

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
16 de Novembro de 2020
TUTTO FELLINI

FELLINI DEGLI SPIRITI / 2020

Um filme de Selma dell'Olio

Imagem (digital, cor; muitos trechos de material de arquivo são a preto e branco): Daniele Botteselle / *Música:* Antonio Fresa / *Montagem:* Stuart Mabey / *Som:* Stuart Mabey (desenho, montagem e montagem dos efeitos sonoros especiais), Enrico Pellegrini (montagem e montagem dos efeitos sonoros especiais), Carmine Rozzano (misturas) / *Com as presenças de:* Roberto Benigni, Filippo Ascione, Damien Chazelle, Terry Gilliam, William Friedkin, Andrea Minuz, Aldo Tassone, Sergio Zavoli, Gianlucca Farinelli, Serge Toubiana e, unicamente em material de arquivo, Federico Fellini, Nino Rota, Sandra Milo, Angelo Arpa.

Produção: Mad Entertainment (Roma), RAI Cinema (Roma), Walking the Dog (Bruxelas), ARTE (Paris), / *Cópia:* digital (suporte original, exceto para os materiais de arquivo, transpostos dos originais em 35 e em 16 mm), versão original com legendas em inglês (e alguns trechos falados em inglês) e legendagem eletrónica em português / *Duração:* 100 minutos / *Estreia mundial:* Bolonha (Festival Cinema Ritrovato), 23 de Agosto de 2020 / *Primeira apresentação em Portugal.*

Segundo filme de Selma dell'Olio, que já tinha feito um documentário sobre Marco Ferreri, **Fellini degli Spiriti** aborda um aspecto ao mesmo tempo conhecido e pouco explorado da personalidade de Federico Fellini: o seu interesse pelos fenómenos paranormais, pelos jogos com o acaso (tarot e i-ching), a cartomancia, as mesas que giram, em suma, por uma série de elementos irracionais que podem roçar pela “bruxaria” e suscitam “viagens”, que o viajante não controla conscientemente. **Fellini degli Spiriti** parece ser o primeiro filme a abordar Fellini através deste aspecto importante (por mais que o espectador seja insensível ao “outro mundo”) e pouco explorado da personalidade de um dos realizadores a terem sido levados mais a sério em toda a história do cinema. Dividindo o filme em vagos capítulos (*o criativo; a aproximação; além da vida real; trovão; um disperso*) de duração assimétrica, a realizadora consegue manter o eixo que escolhera para o seu filme, a relação de Federici Fellini com os *espíritos*. Mas o formato televisivo, escolhido ou imposto, com uma série de entrevistas intercaladas com trechos de filmes de Fellini (por vezes em restauros demasiado “digitais”, chatos, sem textura), com o objetivo de construir uma visão de conjunto “neutra”, criada pelos entrevistados e não pela realizadora, faz com que o filme saia mais de uma vez do assunto e entre em generalidades. Alguns entrevistados parecem ter sido escolhidos unicamente pelo facto de serem célebres, pois nem William Friedkin, nem Terry Gilliam, nem Damien Chazelle têm nada a dizer sobre o interesse de Federico Fellini pelos fenómenos paranormais. Outros, visivelmente, estão ali por serem conhecidos críticos ou diretores de instituições. Como sempre nestes filmes de formato de documentário televisivo, o número de entrevistados é excessivo, causa uma inevitável dispersão.

Os mais interessantes são os convidados menos célebres, que conheceram Fellini de bastante perto e longe do cinema, que expõem com uma certa minúcia a relação dele com os *espíritos*, permitindo-nos ter uma visão de conjunto da evolução do cineasta neste terreno. É evidente que a natureza mítica das coisas pode suscitar grandes rasgos de imaginação num artista. Se **La Dolce Vita** marca uma certa ruptura ou deslocação no cinema de Fellini, é no filme seguinte, **Otto e Mezzo**, que este se transfigura. Isto se deu (é-nos explicado no filme) devido à psicanálise junguiana que Fellini fez durante quatro anos a partir de 1960 (“*Senhor Fellini, vamos trabalhar a sério?*”, foi a primeira frase que lhe disse o psicanalista). Uma das entrevistadas, amiga pessoal do cineasta,

declara que ele passou a ser “*outro homem*” depois de encetar esta psicanálise, que foi simultânea à sua descoberta fascinada de Gustavo Rol, pintor a quem se atribuía o poder de suscitar fenómenos paranormais, inexplicáveis de maneira lógica ou pela ciência (mas talvez não pela prestidigitação). Note-se que a influência simultânea sobre Fellini de Jung (de quem vemos uma breve entrevista) e Rol (que limitamo-nos a ver, sem ouvir a sua voz) traz alguma água para o moinho dos intelectuais franceses, que nunca levaram Jung muito a sério, considerando-o menos como um psicanalista do que quase uma espécie de curandeiro (no seu testemunho no filme, Roberto Benigni diz que Fellini preferia Jung a Freud porque Freud “*explica tudo*”). Mas é em **Giulietta degli spiriti** que o aspecto “irracional” do trabalho de Fellini chega ao auge (o que justifica perfeitamente o título do filme de Selma dell’Olio, que resume a posição central daquele filme no contexto do interesse de Fellini pelo paranormal), com a dupla influência de Jung e Rol, a que se acrescentam resquícios da ou das experiência(s) de Fellini com o LSD, uma droga que explora a mente e a percepção e cujos duradouros efeitos (cerca de dez horas) são chamados *trips*. Fellini, que sempre mostrou viagens físicas nos seus filmes (Selma dell’Olio abre o seu filme com a partida de Franco Interlenghi/Fellini para Roma em **I Vitelloni**), retraza em **Giulietta** uma viagem mental. O personagem titular e a atriz protagonista têm o mesmo nome, Giulietta é um ser humano e uma projeção e não foi certamente por acaso que para filmar este sonho-trip Fellini usou pela primeira vez a cor. Em suma, neste período Fellini busca uma deliberada libertação do aspecto racional na concepção de uma obra de cinema, procurando soltar as amarras do inconsciente com artilharia pesada (recapitulemos: simultaneamente, a leitura junguiana dos seus sonhos, jogos paranormais e o ácido lisérgico), buscando, do modo menos artificial possível, o incontrolável, o ilógico. O filme de Selma dell’Olio mostra ainda com clareza que, em meados dos anos 60, este fascínio de Fellini pelos fenómenos paranormais também invadia a sua vida privada, até ao dia em que, diante do transe um pouco excessivo de uma das participantes, Giulietta Masina (“*que era mais pão-pão, queijo-queijo*”, segundo uma das entrevistadas) pôs um ponto final às conversas com os espíritos à volta de uma mesa que gira, na sua casa.

Um dos entrevistados observa com inteligência que não se deve “*tentar desvendar o sentido dos símbolos nos filmes de Fellini* [tais como o animal marinho no desenlace de **La Dolce Vita** ou o rinoceronte em **La Nave Va**] e *sim deixá-los no seu mistério instantâneo*”, sem sentido preciso, breves visões, como o pavão que faz a roda na neve em **Amarcord**. Mas a observação mais bela sobre a relação entre as formas cinematográficas de Fellini e a natureza mítica das coisas não é dita por um crente no paranormal, mas por um conhecido jesuíta, Angelo Arpa, crítico de cinema, organizador de festivais como os de Génova e Sestri-Levante na primeira metade dos anos 60, cheios de filmes latino-americanos e que teve um papel crucial no Vaticano para que **La Dolce Vita** não fosse proibido: diz o Padre Arpa (como todos o chamavam) que no cinema de Fellini “*os desenlaces são muito importantes, devido à noção da Graça*”, do que vem depois do fim. Também o filme de Selma dell’Olio conhece uma certa graça, mais modestamente cinematográfica, no desenlace. Este é composto por uma série de trechos de sequências de filmes de Fellini em que os personagens dançam, trazendo de volta uma melodia de Nino Rota (ou um *pastiche* perfeito), que são uma das marcas da identidade dos seus filmes. Depois de desvendar o Fellini que busca o invisível, o filme devolve-nos o Fellini visível.

Antonio Rodrigues