens romanos, Encólpio (Matin Potter) e Ascilto (Hiram Keller), que acabam sendo raptados por um pirata e escravizados em um navio. Ao serem libertados, realizam variadas conquistas sexuais. Nesta aventura sexual Encólpio acaba sendo capturado e forçado a lutar com um Minotauro. Este fato torna Encólpio impotente, fato que percebe no momento em que se envolve com Ariadne (segundo a mitologia grega era filha de Minos, rei de Creta). Para resolver o problema de sua impotência, Encólpio faz uma visita ao Jardim dos Prazeres e depois a Oenothea, que lhe devolve sua potência sexual. O filme termina com a morte de Ascilto e com a decisão de Encólpio embarcar para a África. As cenas finais mostram os preparativos da viagem.

As cenas do filme de Fellini se constituem como uma crítica a sociedade romana contemporânea. Para o diretor, os romanos do período do principado tais como os

romanos da Via Veneto de seu período tinham uma vida vazia e sem sentido. Nesta teia das relações humanas, tanto no filme de Fellini quanto na obra de Petrônio, o desfecho se cruza através das falas dos personagens. Encólpio e outros personagens são transformados em um afresco. *Satyricon* de Fellini é um filme de formato cíclico, abrindo e fechando as cenas com imagens semelhantes, tal como Fellini já tinha feito em *O Conto do Vigário* e *A Estrada*.

No ano de lançamento do filme *Satyricon*, os críticos afirmaram que não era uma obra que chamava muito a atenção, apesar das cenas de orgias, dos banquetes e da violência. O filme causava certo tédio ao espectador. Ao contrário de *A Doce Vida*, todo o filme foi filmado para que o público não se identificasse com os personagens principais, fato caracterizado pela música em estilo diegético. Mesmo Fellini tendo a pretensão de fazer do *Satyricon* um documentário do mundo romano Antigo, o mesmo passava longe das características históricas, aproximando mais do mundo de fantasias do cineasta.

Este filme em particular foi o mais caro de Fellini, na qual foram utilizados 90 cenários, construídos todos no Cinecittà. Cerca de 250 atores compunham o mosaico do mundo romano do período Imperial montado por Fellini nos estúdios. A estréia da obra fílmica ocorreu nos Estados Unidos, depois de um espetáculo de Rock no Madison Square Garden. O filme foi apresentado para um público de aproximadamente dez mil hippies drogados e enrolados uns aos outros. Segundo especialista em cinematografia, o filme de Fellini tinha atingido o seu público alvo, sendo um filme para adolescentes, como classificou o United Artists. Todavia, mesmo perante todas as críticas, *Satyricon* foi indicado ao Oscar pela originalidade e pela realização, sendo aplaudido em todo o mundo pela criatividade no conjunto da obra.

Ao abordar o estudo Clássico a partir do cinema, podemos afirmar que o mundo das Artes, em especial da sétima arte, é o mundo do possível, pois além da visão do diretor, da construção do herói e do bandido, do trágico e do cômico, dos romances eternos, o filme também pode ser utilizado como um documento de cunho historiográfico. Cabe ao historiador buscar definir as fronteiras do imaginário, a partir de uma metodologia própria.

Assim, a História Nova incorpora o cinema como um documento plausível de ser estudado e analisado. Um dos precursores desta característica é o historiador francês

Marc Ferro. Para ele o cinema revela muito do seu tempo, ou seja, do momento em que foi feito.

*[...] o 'cinema' destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus lapsus. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor [...] A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma outra análise da sociedade. (FERRO, 1976:202-203)*

Mesmo a imagem sendo uma construção, uma representação, o cinema reflete o contrapoder da sociedade por revelar as ideologias e por apresentar um olhar diferenciado sobre a sociedade. Um filme, mesmo nas relações com o discurso histórico revela suas próprias tensões. Nesse sentido, a utilização do cinema como um documento histórico leva-nos a uma melhor compreensão de períodos que outrora se apresentavam de maneira obscura em documentos ditos oficiais. Entretanto, todo documento se renova a partir da visão do historiador. Assim, o imaginário, os ritos, os signos e mitos passaram a fazer parte da construção das sociedades e de seus respectivos contextos históricos. Marc Ferro ressalta que: “[...] aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História.” (FERRO, 1976:203)

A partir desta concepção apresentada por Marc Ferro, o historiador deve tomar cuidado ao fazer a leitura de seu documento fílmico. Um documentário que se baseia em fatos reais pode ser uma construção, assim como um filme de ficção, que também pode apresentar cenas reais. A relação histórica e historiográfica da leitura fílmica se expressa pela construção da narrativa do objeto estudado, que por sua vez ocorre através da conjunção de sentidos que os filmes atribuem ao tempo que constroem.

Dessa forma, o cinema é a expressão do homem. É na projeção da tela que os diferentes tipos de gêneros se cruzam, e que as inúmeras estórias, mitos e fábulas adquirem consistência. Todo este aparato faz regir um complexo comércio que alimenta

o desenvolvimento do mercado cinematográfico. A publicidade que aparece nos filmes e nas salas de projeção, bem como as distribuidoras que enviam filmes para estas salas e os espectadores que pagam pela bilheteria, constituem o mercado cinematográfico.

A narrativa cinematográfica é um conjunto de sons, imagens e discursos verbais direcionados a compreensão do espectador. No campo literário, ao ser adaptado para um roteiro, o discurso fílmico passa a ser outro texto mantendo as características do discurso lingüístico. Ao ser projetado temos que ter consciência que o filme passou por diversas etapas até chegar as salas de cinema, tais como a preparação do roteiro, das filmagens e da edição do produto. A natureza fílmica é heterogênea e sua estrutura é uma composição de técnicas que levam o espectador a construir um mundo de ilusões perceptíveis ao seu modo.

A luz deste quadro, entre o discurso cinematográfico e literário o posicionamento do diretor (presentes em depoimentos, entrevistas ou artigos publicados em jornais e revistas) e a historicidade da produção da película devem ser analisados em consonância com a análise estrutural do objeto fílmico. No entanto, o papel do pesquisador somente chega à plenitude através do contato com o público. Assim, a recepção do objeto fílmico pelo público receptor é o resultado do momento em que a obra foi produzida. Com isso, o pesquisador da obra fílmica tem que transcender a própria obra e buscar compreender como que a película foi recebida pelo público e como este reagiu frente à produção cinematográfica.

É preciso enfatizar que a imagem cinematográfica é uma construção, realizada pela junção de recursos e equipamentos próprios ao mundo do cinema, tais como o som, a iluminação, a fotografia, o roteiro e as câmeras. Nesse contexto, a produção cinematográfica é uma construção de uma determinada visão da realidade. Ao produzir uma obra fílmica, as escolhas do diretor influenciam a execução da mesma, pois é ele quem indica os atores, elabora o roteiro, escolhe os cenários e aponta a temática que será abordada.

As características expostas até aqui indicam que o historiador e os estudiosos dos recursos audiovisuais, ao se ocuparem dos estudos de fontes fílmicas, tornam-se necessário ainda estabelecer um diálogo com outras formas de expressão, tais como a imagem, o movimento e o som. Assim, um objeto fílmico permite variadas leituras, suscetíveis a temporalidades e ângulos de análise distintos.

O olhar metodológico do historiador sobre o objeto fílmico é diferente da visão do cineasta, do crítico ou do diretor, pois além do significado da produção cinematográfica, leva-se em conta a sua relevância quanto objeto de cunho historiográfico.

Para dialogar com a produção fílmica de Federico Fellini optei em seguir as orientações da Prof. Dr<sup>a</sup>. Mariza Peirano do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (UnB) com a obra “Rituais: Ontem e Hoje”. Ao adotar este percurso, a própria autora enfatiza que o conceito de ritual deve ser etnográfico, isto é, deve-se levar em consideração a perspectiva do “outro”, o que determinados grupos apreendem como sendo eventos ritualísticos. Outro aspecto observado pela pesquisadora diz respeito à natureza dos eventos ritualísticos, eles podem ser profanos, religiosos, festivos, formais, informais, simples ou elaborados. Neste contexto, optei por fazer uma análise de três formas de rituais do *Satyricon* de Fellini: o profano, o religioso e o festivo.

A escolha desses três elementos como forma de estudo deve-se ao próprio hedonismo de Fellini e de sua característica “feliniana” de cineasta. Assim, o profano, o religioso e o festivo nos apontam para as representações e valores de uma sociedade. A Prof. Dr<sup>a</sup> Mariza Peirano ressalta que ao observar tais características, os rituais elucidam o que já é comum a um determinado grupo, pois o que se encontra no ritual acha-se presente no dia-a-dia e vice-versa. Para a antropóloga: “Rituais são bons para transmitir valores e conhecimentos e também próprios para resolver conflitos e reproduzir as relações sociais”. (PEIRANO, 2003:162)

De acordo com esta citação, podemos afirmar que os rituais cotidianos não são definitivos ou imutáveis, sendo sua prática comum para várias finalidades. Dessa forma, o conceito de “ritual” não pode ser fossilizado como algo formal ou desprovido de sentido. A partir destes indícios, observamos que os rituais podem ocorrer individualmente ou coletivamente, mediando tradições culturais ou práticas cotidianas.

### **Os ritos: sagrado, profano e festivo.**

Os rituais dentro da esfera do sagrado encontram-se ligados as questões religiosas ou aos sistemas religiosos. O aspecto formal do sagrado concede a

coletividade uma noção de controle ou de ordem que alcançam todos os indivíduos da sociedade. Este controle social ocorre por meio dos valores morais e das visões de mundo que o religioso coloca como a forma de legitimar seu poder e influência nas questões da contemporaneidade. A formalidade do ambiente religioso é caracterizada pela repetição, fato que agrega diferentes formas de rituais no espaço sagrado, pois tudo que se repete no sentido de ritual fornece aos indivíduos uma sensação de segurança.

Podemos definir o Profano como sendo tudo aquilo que não é sagrado, da necessidade do ser humano de aproximar-se dos prazeres da vida, no seu aspecto artístico e cultural são espaços representados pelo teatro, o circo, o cinema e o carnaval. Assim, o termo profano originou-se do latim *profanu*, contrário as coisas sagradas, estando ligado a algo secular ou leigo, *pro fani* – fora do templo. Assim, os ritos auxiliam a construir uma temporalidade oposta ao tempo da rotina social que estamos habituados. As festas carnavalescas, por exemplo, deslocam os indivíduos de sua rotina social. Muitos dos elementos do carnaval podem ser identificados em rituais ou festividades do mundo antigo. No *Satyricon* de Fellini é característico o uso de recursos que se aproximam dos ritos tidos como profanos. A variedade de cores, a utilização de máscaras e a sensualidade são características libertadoras do indivíduo que o leva a extroversão.

A fartura da comida, a permissividade, a bebedeira, a música, a dança e a liberação sexual são heranças dos festejos e cultos profanos próprios dos gregos e romanos. Na Grécia era comum a celebração dos Bacanais, que eram realizados em homenagem ao deus Baco (deus do vinho, filho de Júpiter e de Semele). Dessa forma, a tradição grega relata que a rotina social sofreria uma alteração com Dionísio, que era o deus da embriaguez, dos prazeres e perturbador da ordem estabelecida.

O Carnaval, ou “carnelevamen” (prazer da carne) seria a herança destas manifestações, da transformação da rotina diária em momentos de festa e alegria. O recurso da fantasia, de um mundo inventado, de sonhos manifesta-se no *Satyricon* como a inversão de valores, da reprodução das aventuras dos deuses e da necessidade de realizar suas vontades. Assim sendo, o *Satyricon* é sinônimo do Carnaval, do escárnio, do piadístico, dos valores reprimidos na vida diária, dos ritos cotidianos.

Tendo em vista estas características apontadas, vemos que toda comemoração constitui-se numa forma de comunicação, na qual se articulam relações de poder,

propaganda e memória. Os rituais festivos comungam características que permeiam o mundo sagrado e o profano, na qual divulgam mensagens de símbolos e mitos. Portanto, as festas são signos e fazem parte de um ritual: não há sociedade sem ritual e não há ritual sem festas.

### **Considerações Finais**

Este estudo apresentou um caráter interdisciplinar confrontando personagens distintos com características e preocupações próprias de seu tempo e espaço. As páginas traçadas revelam um Fellini sonhador, e foi no estúdio do Cinecittà em Roma, que o cineasta pode realizar todos os seus sonhos, fantasias e delírios fellinianos. O que mais chamou a atenção de Federico Fellini no *Satyricon* de Petrônio eram suas lacunas; fragmentos estes que possibilitaram que o mesmo preenchesse com sua própria imaginação uma “Roma Antiga imaginada”. É neste romance, pelo fio da ironia e do sarcasmo que Federico Fellini apresenta uma sociedade plural, uma crítica ao seu tempo, um devaneio sobre a consciência humana, da perda dos valores, e da usurpação do Estado Totalitário sobre a forma de pensar e agir do indivíduo. O tema não se esgota em si mesmo, mas muito há ainda para ser feito e estudado. Com este sentido, sublinho a mensagem de Lucius Apuleius: *Lector, intende: laetaberis* (As. Aur. 1.6.6): Leitor, presta atenção: vais divertir-te. *Carpe Diem!*

### **Fontes**

*SATYRICON*. Direção: Federico Fellini. Produção: Alberto Grimaldi. Roteiro: Federico Fellini, Brunello Rondi, Bernardino Zapponi. Elenco: Martin Potter, Hiram Keller, Max Born, Salvo Randone, Mario Romagnoli. França-Itália, 1969:138 MIN

PETRÔNIO. *Satyricon*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

### **Referências Bibliográficas**

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BRUN, Jean. *O Epicurismo*. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. *O Estoicismo*. Lisboa: edições 70, 1986.

- CASSIRER, Ernest. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- EPICURO; SENECA. *Carta sobre a felicidade e Da vida Feliz*. Lisboa: Sophia, 1994.
- EPICURO & LUCRECIO. *O Epicurismo e Da Natureza*. São Paulo: Editora Tecnoprint S.A, s/d.
- FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Eu sou um grande mentiroso, entrevista a Damien Pettigrew*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Fellini Satyricon*. Bologna: Cappelli Editore, 1969.
- FERRO, Marc. “O Filme: uma contra-análise da sociedade?” In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs). *História e Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Cinema et histoire*. Paris: Denoel Gonthier, 1977.
- FRYE, Norbert. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário.” In: *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento” In: *Enciclopédia Einaudi*, Porto: Imprensa Nacional, casa da Moeda, vol. I 1984.
- MARTINS, Luíz. Renato. *Conflito e Interpretação em Fellini: construção da Perspectiva do Público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1994.
- PEIRANO, Marisa. *Rituais: ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- VANOYE, F. et al. *Ensaio sobre análise fílmica*. São Paulo: Papirus, 1994.