



**Comunicação Midiática**

**Revista Comunicação Midiática**

ISSN: 2236-8000

v. 13, n. 2, p. 8-20, maio/ago. 2018

---

**Adaptação como recriação audiovisual: o petrônio fragmentário e grotesco de Fellini**

**Adaptación como recreación audiovisual: el fragmentario y el grotesco petronio de Fellini**

**Adaptation as audiovisual recreation: the fragmentary and grotesque petronius of Fellini**

---

**Marcelo Magalhães Bulhões**

Docente do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC-Unesp) no curso de Jornalismo (graduação) e no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Unesp.

marcelo.bulhões@unesp.br

## RESUMO

O propósito deste artigo é analisar a adaptação cinematográfica realizada por Federico Fellini de uma obra da antiguidade, o *Satyricon*, de Petrônio. Em *Fellini's Satyricon*, de 1969, a adaptação de Fellini se fez em um contexto de grande prestígio do chamado cinema de autor, que valorizava a idiosincrasia estética de cada cineasta. O fundamental é avaliar o processo de adaptação audiovisual como atitude de deliberada recriação, pela articulação entre o fragmentário e o grotesco, aspectos fundamentais da cinematografia felliniana.

**Palavras-chave:** Adaptação Audiovisual; Cinema; Fragmentário; Grotesco.

## RESUMEN

El presente artículo se propone analizar la adaptación cinematográfica realizada por Federico Fellini de una obra de la antigüedad, El *Satiricón*, de Petronio. En *Fellini's Satyricon*, de 1969, la adaptación de Fellini se realizó en un contexto de gran prestigio del llamado Cine de autor, que valoraba la idiosincrasia estética de cada cineasta. La clave es evaluar el proceso de adaptación audiovisual como actitud de recreación deliberada, a partir de la articulación entre el fragmentario y el grotesco, aspectos claves de la cinematografía felliniana.

**Palabras clave:** Adaptación Audiovisual; Cine; Fragmentario; Grotesco.

## ABSTRACT

The main purpose of this study is to analyze Federico Fellini's film adaptation of a classical work, the *Satyricon* of Petronius. In *Fellini's Satyricon* (1969), the adaptation was made in the prestigious context of the so-called auteur cinema, which placed value on the aesthetic idiosyncrasies of individual filmmakers. The key is to evaluate the process of audiovisual adaptation as an attitude of deliberate recreation, through the articulation between the fragmentary and the grotesque, fundamental aspects of Fellini's cinematography.

**Keywords:** Audiovisual Adaptation; Cinema; Fragmentary; Grotesque.

### Entre escombros e para além da “fidelidade”

Parentescos, correlativos, equivalências, afinidades: tais eixos entre o universo de alguns cineastas e o de determinados escritores já foi bastante evocado e analisado para atinar modos de conexão entre o discurso audiovisual cinematográfico e o literário. Mais especificamente, apontaram-se associações entre o que se consagrou como estilo – marca estética singular, identitária, em cada obra ou cada realizador – em ambos os campos. Evocou-se, nesse sentido, a aproximação entre o “classicismo” de Luchino Visconti e a tendência oitocentista de um Tomasi di Lampedusa ou processos narrativos “realistas” de Thomas Mann. Aliás, os casos de *O Leopardo* (1963) e de *Morte em Veneza* (1971) serviriam como exemplos de traduções cinematográficas “respeitosas” ao repertório literário. Evocou-se correspondência ou parentesco entre procedimentos narrativos fundamentais da escrita de Virginia Woolf ou Marcel Proust e Orson Welles de *Cidadão Kane* (1941).

A referência a Orson Welles é aqui oportuna para se tratar da questão da adaptação ou tradução intersemiótica como afastamento da noção de “fidelidade” como critério válido para o problema. Welles representa um caso contundente de arrojada recriação no processo de adaptação literária, exemplar declarado de desacordo à “fidelidade”. Em seu *Dom Quixote* – filme em que ele se empenhou durante 14 anos sem nunca concluir, lançado somente em 1992, anos após a morte de Welles –, o célebre personagem de Cervantes é posto em pleno século XX, na Espanha da década de 60. Orson Welles apostava mesmo que modificar uma obra literária constituía motivação para o trabalho de adaptação. Para que adaptar, argumentava, se não se modifica nada da obra literária?

Mas a exigência de “fidelidade” permeou por um período considerável a discussão e o próprio julgamento da adaptação literária ao audiovisual. Nessa perspectiva, bem-sucedidas seriam aquelas adaptações que lograriam transpor para o campo audiovisual o teor ou o “espírito” da obra literária fonte. Em tempos mais recentes, todavia, uma importante inflexão se deu com caminhos teóricos que levaram a um drástico questionamento da “fidelidade”, apontando nela um equívoco de base, gerador de uma exigência tão despropositada quanto ingênua. Assim, por exemplo, um autor como Robert Stam, em seu *A literatura através do cinema* (2008), recusa com ênfase o endosso à noção de “fidelidade” como princípio metodológico no tratamento do problema da adaptação.

No caso especificamente brasileiro, pode-se falar de uma tradição teórico-bibliográfica que toma o fenômeno da adaptação do literário para o audiovisual com a bem calhada noção de *tradução*, o que implica superação da noção de “fidelidade”. Assim, por exemplo, Ismail Xavier, em mais de uma ocasião em que examina o cinema brasileiro, assinala que no processo de adaptação o filme deve ser apreciado “como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (Xavier, 2003, p. 62). Também Ana Maria Balogh (2004), assessorada pela semiótica francesa, dispensa a noção de “fidelidade” ao laborar com a noção de transmutação ou tradução intersemiótica: sistemas de signos não verbais que interpretam ou recriam signos verbais. Os dividendos analíticos e interpretativos de Balogh acolheram, por sua vez, contribuições de um ensaio de Haroldo de Campos, “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (1987). Em tempo mais recuado, Paulo Emílio Salles Gomes já marcava, mesmo que de modo tênue, desvio da noção de “fidelidade”. No ensaio “A personagem cinematográfica” (1985), presente no livro *A Personagem de Ficção*, cuja primeira edição é de 1963, se por um lado Paulo Emílio identifica

associações entre romance e filme, por outro é muito ciente de decisivas divergências entre as duas formas de expressão.

Em 1969, *Satyricon de Fellini* é levado às telas. Na altura em que o filme fora lançado, Fellini era detentor de extraordinário prestígio no cerne do chamado *cinema de autor*, o que lhe conferia plena liberdade de inscrever sua marca estilística muito reconhecível na adaptação de uma obra literária. O título do filme, *Satyricon de Fellini*, expressa o tônus da propositura autoral ao inscrever o nome do cineasta como espécie de assinatura (ou grife) sinalizadora de uma estilística pessoal, em que o adjetivo *felliniano* designaria um estilo inconfundível, na tessitura do discurso cinematográfica. Assim, no final da década em que o chamado cinema de autor havia gloriosamente se legitimado, não deve estranhar que a adaptação de uma obra clássica se mostre como recriação nada servil de um escritor consagrado pelo cânone ocidental, numa aquarela onírica e em que a extravagância plástica do cineasta se associa aos tons da psicodelia dos anos 1960 em conjugação com o traço fragmentário.

Mas como se configura a adaptação felliniana do *Satyricon* de Petrónio? Buscarei aferir – com os limites que um artigo permite – o comportamento da forma de expressão audiovisual em um campo, o da adaptação ou tradução intersemiótica, que na contemporaneidade tornou-se um fenômeno de larga proporção, abarcando diversos gêneros, formatos e expressões narrativas. No *Satyricon de Fellini* o problema da adaptação audiovisual tem um acento peculiar: trata-se de uma acintosa transformação da obra fonte, em que o mundo literário de Petrónio é conduzido às malhas da estilística felliniana. Ao mesmo tempo, como procurarei demonstrar, se o filme afasta enfaticamente a noção de “fidelidade” à obra clássica – declarando-se uma “adaptação livre”, como se apresenta nos créditos iniciais –, há um fundo associativo crucial, uma associação funda entre o escritor romano da antiguidade e o cineasta italiano. O filme acolheu componentes básicos da obra literária, o périplo de três personagens errantes, Encólpio, Ascilto e Gitone, por Roma em episódios de liga muito rala. No entanto, Fellini acolheu algo que em Petrónio – no modo como a obra foi lida pelo cânone literário ocidental – se dirige frontalmente ao discurso artístico do cineasta italiano: o próprio caráter fragmentário e precário da obra.

É preciso, então, avaliar como o discurso cinematográfico de Fellini acolhe essa precariedade e como o próprio caráter fragmentário está em profunda consonância com a estética felliniana. O propósito central deste artigo é, então, avaliar como o caráter da fragmentação e da precariedade da obra de Petrónio funciona como princípio decisivo do discurso audiovisual de Fellini e eixo para a laboração de correlativos entre o escritor romano da antiguidade e o cineasta do século XX.

### **O fascínio do fragmento**

O destino da obra de Petrónio é curioso. Trata-se de uma obra que atravessou séculos, sobreviveu, mas apenas em pedaços, destroços, fragmentos mínimos, cacos de uma obra muito maior, inapelavelmente perdida. Trata-se de um dos casos mais importantes de uma obra que se incorporou ao cânone da literatura ocidental embora dela muito pouco tenha sobrevivido de sua totalidade. O *Satyricon*, obra escrita entre os anos 62 e 66 d.C., seria por excelência uma espécie de ruína literária. Atravessar séculos e vicissitudes representou para a obra de Petrónio um drástico esfacelamento, a perda de maior parte de seu material textual. No percurso da literatura ocidental, *O Satyricon* se tornou por excelência um paradigma de obra fraturada, espécie de escombros culturais. O que chegou aos nossos dias – especula-se –

seriam parcelas de apenas três livros de um total que se comporia de 16. Trata-se, pois, de uma quantia extremamente pequena de uma obra que fornece sinais do que a crítica algumas vezes designou como exemplar do “antigo realismo” da prosa da antiguidade. Os restos dessa obra quase soçobrada receberam da crítica literária moderna a mirada de espanto encantado diante de uma tonalidade cômica dedicada à crítica da sociedade romana em sua fase de declínio, e passou a estimar nela seu despojamento linguístico e uma vívida comicidade.

Dificilmente se pode dissociar do interesse e encanto em torno da obra de Petrónio seu caráter de peça literária “arqueológica” sobrevivente aos séculos. Veja-se, por exemplo, certa tonalidade empolgada do escritor surrealista Raymond Queneau (2008, p. 8-9):

Como ela pôde atravessar mais de dez séculos, dada a sua natureza, é um enorme mistério! E que só tenha sobrado o que temos é outro mistério, pois o que desapareceu dificilmente seria mais obscuro do que o que foi copiado pelos monges na Idade Média, portanto não é isso o que foi eliminado.

Fellini alinha-se a Queneau no encantamento pelo misterioso-fragmentário do *Satyricon*. Mas é precioso flagrar de que modo o fragmentário é emblemático para ele:

Antes de mais nada, o *Satyricon* é um texto misterioso porque é fragmentário. Mas o seu fragmentarismo, em certo sentido, é emblemático. Emblemático do fragmentarismo geral do mundo antigo que se revela para nós hoje. Esse é o verdadeiro encanto do texto e do mundo que é representado no texto. Como o de uma paisagem desconhecida, envolta em um denso nevoeiro que aqui e ali se rasga e a deixa entrever... O mundo da Antiguidade, para mim, é um mundo perdido, com o qual minha ignorância não permite senão uma relação de fantasia, cheia de imaginação, alimentada por hipóteses, sugestões (Fellini, 2012, p. 103).

A declaração é crucial em sua limpidez formulativa: o encanto do *Satyricon* para Fellini reside no fragmentário como “um denso nevoeiro”: o mundo inacessível da Antiguidade é um portal para o exercício pleno da imaginação. Uma vez que o fragmentário é emblema de uma lacuna fundamental, da relação do homem moderno com o passado inatingível, torna-se matéria diante da qual a condição inapelável de ignorância é vetor ao grato trabalho da fantasia.

Na altura em que *Fellini's Satyricon* foi realizado, o fragmentário há tempos tinha se firmado como linha de força do discurso cinematográfico de Fellini, sendo *A doce vida* (1960) uma espécie de divisor de águas, filme em cujo enredo são ralas as relações causais. De fato, em *A doce vida* não há uma lógica de ações encadeadas e interdependentes, mas uma estrutura em mosaico – que mimetiza a forma caótica, baralhada, do jornal diário –, arranjo em esquetes, como números de circo, em torno do périplo do personagem central, o protagonista jornalista que circula pela alta sociedade de Roma e acompanha situações as mais díspares. Inexiste no filme um núcleo dramático, um nó a se desatar com a evolução da narrativa para a catarse do espectador. Assim, se o discurso cinematográfico de *Satyricon de Fellini* parece ter no fragmentário um dispositivo fundante de sua constituição, em que a fratura e o desalinhamento são o próprio tônus estético, trata-se de aspecto que o destino literário da obra de Petrónio levou ao acoplamento crucial com o cinema de Fellini; a desintegração da obra de Petrónio,

seu traço arqueológico, funciona então como o eixo de alinhamento por excelência à poética do cineasta. Que se permita um torneio, de feitio tautológico: a fragmentação já era, antes de *Fellini's Satyricon*, felliniana. Ou seja, a fragmentação e o caráter de desorientação já estiveram em filmes anteriores como fundamento de uma poética cinematográfica cuja evolução a reafirmaria, acompanhando, por fim, todo o conjunto de sua obra. De *Os boas vidas* a *A doce vida*, de *8 1/2* a *Amarcord*, o espectador é arrastado ao fragmentário e ao episódico, ao mosaico como expressão vital do discurso cinematográfico felliniano.

A fragmentação como um tônus discursivo se associa ao interesse de Fellini pelo mundo do circo. Sendo o espetáculo circense calcado na fragmentação por ser modalidade de espetáculo em que não há um centro, mas uma oferta de atrações disjuntas, um mosaico de “situações”, o caráter circense alinhava-se ao fragmentário no cinema de Fellini ao mesmo tempo que tal trilha discursiva deságua no teor onírico e irracional que o cineasta robusteceria cada vez mais, filme após filme.

Fragmentos esparsos, pequenas armas que reapareciam daquilo que ainda podia ser considerado sonho, em grande parte remoto e esquecido. Não uma época histórica, filologicamente reconstruída sobre documentos, positivamente acertada, mas uma grande galáxia onírica, afundada no escuro, entre o brilho de gelos flutuantes, boiando em nossa direção. Creio que fui seduzido pela ocasião de reconstruir esse sonho, a sua transparência enigmática, a sua clareza indecifrável. Com os sonhos, então, acontece a mesma coisa (Fellini, 1986, p. 118).

Tal depoimento de Fellini demonstra fecunda consciência da associação entre o mundo fragmentário-arqueológico do passado clássico aos olhos contemporâneos e, em incursão psicanalítica, o mundo também fragmentário dos sonhos. Todavia, ao contrário do labor de decifração psicanalítica, o onírico fragmentário interessa a Fellini em sua própria “transparência enigmática”, ganga de situações que, concretizadas em imagem na tela, não têm seu conteúdo interpretado. Ao fragmentário-onírico se encadeia, no mesmo movimento de plasmação onírica, o espírito circense. A matriz circense é ambiente afastado da *ratio*, no qual o onírico<sup>1</sup> e o fantasioso estão na tenda de um espetáculo ausente de significações intelectuais. Fellini declara:

Logo se manifestou em mim uma adesão traumatizante e total àquele tumulto, àqueles músicas, àqueles aparições monstruosas, àqueles perigos mortais. Vi a tenda como uma fábrica de prodígios, um lugar em que se davam coisas irrealizáveis para a maioria dos homens. Quero dizer, enfim, que esse tipo de espetáculo fundado sobre o deslumbramento, a fantasia, a brincadeira desmesurada, a fábula, a ausência de significações intelectuais é, justamente, o espetáculo que me convém (APUD Stourdzé, 2012, p. 40).

Intensificando-se de filme a filme, tal espetáculo “fundado sobre o deslumbramento, a fantasia, a brincadeira desmesurada” está em uma dimensão na qual se confundem lembrança e delírio, realidade e fantasia, memória e sonho, fronteira em que habitam tantos e fundamentais filmes de Fellini, como *Amarcord*, *8 1/2*, *A doce vida*, *E la nave va*, *Roma de Fellini*,

*Cidade das mulheres*, em que incompletude e ambiguidade são a tônica do discurso cinematográfico. A construção/desconstrução em esquetes, como números de circo, é discurso-ruína cuja operação essencial é mesmo recusar uma bússola orientadora da significação. Se o processo de significação em Fellini se baseia na delirante desorientação de sentido, o caráter de ruína da obra de Petrónio não é uma desgraça, mas uma graça estética.

A crítica literária assina que o *Satyricon* de Petrónio é episódico, característica afim ao cinema de Fellini. No entanto, com tal aspecto estrutural o cineasta investiu no estado de incompletude e ruína da obra de Petrónio para compor um discurso cinematográfico que assume o descentramento e a inconclusão que nega o racionalismo. Assim, a marca de ruína, de escombros, da obra de Petrónio é *enformada* na própria estrutura do *Fellini's Satyricon*. A adaptação audiovisual em Fellini compôs um filme que assimilou o caráter incerto e incompleto como condição da recepção da obra de Petrónio – a marca “arqueológica” do fragmento perdido e achado em condição absolutamente precária – e o conduziu a aspecto estrutural que é, no plano do conteúdo, emblema de nossa relação precária com o passado.

Depois de acompanhar o périplo de três *clerici vagantes*, três pequenos delinquentes errantes por uma Roma tão decadente quanto pulsante, as imagens finais de *Fellini's Satyricon*, com personagens pintadas em rochedos soçobrados e espaçados, ruínas para os nossos olhos extemporâneos do presente, funcionam como jogada metacineamatográfica que se dirige ao filme que acabamos de assistir. Tal emblema visual do destroçamento é emoldurado: o plano de abertura do filme, que vai exibindo, em movimento de *travelling* para trás, um paredão em que há rabiscos, desenhos, ranhuras, toda sorte de intervenções daquele mundo popular a que pertencem os três personagens principais, completa-se ao final com o pouquíssimo que sobrou, as misteriosas ruínas. Tal arremate do filme é, no fim das contas, alegoria do nosso olhar extemporâneo, inapelavelmente exilado da antiguidade enigmática. O filme-ruína de Fellini é discurso que nega qualquer orientação historiográfico-documental e acolhe o fascínio da impossibilidade de compreender o tempo passado. Acolhe o enigma. No limite, recusa o discurso da História de matriz positivista como saber científico que “reconstrói” ou “resgata” o passado.



Figura 1: Fellini's *Satyricon*, 1969.

### O vetor grotesco

Se *bizarro*, *extravagante*, *excessivo*, *grotesco*, *exuberante*, *burlesco*, *barroco* ou *caricato* foram qualificações que circundaram o adjetivo *felliniano*, atendo-me a *grotesco* na direção com que Wolfgang Kaiser (2013) laborou uma categoria basilar que percorre séculos de literatura, teatro e pintura e atinge a arte moderna no século XX, em uma obra lançada na década de 1950<sup>2</sup> e já clássica. O percurso de Kaiser escolhe alguns momentos da história da arte que assimilam a essência do grotesco como ausência de uma relação firme com a realidade palpável e expressão – o grotesco é “sobrenatural” e “absurdo” – em que se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo. Ao ater-se a Bosh e a Brueghel como expoentes do grotesco na pintura, Kaiser assinala a plasmação de um mundo próprio, mundo do contrassenso, que elide do observador da arte qualquer interpretação racional. Com os dois mestres holandeses do século XVI aprendemos que o grotesco tem como aspecto fundamental a manutenção do absurdo como absurdo, sem que se dê qualquer explicação para o contrassenso e o insólito. O mundo palpável é plenamente reconhecível, mas ele está tomado pelo absurdo. O grotesco vive, pois, de uma tensão:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arruinado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (Kaiser, 2013, p. 40).

Adotando a perspectiva de Kaiser – que arrola, além de Bosh e Brueghel, a *Commedia dell'Arte* e a literatura de Cervantes, Rabelais e Hoffmann como expressões do grotesco –, a distância histórica não inviabiliza que se percebam vasos comunicantes entre a tradição grotesca remota e o grotesco felliniano. Ao mesmo tempo, o comparecimento arrojado do grotesco na arte moderna traz outras dobras à aferição do felliniano, em que o incremento onírico pela senda psicanalítica, tão assumida pelo cineasta italiano como fonte de estímulo de sua criação, abre outros horizontes de ilações. Sem dar vazão a tais caminhos largos, interessa assinalar o grotesco no *Fellini's Satyricon*.

Com efeito, a plasmação do grotesco tem no *Satyricon de Fellini* um dos momentos mais enfáticos de toda a cinematografia felliniana – é certamente o filme de Fellini em que tal categoria estética possui maior carga visual. O grotesco felliniano está no desproporcional e na deformação dos corpos e no movimento intenso que executam, tendendo ao excessivo dos gestos. O caráter “estranho” do grotesco está no centro da composição visual do filme, em que verberam os contrastes de luz e sombra que assaltam os ambientes – no trabalho primoroso de Giuseppe Rotunno, diretor de fotografia.

Em seqüência ainda inicial do filme, Encólpio e Gitone caminham por ambientes do baixo populacho, entre recantos da prostituição em Roma. A câmera vai ao enalço dos dois personagens, percorrendo em *travelling* lateral vielas em que figuras, tipos “estranhos”, são flagradas nos ambientes, movimentando-se na divisória entre o público e o privado. O *travelling* da câmera mimetiza o caminhar e o olhar dos dois jovens captando os espaços recônditos, passando em revista rostos, corpos disformes, olhares.



Figura 2: Fellini's *Satyricon*, 1969.

Com fortes contrastes de luz, a ação da câmera colhe as expressões dos rostos e o movimento dos corpos na riqueza da dessemelhança dos caracteres; são seres em disparidade corpórea; beleza e feiura se nivelam, deformidade, beleza e bizarrice convivem no todo orgânico. Se a deformidade e a ausência de elucidação estão no cerne da tradição do grotesco – como em Brueghel –, os seres são flagrados pelo périplo da câmera, pelo olhar de Encólpio e Ascilto e por nós, espectadores, para a expressão do próprio contrassenso, para além da possibilidade de elucidação. A câmera de Fellini é portadora do traço essencial do grotesco por não plasmar nenhuma elucidação.

No grotesco felliniano o espectador pode experimentar a ambiguidade entre a alegria e o assombro, prazeres e dores dos personagens e o terror de um mundo que se esfacela. A marca do grotesco é precariedade e insegurança da existência. Como afirma Kaiser interpretando Christoph Martin Wieland – teórico do século XVIII –, o grotesco se dá como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum (Kaiser, 2013, p. 31). Como artista moderno, Fellini (re)programou o grotesco para a laboração de um cinema antinaturalista ao mesmo tempo que recolheu a tradição difusa do grotesco da *Commedia dell'arte* e da cultura popular carnavalesca. A conexão com o grotesco da *Commedia dell'arte* se dá na exploração cênica do baixo obsceno, como na cena em que Encólpio vai ao teatro para recuperar Gitone, que havia sido comprado por Vernacchio, o ator. Em cena de espetáculo cômico, Vernacchio congrega elementos animais – parece um estranho pássaro – e explora funções do baixo corpóreo com finalidade cênica. Como na *Commedia dell'arte*, aqui o grotesco é recusa do princípio da arte como imitação da bela natureza.



Figura 3: Fellini's *Satyricon*, 1969.

Na maior sequência do filme, que corresponde ao episódio narrativo mais extenso sobrevivente da obra de Petronius, “O Banquete de Trimalquião”, uma série de olhares, rostos, texturas, cores, suores estão na composição de um quadro – “extravagante” ou “bizarro” – em que as situações valem *per se*. O banquete exhibe as extravagâncias de um homem rico, mas o acento está nos olhares e nos rostos, nos corpos e seus contornos em vívida agitação, a compõem um mundo em que a informação artística não se ocupa em “revelar” ou explicar o mundo antigo romano em seus aspectos sociológicos ou econômicos. Dá-se nada ao espectador como elucidação historiográfica ou antropológica. A vivacidade, o histrionismo da *mise-en-scène*, o caráter de irrisão não estão ali para conduzir alguma interpretação, mas se situam numa plasmação artística que em momento algum equaciona uma relação aparência-essência. Pois no cinema de Fellini ou a aparência é essência ou não há essência alguma. O grotesco está vibrante nesses seres e corpos para apenas lançarem seus olhos a nós, enquanto também os olhamos. O grotesco felliniano lança a lacuna.

O caráter infernal e carnavalesco do banquete mistura o belo e o horrendo, o alto e o baixo, enfatiza o asqueroso, escancara a gula, a bufonaria, o excesso do que se come, do que se bebe a ponto de gerar um clima de fantasmagoria que não informa algo concreto, mas *enforma* o “indizível”. É manifestação do obtuso no cerne da imagem. O que pode nos parecer contrassenso, excessivo, estranho ou inusitado não recebe um olhar de julgamento. O festivo e o soturno formam um mesmo corpo, o prazer está no mesmo caminho do abjeto e do cruel, o cômico não busca o riso do espectador, mas expressa uma saturação festiva que está na fronteira do terrível.

O estudioso da arte moderna pode cotejar o grotesco felliniano com outras manifestações do grotesco na modernidade – pode-se pensar, por exemplo, no Teatro do Absurdo ou na pintura de James Ensor –, como plasmações do absurdo irreduzível à domesticação do significado. Daí a importância de uma plasmação cinematográfica como ato estético cujo caráter libertário está na recusa da *ratio* ocidental. O *Satyricon de Fellini* é expressão cinematográfica cujo caráter libertário reside precisamente em resistir a um projeto hermenêutico que intente destituir o absurdo ou dissolver ambiguidades. Com o grotesco de Fellini ficamos

libertos dos dispositivos que buscam desmontar o contrassenso, pois estão fadados a falhar. O absurdo-grotesco em Fellini resiste, vívido e alegre.

Chegado aqui se deve assinalar o senso de afinidade entre o grotesco e o fragmentário na leitura que a estética felliniana fez do *Satyricon* de Petrónio. Se um mundo estranhado é o cerne da estética do grotesco, o caráter fragmentário a ele está acoplado por constituir uma forma estrutural que expõe a própria precariedade, pela ausência de um centro ou eixo dramático a que o espectador possa se fixar e sem uma teleologia narrativa em que se possa amparar. Eis a conjunção grotesco-fragmentária no *Fellini's Satyricon* como libertadora estética do precário.

### Considerações finais: adaptação como recriação

A avaliação aqui empreendida buscou demonstrar como no *Fellini's Satyricon* há uma equação que conjuga o caráter fragmentário – o precário como forma estrutural do filme – e o grotesco: o senso de precariedade de significado conjuga-se à forma de esquetes circenses que acompanha o cinema de Fellini e é expressão do mundo antigo, ou melhor, do modo como o mundo contemporâneo pode vivenciar o mundo antigo: experiência precária, na impossibilidade de compreensão. Desse modo a forma cinematográfica funciona como alegoria do próprio enigma do mundo antigo. Ruína e escombros dão a forma do filme de Fellini como alegoria da nossa própria impossibilidade de compreensão do mundo antigo.

Nesse percurso, a questão da adaptação do literário para o cinematográfico se reveste de uma nuance peculiar, pois ao lado da inevitável mutação da forma de expressão, na “passagem” do sistema semiótico literário para o cinematográfico, está-se diante de um cineasta que comporta enfaticamente o aspecto autoral. Em Fellini se aplica com pujança a noção de *estilo* no meio cinematográfico – tradicionalmente consagrada no campo literário e das artes plásticas. No contexto de fim dos anos 60 e no próprio retrospecto da história do cinema, poucos cineastas rivalizam com Fellini nos termos da criação de um universo tão fortemente reconhecível. Sua consagração pela crítica e sua legitimação no campo cinematográfico dos anos 1950 e 1960, com as premiações nos festivais mais prestigiados no mundo, apontavam-no como criador de um universo próprio, desatrelado de correntes específicas. O *Satyricon de Fellini* se inscreve no repertório de Fellini pela relação intertextual com uma tradição nada modesta da história da arte – sendo o grotesco da *Commedia dell'Arte* apenas um exemplo –, e com o universo fragmentário-grotesco de filmes como *A doce vida* e *8 1/2*. A autoria em Fellini se faz então em chave intertextual *strictu sensu*, em movimento de remissão constante às “obsessões” estilísticas do cineasta.

Obra-escombro, o *Satyricon* de Petrónio funcionou como ressonância de um passado que recebe do discurso do cineasta uma insidiosa atitude de interferência, ou mais do que isso, de deliberada recriação. Todavia, ao mesmo tempo que a proposição de Fellini nega qualquer *efeito* de “fidelidade” à literatura de Petrónio, o filme atinge o substrato delirante e onírico afeito ao mistério das condições com que a obra do escritor romano chegou aos nossos dias. Como busquei demonstrar, o fragmentário essencial da obra de Petrónio se enlaça a Fellini em vetor grotesco. Se naturalmente o grotesco acompanha o cinema felliniano de modo geral, está robusto em *Fellini's Satyricon*, explosivo em uma reverberação cromática e pela tão conhecida “extravagância” desse filme muito lembrado pela impregnação “psicodélica” dos ares do movimento hippie. O *Satyricon de Fellini* traz o fluxo de uma imagística

exuberante e extravagante que abdica da clareza e elege o caos, a ambiguidade, a “transparência enigmática” (Fellini, 1986, p. 118). Se a estética felliniana se funda na vertigem, na confusão, na ausência ou recusa de clareza, vias abertas ao irracionalismo, o filme acolhe o teor enigmático e misterioso advindo da condição fragmentária e precário do *Satyricon* de Petrônio e reafirma o grotesco-fragmentário felliniano: adaptação como franca recriação audiovisual de marca autoral, em que o mundo de Petrônio se converte no próprio signo estético felliniano.

A realização de Fellini em nenhum momento hesita nessa conversão. A “passagem” de Petrônio a Fellini serve-nos como flagrante de deliberada (re)criação cinematográfica de material literário canônico, algumas vezes tomado com despropositada reverência. Tal (re)criação convida à empreitada de avaliar como os componentes imanentistas do discurso audiovisual são indissociáveis das condições peculiares de produção e difusão da obra audiovisual – no caso, o fim dos anos 1960, quando a criação cinematografia autoral desfrutava de excepcional prestígio.

O “caso” *Satyricon de Fellini* parece nos servir para a reflexão sobre o diálogo entre dois espécimes narrativos de meios distintos que se legitimaram como realizações de dois *autores*, naturalmente em contextos históricos peculiares e muito distantes. No cenário contemporâneo, em que a adaptação ou tradução intersemiótica é fenômeno intermediário de proporções incoercíveis, constituindo um período de intensas interações, escambos e contaminações de toda sorte entre os meios, irrefreáveis simbioses de gêneros e formatos, o filme de Fellini pode nos advertir da riqueza e inventividade advindas do alvitre do criador audiovisual à interpretação e recriação sem amarras do repertório narrativo-ficcional da tradição, em que a obra resultante passa a ser usufruída como nova experiência estética.

Recebido em: 5 maio 2016

Aceito em: 15 jul. 2017

---

<sup>1</sup> Em mais de uma ocasião, aliás, Fellini destacou a importância dos sonhos para o seu cinema, declarando ter na obra de Jung um estímulo para confiar no universo onírico como fonte fundamental de sua criação cinematográfica. Vale consultar, por exemplo, *Fellini*: entrevista sobre o cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

<sup>2</sup> Vale mencionar a origem do termo segundo Kaiser, cuja associação com o mundo italiano e da antiga Roma, e deste com Petrônio e Fellini, tanto dispensaria desdobramentos quanto abriria trilhas para instigantes especulações: a “grotesca”, isto é, o grotesco, e os vocábulos correspondentes em outras línguas são empréstimos tomados do italiano. *La grotesca e grottesco*, como derivações de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. Logo se constatou que não era autóctone romana, mas que chegara a Roma como nova moda, relativamente tarde, por volta da época de transição (Kaysers, 2013, p. 17-18).

## Referências

BALOGH, Ana Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVERIA, Ana Cláudia de; SANTAELLA, Lúcia. (org.). **Semiótica da literatura**. Cadernos PUC – 28. São Paulo: Educ, 1987.

FELLINI, Federico. **A arte da visão**: conversa com Goffredo Fofie Gianni Volpi com oito fotografias de Paul Ronald feitas no set de 8 ½. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Entrevista sobre o cinema**: realizada por Giovanni Grazzini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013.

QUENEAU, Raymond. Apresentação. In: PETRÔNIO. **Satíricon**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STOURDZÉ, Sam. **Tutto Fellini**. São Paulo: Sesc, 2012.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia; RANDAL, Johnson; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; AGUIAR, Flávio. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.