

A Memória do Fascismo em “Amarcord”, de Fellini (Notas Sobre a Política na Obra de um Grande Mentiroso)¹

Adriana Schryver Kurtz²

Aline Mascarello Dorst³

Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RS), Porto Alegre, RS

RESUMO

O artigo examina a memória do fascismo em “Amarcord” (1973), de Federico Fellini, retomando a discussão sobre o suposto abandono, por parte do cinema felliniano, do caráter político e crítico das primeiras obras. Esta reflexão questiona a idéia – ainda hoje generalizada - de que Fellini teria radicalizado um *ethos* meramente fantástico, onírico, nostálgico e memorialístico ao longo de sua produção autoral. A análise de “Amarcord” e das próprias posições do cineasta que, provocativamente, se intitulava “um grande mentiroso”, sugere que Fellini jamais abriu mão da política e da crítica. De fato, Fellini desprezaria abertamente um cinema militante, programático e engajado, inaugurado pelos mestres neo-realistas e seguido fielmente por toda uma geração de novos cineastas, inspirados por esta estética.

PALAVRAS-CHAVE:

Federico Fellini; Cinema Político; Amarcord; Memória, Neo-realismo

Décadas antes de o cinema alemão ser capaz de olhar para seu próprio passado e enfrentar diretamente as suas paixões políticas, a figura de seu *Führer*, Adolf Hitler, e as conseqüências funestas do apoio ao Terceiro Reich, um elenco de primeira grandeza do cinema italiano, sob a influência absolutamente decisiva do Neo-Realismo, legaria ao público mundial a tradição de um cinema político sem precedentes na história do *médium*. Um conjunto de obras que não se limitou a autopsiar o fascismo e seu *clown* maior, Benito Mussolini e que tampouco deu-se por satisfeito em fazer um libelo contra a guerra e os abusos do Estado autoritário e sua burocracia, mas que discutiu a política em todas as suas dimensões, eventualmente de forma engajada e militante, colocando em primeiro plano os poderes e sua brutal intervenção sobre a vida individual e coletiva.

¹ Trabalho apresentado no GP de Comunicação Audiovisual (Cinema) do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Curso de Publicidade e Propaganda da ESPM-RS. adrianakurtz@terra.com.br

³ Bacharel em Comunicação Social (habilitação em Publicidade e Propaganda) da ESPM-RS. alinedorst@gmail.com

Um cinema que inclusive, comprometido com as lutas políticas nacionais, não deixou de compreender que muitas das distorções do fascismo italiano se reorganizavam e resistiam agora sob as benesses de um sistema capitalista eminentemente opressor e injusto, que fazia alianças com os setores mais conservadores e retrógrados das velhas elites. Nomes como Carlos Lizzani, Ugo Pirro, Dino Risi, Francesco Rosi, Damiano Damiani, Francesco Maselli, Vitorio de Seta, Pier Paolo Pasolini Elio Petri, Gillo Pontecorvo, Vittorio Taviani, Giuliano Montaldo, Alberto Lattuada, Mario Monicelli, Nelo Risi, Lina Wertmüller, Marco Ferreri, Ettore Scolla, Roberto Faenza e Marco Bellocchio e buscaram, com maior ou menos sucesso (e legitimidade) honrar uma tradição que teve como mestres e ícones os cineastas Roberto Rossellini e Vitorio de Sica.

A lista acima omite aquele que certamente é o nome mais conhecido, mundialmente, entre os cineastas italianos. Seria digno de surpresa que uma obra como “Cinema Político Italiano: anos 60 e 70”, de Ângela Prudenzi e Elisa Resegotti (2006) faça menção a 15 cineastas italianos e ignore o nome de Federico Fellini, *gag-man*, roteirista, argumentista, ajudante de direção, ator e diretor internacionalmente premiado? Ocorre que Fellini – co-roteirista de Rossellini em “Roma, Cidade Aberta” (1945) e “Paisà” (1946), entre outras dezenas de obras - não é considerado ou reconhecido como um cineasta político e sua obra (ou a parte mais conhecida mundialmente da mesma) não comunga com a noção mais usual de realismo⁴, matriz originária e natural de uma cinematografia de caráter mais politizado – ou quem sabe ideológico. No âmbito de uma cinematografia nacional fortemente política e, no limite, ideologizada, Fellini acabaria estigmatizado (ou festejado, se olharmos por outro ângulo) como um cineasta autoral, por demais descolado da tradição que, paradoxalmente, ajudou a consolidar. Essa noção mostrou-se generaliza entre críticos, o público, a mídia e mesmo entre analistas acadêmicos (apressados) da obra felliniana.

Na primeira fase de sua obra, Fellini sofre inspiração neo-realista, produzindo filmes com muitos personagens populares, de fácil identificação e grande carga

⁴ “Realismo é um palavrão”, disse Fellini. Ele preconizava que num certo sentido, tudo era realista e não via uma linha divisória entre imaginação e realidade, uma vez que existiria muito de realidade na imaginação. Sobre o neo-realismo em particular, o cineasta entendia a corrente estética como “um modo de ver a realidade sem nenhum preconceito, sem a intervenção das convenções” e sem idéias preconcebidas (FELLINI, 1983, p. 132).

emocional, afirmaram, por exemplo, Strich e Kell (1983). Isso equivale a dizer, para o bom entendedor, que assim que Fellini torna-se *Fellini* ele passaria a fazer um outro cinema – e quem sabe, sua própria estética – normalmente associado a um mundo ricamente fantasioso, imaginativo, onírico e, não raro, memorialístico e nostálgico. Esta dimensão de sua obra, entretanto, retiraria o genial cineasta daquele coletivo comprometido com a realidade e, conseqüentemente, com o político.

O próprio Fellini, provocativamente, colaborou de bom grado com essa falsa impressão, desprezando abertamente – não se sabe se de forma corajosa, ingênua ou arrogante – a opção por um cinema e um discurso mais simpático ao realismo e à noção então corrente de consciência e militância política. Numa das passagens do livro “Sou um grande mentiroso”, o entrevistador pergunta à Fellini se ele teria “interesse em fazer um cinema político”. A resposta é enfática e acabaria repetida em alguns dos muitos textos escritos por e sobre Fellini: “minha natureza não é política; e o discurso político me confunde na maioria das vezes. Não o compreendo. Mas confesso isso como uma fraqueza, como uma de minhas carências” (apud PETTIGREW, 1994, p. 18).

Fellini de certa forma alimentava aqui sua fama de mentiroso. Sua questão era de outra ordem. Uma leitura sobre seus textos permite constatar que Fellini nutria verdadeiro horror a todo tipo de engajamento político que, como sabemos, sempre vem acompanhado por algum grau de patrulhamento ideológico e pela inevitável cartilha moralizante. Como dito, em mais de uma oportunidade pelo cineasta, aproximando-se inesperadamente da noção estética e política do frankfurtiano alemão Theodor Adorno, “o engajamento, na minha opinião, impede o desenvolvimento do indivíduo” (FELLINI, 1983, p. 131). “Meu antifascismo”, completaria Fellini, “é de ordem biológica. Jamais poderia esquecer o isolamento no qual a Itália fechou-se durante vinte anos”. Sem temer o enfrentamento com diferentes gerações de realizadores altamente politizados, o diretor complementaria: “Hoje sinto uma profunda aversão por todas as idéias que podem traduzir-se em fórmulas, Engajei-me no desengajamento”. E mais além, debochadamente diria: “Adoro engajar-me nas coisas frívolas” (1983, p. 131)

O clichê de um cineasta autoral capaz de criar um mundo fantasioso e genial paralelo à banal realidade da vida cotidiana – e dos embates políticos do cenário nacional – acompanhou o cineasta ao longo de boa parte de sua vida e carreira. Entretanto, o potencial político e crítico da cinematografia de Fellini segue controverso, e a espera de análises mais atentas. “Definitivamente, não quero dizer, com meus filmes, nada a não ser que, com maior ou menor obstinação, deve haver uma maneira de melhorar as relações entre os homens”, afirmou Fellini (1983, p. 131) O que haveria de mais político do que esta declaração? E como ignorar o teor político da frase felliniana “o que mais me interessa é a liberdade do homem” (idem)? Nessa linha de raciocínio, Martins (1993), numa das (raras) obras que vão de encontro ao senso comum acerca da natureza do cinema felliniano, chama a atenção para seu caráter eminentemente impessoal e político. O autor sustenta que

O cinema de Fellini, em vez de nostálgico e vivencial ou exasperadamente pessoal, -como julgam muitos, na linha do cinema de autor – será radicalmente analítico e político, e, enquanto tal, fundamentalmente impessoal. Desse modo, sua obra efetuará a crítica das premissas do autor, como do neo-realismo, desconstruindo a fabricação do cinema. E, ao mesmo tempo, examinaria as transformações históricas, de uma cultura totalitária com fundo agrário e provinciano, para uma sociedade marcada pelos mecanismos de mercado essencialmente conflituosa, nos termos do processo de industrialização e urbanização, implementado na Itália republicana (MARTINS, 1993, p. 21)

O que certamente os críticos de Fellini se recusaram a entender é que seu pretenso desprezo ao político – mas seria mais exato dizer ao engajamento – resultou exatamente de uma resposta francamente politizada à sua própria experiência com o regime fascista. Parece que Fellini não pode usufruir da liberdade que afinal, tanto desejou em duas décadas sob a ditadura de Mussolini. “Sou contra as pessoas e as coisas que tendem a definir-se de modo muito preciso”, disse o diretor italiano. “Durante toda a minha infância ouvi falar em termos de dever. De engajamento idealizado. Então, quando ouço os jovens de hoje propor e desenvolver o mesmo gênero de bobagens que Mussolini e os bispos, fico realmente louco de raiva” (FELLINI, 1983, p. 131-132).

Certamente, posições como estas azedaram de forma incontornável a relação de Fellini com a combativa esquerda italiana. Em sua “carta a um crítico marxista”, datada de 1955, Fellini, embora de forma elegante, travou um embate com o crítico e escritor marxista Massimo Puccini, provocado por comentários não favoráveis ao filme “La Strada”. Fellini sugeriu que o debate era quase impossível, dado a incapacidade de diálogo e compreensão de seus interlocutores. O cineasta fez pouco caso não apenas das críticas como, inclusive, dos elogios de “alguns críticos de esquerda” italianos. Também lembrou ironicamente que “o ponto de vista marxista” os conterrâneos italianos era relativo se comparado às críticas dos “marxistas franceses”, que haviam assistido a seu filme em Paris (citando inclusive os elogios de marxistas notórios como Aragon e Sadoul). Acerca de tais embates, Fellini (1983, p. 132) também cometeu seus excessos: “O cinema engajado, em que se engaja? Esse tipo de terminologia marxista ou chinesa deixa-me desconfiado”, chegou a afirmar, com ranço típico da direita mais reacionária.

Exageros à parte, o mestre do cinema insistiria, com sabedoria, num aspecto pertinente. Em face da radicalização, a política acabaria por ser uma espécie de aval para a legitimidade das obras cinematográficas. “Certamente não estou de acordo quando o conteúdo político de um filme é considerado a priori um critério para a sua valorização”, sustentaria o autor de algumas das obras-primas de toda a história do cinema ocidental (1983, p. 97). “Pessoalmente, nada tenho contra o cinema político”, insistia Fellini, ponderando que o crescimento do número de filmes com base política e sociológica significava a resposta para uma profunda e autêntica demanda. Todavia, alfinetaria o diretor, “não há nada mais feio e penoso, principalmente por ser inútil e ineficaz, do que um filme político de má qualidade” (FELLINI, 1983, p. 131).

A cobrança – e a frustração – de críticos cinematográficos e militantes marxistas seria compartilhada até mesmo por amigos e colaboradores próximos. Quando Roberto Rossellini, abrindo mão não apenas da ética profissional mas da história em comum de ambos nos primórdios do movimento neo-realista definiu “La Dolce Vita” (1959), como um filme de um provinciano, Fellini soube dar uma resposta à altura, com um *touch* filosófico. Ele declarou que Rossellini não sabia bem o que dizia, pois em sua opinião, “definir um artista como provinciano, é a melhor definição que se pode fazer, porque a

posição de um artista diante da realidade deve justamente ser a de um provinciano”. Para o cineasta um artista não seria nada mais do que um provinciano entre uma realidade física e uma realidade metafísica. E diante desta, seríamos todos, provincianos. “Quem é cidadão da transcendência?”, desafiaria Federico (1983, p. 133).

A presente reflexão se concentra numa das obras que, a rigor, tem sido constantemente incluída naquele típico conjunto de filmes caracterizados pela predominância de um resgate memorialístico com toques fantásticos. “Amarcord”, (1973), referência a tradução fonética da expressão *io me ricordo* [eu me lembro] usada na região da Emilia-Romagna, registra um ano de acontecimentos na pequena cidade de Rimini, no litoral da Itália, durante os anos 30. Não raro apresentado como – e reduzido a – um filme sobre lembranças da infância e adolescência do diretor, representado no personagem Titta, “Amarcord” - ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1975 - vai muito além do registro emotivo e nostálgico. Como notou parte da crítica cinematográfica, Fellini, com seu peculiar senso de humor, resgata uma Itália fascista de antes da guerra, fechada em seus próprios hábitos e crenças, distante do centro dos acontecimentos, fadada a desaparecer, exceto na memória dos que a viveram (www.criticos.com.br). Sobre essa obra prima, caberia uma das tantas provocações de seu criador. “Se eu fosse político, claro, não seria contador de fábulas nem cineasta” (FELLINI, 1983, p. 131).

Como pretendemos mostrar, de fato, “Amarcord” é uma rigorosa e implacável análise sobre a memória do regime fascista, ainda que sob uma estética onírica, fantástica e, no limite, surreal de sua narrativa. Vale lembrar que Federico Fellini, nascido em 1920, apenas dois anos antes da chamada Marcha sobre Roma, teve sua juventude marcada pelo regime de Benito Mussolini, respirando uma atmosfera carregada de sua ideologia, preceitos, proibições e, certamente, dos discursos de sua propaganda. A pergunta óbvia acerca de “Amarcord”, em especial, é como um diretor que passou seus primeiros 25 anos de vida sob o nazi-fascismo produziria uma obra demasiadamente “autoral” e insuficientemente crítica ou política. E se “Amarcord” trata de recordações qual a natureza e estatuto destas memórias e em que medida as mesmas se relacionam com a própria história e a análise ou compreensão de seus fenômenos?

Como lembraria Martins, Federico Fellini, conhecido correntemente como um cineasta da memória, mostra já na escolha do título “eu me recordo”, a exemplo dos filmes anteriores “Roma” (1971) e “I Clowns” (1970) o desenvolvimento, mediante ironia, de uma operação crítica, de análise e reflexão, acerca dos processos de memória, fundamentais noutras obras do autor (MARTINS, 1993, p. 51). Este aspecto, como pretendemos mostrar, estará intimamente relacionado com questões de ordem históricas, sociais e culturais – vale dizer políticas e ideológicas. Ocorre que a memória de *Amarcord*, ainda que seja conectada com a memória individual de Fellini, uma vez que o personagem Titta pode ser considerado uma espécie de alter-ego do cineasta, é também e especialmente a memória coletiva dos vários personagens da trama. É sobretudo, a memória do fascismo dos anos 30. A narrativa, na qual diversos personagens são retratados num enredo fragmentado é um afresco da vida de pequenas comunidades italianas sob o regime de Benito Mussolini e sua “tolerância repressiva”.

Ressalte-se que não existe um único protagonista em destaque, exceto talvez a própria cidade: todos os personagens possuem um papel importante dentro da narrativa que inicia – e finaliza – com a transição do inverno para a primavera. Diante da revoada das *manines*, semelhantes a pequenos flocos de algodão, o cineasta faz desfilar seus personagens, inclusive dois narradores – o mendigo e louco Giudizio e *Avvocato*, o provinciano culto -, que, conscientemente diante das câmeras, apresentam, a seu modo, a cidade (inclusive a praia, freqüentada por “alemães que não sentem frio”). Independente da inspiração memorialística de Fellini em “*Amarcord*”, a colocação em cena destes dois narradores, destes “homens que lembravam” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2010) subverte a noção de memória como entidade divina como a conceberam os gregos (a *Mnemosine*). Ao eleger Giudizio e o *Avvocato* como os intérpretes das recordações daquela pequena comunidade, Fellini ainda determina o deslocamento da dimensão de uma memória individual para o âmbito do social, instaurando uma generosa – e nada ortodoxa - memória coletiva, tal qual a definiu Halbwachs.⁵

⁵ Em sua obra clássica, “*La Memoire Collective*”, Halbwachs insistiria que a memória deve ser compreendida como fenômeno coletivo ou social. Assim, a memória individual engloba a memória social; ou seja, a memória do grupo social no qual o indivíduo está inserido (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2010).

O espetáculo das *manine* traz alegria aos habitantes: crianças brincam com os flocos, casais caminham pela praça, velinhos passeiam despreocupadamente e pode-se vislumbrar o núcleo familiar de Titta, cujo pai, socialista convicto será a mais explícita vítima da repressão dos fascistas. Em breve a movimentação do ritual da “queima da bruxa” reunirá os demais integrantes da comunidade, incluindo a prostituta Volpina; a exuberante Gradisca, a “fêmea italiana”, mulher mais cobiçada da cidade que, entretanto só tem olhos para o *Duce*; o prefeito que discursa; o fascista que exhibe, de forma naturalmente fálica, seu revólver. Esses personagens marcadamente caricatos (reflexos da paixão de Fellini pelas histórias em quadrinhos) se movimentam, entretanto, num universo marcado pelo tripé “autoritarismo, família e religião”, tão típico da realidade histórica fascista, questão fundamental que será endossado pelo cineasta desde os pequenos detalhes da história (a faixa com dizeres fascistas na praça, os quadros de Mussolini na sala de aula, a cena da confissão de Titta na igreja) até o episódio mais espetacular da narrativa, a visita do próprio *Duce* à localidade.

A família de Titta, inclusive é um microcosmo a refletir o tripé ideológico fascista. Seu pai, embora um adepto do socialismo não deixa de ser um patriarca opressor, ainda que sensível e honesto. A mãe é uma religiosa a la italiana, sempre pronta a controlar os ataques de fúria do marido. O tio, com distúrbios mentais só obedece á freira anã e o avô vive a pensar em sexo, como o próprio Titta, que está no auge da descoberta de sua sexualidade. Através de Titta e seus amigos, os universos da escola e da igreja são explorados em cenas impagáveis. Repressores sim, e justamente por isso, passíveis de serem subvertidos pelo toque imaginativo e bem humorado de Fellini. Pois, enquanto a professora de matemática, muito perto de ser uma versão feminina e caricata do próprio *Duce*, excita as fantasias sexuais de Titta, o Padre Balosa exercita sua imaginação e diverte-se com os pecados do jovem que sequer sabia do uso da língua no beijo (e que depois vai soprar os seios descomunais de Lúcia, da tabacaria, ao invés de fazer o que ela realmente pretendia ao se oferecer ao rapaz).

No entanto, nem todas as manifestações repressoras do regime fascista serão tratadas apenas na esfera do lúdico e com o viés humorístico tão ao gosto da imaginação

de Fellini. O pai de Titta, após ousar tocar o hino socialista na torre da igreja será detido, humilhado e torturado pelos camisas pretas. “Convidado” a beber às glórias do fascismo, o homem é obrigado a beber óleo de rícino e apanha dos soldados. Não escapa tampouco as lembranças de “Amarcord” o quanto a juventude da época foi violenta e sistematicamente submetida à propaganda e ao culto do líder. Nos exercícios escolares, os meninos apresentam-se com armas, as meninas com bambolês. Todos cumprem seu papel dentro da lógica do regime. O personagem Ciccio, um dos amigos de Titta, apaixonado pela colega Aldina, fantasia uma cerimônia de casamento que, num arroubo de fantasia, será celebrado pelo próprio Mussolini; ou melhor, pelo painel de flores que simboliza seu rosto duro e sério, animado pela imaginação do rapaz. A cena, hilária, não deixa de conectar a questão da sexualidade masculina e seus desejos com a figura do *Duce*.

Como bem lembrou Tannembaum, recuperando uma análise do novelista italiano Carlo Emilio Gadda, a identificação de milhões de italianos com o regime de Benito Mussolini jamais deixou de passar pelo aspecto da sexualidade. O bufão ditador teria fascinado os italianos não apenas com seu notório exibicionismo. Sua masculinidade acentuada encantaria os homens; sua sexualidade, as mulheres. Assim, os sentimentos expostos pelo *Duce* e sua propaganda, tinham uma conotação sexual penetrante e as imagens divulgadas eram claramente fálicas (TANNEMBAUM, 1975, p. 285-286). Fellini não se furta a explorar essa realidade histórica, assim como o fez, por exemplo, Ettore Scola e seu bem mais realista filme intitulado “Um dia muito Especial”, no qual a personagem de Sofia Loren sonha com o *Duce* enquanto cuida do marido indiferente e dos incontáveis filhos. Lembremos que Gradisca, objeto sexual de praticamente todos os homens da cidade em “Amarcord”, alimenta também o mesmo (ardente) desejo inalcançável.

O ditador magnetiza homens e mulheres, assim como os jovens. Ao sonhar com uma cerimônia de casamento, o adolescente de “Amarcord” não expressa apenas o desejo óbvio de dar início a uma vida sexual: ele o faz abençoado pelas instituições de poder que, paradoxalmente, só fazem aumentar a repressão a estes mesmos desejos. A imaginada união do casal é selada com o aval do estado e da Igreja (sem falar na família

de ambos). Aí está o pequeno “macho” italiano cumprindo o papel que Mussolini esperava de *sua* juventude. Com o casamento e a consumação do ato sexual, aliás, o casal estaria apto a entregar ao país as esperadas crianças, futuros soldados e mães, como exigia o fascismo. Assim, a frase típica da época – “*Duce*, tu és a soma de todos nós” - estaria efetivamente sendo vivenciada.

A memória do fascismo, portanto, se apresenta ricamente em “*Amarcord*”, como detectaria uma das críticas cinematográficas sobre o filme

Fellini perpassa as mais representativas instituições da cidade insinuando paralelismos entre comportamentos autoritários na escola, na igreja, na família e no poder público. Assim, como nas diferentes esferas da comunidade, riso e crítica seria se confundem nos fragmentos carnavalizados que retratam a cidade. Logo nos primeiros momentos do filme, o refrão fascista “*dio, pátria, famiglia*”, aparece em faixas entre os passantes. Deus, pátria, família são retratados e relacionados o tempo todo em “*Amarcord*” (REVISTA BRAVO, 2009, p. 49)

A mesma crítica, repercutindo a clássica análise de Walter Benjamin sobre a estetização do nazi-fascismo e da guerra chama a atenção para a competência de Fellini em captar a atmosfera do período por meio da “transformação da política em espetáculo, demonstrada na cena de uma parada militar” (REVISTA BRAVO, 2009, p. 49). Um dos pontos altos de “*Amarcord*”, a seqüência da visita de Benito Mussolini à cidade traz a marca da genialidade felliniana. Ao chegar ao palco do evento, a comitiva do Duce quase desaparece em meio a um inexplicável fenômeno. Uma densa cortina escura, como uma fumaça ou um redemoinho de areia, acaba por envolver o grupo de soldados e autoridades fascistas, que praticamente desaparece em meio à escuridão. A multidão, bem como o público, não consegue ver praticamente nada do que deveria ser a entrada triunfal na cidade. Ao som de “*Saudamos o Duce*”, a multidão delira e faz o cumprimento fascista, embora quase nada possa enxergar.

Então, segue-se uma absurda marcha da comitiva, que corre quase como se estivesse numa prova atlética. Ladeando e seguindo o *Duce*, que sabemos estar ali mas que não reconhecemos, pois nenhum personagem guarda qualquer semelhança física com a figura histórica de Mussolini, vemos alguns dos personagens, como a professora

de matemática, o Padre, Lúcia da tabacaria, o prefeito. Cada um diz uma frase em homenagem ao momento incluindo a hilária “só tenho a dizer que Mussolini tem culhões”. Chegando num palanque um tanto apertado, o grupo se organiza para rápidas palavras do *Duce*. Como em notou Martins, o parentesco do fascismo com o cinema se evidencia na espetaculosidade intrínseca do fascismo visto por Fellini. Desse modo, o regime az sua entrada triunfal no vilarejo de “Amarcord”, numa paródia evidente da “Marcha sobre Roma” empreendida por Mussolini na história italiana. O momento da aparição dos expoentes do regime caracteriza-se, diz Martins (1993, p. 70), simultaneamente, como culto coletivo e exercício escolar, para ensinar uma retórica e uma encenação grandiosas. Ao longo do desfile, cada personagens fascista mostrará extrema preocupação com a imagem de si e com as encenações espetaculares. Nesses termos, enfim, o fascismo se mostra como rito narcísico, gêmeo do *star-system* do cinema norte-americano.

Finalmente, “Amarcord” e sua pouco compreendida política, derivada da excepcional riqueza imaginativa de Federico Fellini, confirma aquela constatação fundamental sobre a memória, feita por Seligmann-Silva (2003, p. 133): a memória coletiva ou social “procura um sentido e encadeia-o em outras construções que, do ponto de vista da identidade pessoal, fazem sentido, criam nexos e explicações, constroem uma espécie de auto-história”. A memória, assim, acaba por amenizar conflitos, curar feridas, silenciar dores, pois tem objetivos relacionados com a subjetividade, com a reconstrução da história pessoal, que necessita saídas, para reconstruir uma vida, um futuro, por mais que existam dores no passado. E certamente, endossa a fundamental análise de Eduardo Portela (2003), para quem o exercício da memória não é apenas memorialístico, mas sim inventivo. Lembrar, sob esta ótica, não é apenas resgatar um passado congelado no tempo: a invenção é feita com elementos da própria memória. “Mais do que a fotocópia ou a pura representação”, ensina Portela (2003, p. 07), a memória vem a ser a manifestação do passado iluminada pelos refletores do futuro. E assim Fellini poderia proferir as palavras textuais de Renato Janine Ribeiro (2003, p. 87): “tudo que ela [a memória] constrói é futuro”.

Referências Bibliográficas

CRÍTICOS. **Amarcord**: recordar com simplicidade o estilo de Felini. Disponível em <http://www.criticos.cm.br-new-artigos-critica_interna.asp?secoes=&artigo=335>

DORST, Aline Mascarello. **A memória do fascismo italiano na obra Amarcord de Federico Fellini**. Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social da escola Superior de Marketing (ESPM-RS). Porto Alegre, 2010.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: LP&M, 1983.

MARTINS, Luiz Renato. **Conflito e Interpretação em Fellini: construção da perspectiva do público**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1993.

OLIVEIRA, Eliana; RODRIGUES, Georgete. **O(s) conceito(s) de memória arquivística e nas práticas profissionais institucionalizadas no Brasil**. Disponível em <<http://www.asocarchi.cl/DOCS.64.pdf>> acesso em 28 de abril de 2010.

PETTIGREW, Damien. **Federico Fellini: eu sou um grande mentiroso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PORTELLA, Eduardo. Paradoxos da Memória. **Revista tempo brasileiro: horizontes da memória**. Rio de Janeiro, n. 153, abril-junho 2003, p. 07-09

PRUDENZI, Ângela; RESEGOTTI, Elisa. **Cinema Político Italiano: anos 60 e 70**. São Paulo. Cosacnaify, 2006.

REVISTA BRAVO! 100 Especial. **Federico Fellini. Amarcord**. São Paulo, n 02, 2009

RIBEIRO, Renato Janine. Imaginação e memória em Stendhal. **Revista Tempo Brasileiro: horizontes da memória**. Rio de Janeiro, n. 153, abril-junho 2003, p. 81-92.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das catástrofes.** Campinas: Unicamp, 2003.

TANNEMBAUM, R. Edward. **La experiencia fascista: sociedad y cultura em Itália (1922-1945).** Madrid: Alianza, 1975.