

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS**

**A CONSTRUÇÃO EM ABISMO COMO CONSTRUÇÃO
CRÍTICA EM 8 ½ DE FELLINI**

Christiane Pereira de Souza

**Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Multimeios, do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em
Multimeios.**

**São Paulo
2003**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS**

**A CONSTRUÇÃO EM ABISMO COMO CONSTRUÇÃO
CRÍTICA EM 8 ½ DE FELLINI**

Christiane Pereira de Souza

**Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Multimeios, do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em
Multimeios sob orientação do Profº Dr.
Roberto Berton de Ângelo.**

**São Paulo
2003**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Souza, Christiane Pereira de.

So89c

A construção em abismo como construção crítica
em 8 ½ de Fellini / Christiane Pereira de Souza. –
Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador : Roberto Berton de Angelo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de

Campinas, Instituto de Artes.

1. Fellini, Federico. 2. Metalíngua. 3. Crítica
cinematográfica. 4. Representação cinematográfica.
I. Ângelo, Roberto Berton de. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

DEDICATÓRIA

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Roberto Berton, pela paciência e confiança em meu trabalho, aos professores Március Freire, Lúcia Nagib, Fernão Ramos, Fernando Passos, Ismail Xavier, que enriqueceram minhas idéias ao longo desses semestres com o brilhantismo de suas aulas, a grande amiga Elisa pelas longas conversas inflamadas de amor ao cinema e a Fellini, ao amigo Samuel Batista e ao Maestro Benito Juarez, pela imensa ajuda e compreensão, aos amigos Roberto Nascimento, Edna Teruya e Sandra Espiresz, pela gentileza e disposição em ajudar e a memória da grande professora de História da Arte, Samira Chalub que em uma de suas aulas me propôs o desafio de estudar a obra de Fellini, abrindo assim, uma porta para a realização dessa dissertação.

RESUMO

A dissertação compreende a discussão de um aspecto metalingüístico no cinema de Federico Fellini, a construção em abismo, colocando para isso em foco o filme que melhor representa essa problemática, 8 ½. O caminho para a compreensão dessa metalinguagem em 8 ½ foi observá-la primeiramente no decorrer da História da Arte, por meio, da pintura, teatro, literatura e cinema, com sua galeria rica de filmes sobre filmes. Esse processo culminou na observação dos filmes de Fellini anteriores a 8 ½. Nesses filmes percebemos o aparecimento constante do tema do espetáculo e da representação e na análise de 8 ½, reveladora de um cinema altamente reflexivo e inovador que aponta em toda sua estrutura para uma inovação da modernidade da linguagem cinematográfica.

ABSTRACT

This study is about the discussion of the metalinguistic aspect of Federico Fellini's cinema, the mise en abyme, which is best represented in *8 ½*. The way to understand this metalanguage in this movie was at first to check it throughout the History of Art, where paintings, theater, literature and cinema, with its metalanguage, were analysed. This process climaxes in observing Fellini's movies before *8 ½*, where we realize the constant mentioning of the topic of the show and its performance, and *8 ½* reveals a highly reflexive cinema which leads its structure to the innovation of the modernity of the cinematic language.

PALAVRAS-CHAVE/KEY WORDS (5)

mise en abyme, metalinguistic, performance, modernity, reflexive

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Jan Van Eyck. O casal Arnolfini. Pintado em 1434. Londres, Galeria Nacional.....	27
Figura 2. Detalhe da Figura 1.	27
Figura 3. Diego Velasquez. Las Meninas, 1656. Prado Museum, Madri	28
Figura 4. Detalhe da Figura 3.	28
Figura 5. Salvador Dalí. Unfinished. 1973.	29
Figura 6. Detalhe da Figura 5.	29
Figura 7. René Magritte. La Reproduction Interdeite. 1939	30
Figura 8. Cartaz do Filme Mulheres e Luzes. 1950	47
Figura 9. Caricatura feita por Fellini para o filme Abismo de um Sonho. 1952	49
Figura 10. Fernando Rivoli (Alberto Sordi) em Abismo de um Sonho. 1952	49
Figura 11. Gelsomina (Giulietta Masina) em A Estrada da Vida. 1954.	51
Figura 12. Picasso (Richard Basehart) e Augusto (Broderick Crawford), cena de A Trapaça. 1955	52
Figura 13. Caricatura feita por Fellini para Noites de Cabíria. 1957	54
Figura 14. Oscar (François Périer) e Cabíria (Giulietta Masina) em Noites de Cabíria. 1957	54
Figura 15. Silvia (Anita Ekberg) em cena de A Doce Vida. 1960	56

SUMÁRIO

Introdução	13
• Cinema, Realidade, Fellini e Objeto de Estudo.....	18
I. Capítulo I – Os Brasões da Estética	24
1.1 Pintura.....	25
1.2 Literatura e Teatro.....	29
II. Capítulo II – O Cinema Especular	35
2.1 O Cinema vai ao Cinema.....	37
2.2 O Fellini que antecede 8 ½.....	42
III. Capítulo III – Análise.....	60
3.1 Ambigüidades e Seqüências.....	60
IV. Capítulo IV – Os Temas e a História.....	87
4.1 O autor segundo o crítico.....	87
4.2 A História do Cinema em 8 ½	97
4.3 8 ½ na História.....	101
Conclusão	109
Referências Bibliográficas	113
Filmografia Básica.....	117
Filmografia de Fellini.....	117
Filmografia Complementar.....	119

INTRODUÇÃO

Esta dissertação constitui uma reflexão sobre a obra cinematográfica que decide incluir-se em seu próprio discurso. O estudo trata da metalinguagem abordada pelo cinema, mais especificamente pelo filme *8 ½* do diretor italiano *Federico Fellini*.

A dissertação conduz a uma reflexiva análise sobre a obra *8 ½* e sua metalinguagem, que tem como característica principal, a construção em abismo¹, uma obra que reflete a si mesma e que pontua a diferença entre:

O filme do filme (figura típica de *Hollywood* onde aquilo que nos é dado ver na espetacularização da enunciação cinematográfica diz respeito a todos os filmes) e o filme no filme (em que o que se reflete, no interior do enunciado fílmico são as suas próprias e exclusivas condições de produção). (GRILLO, 1997, p.253).

A dissertação conta ainda, além do capítulo de análise de *8 ½*, com mais três capítulos, um, dedicado a utilização desse tipo de abordagem também em outras artes, outro, que procura observar o desenvolvimento da metalinguagem no cinema anterior e contemporâneo a *8 ½* e que mostra ainda, como *Fellini* utilizou, em muitos de seus primeiros filmes, o tema do espetáculo e da representação, e um capítulo que observa, segundo as condições da análise, as temáticas utilizadas no filme por meio de seus personagens e a inovação que *Fellini* faz da linguagem cinematográfica.

¹ Na heráldica, fala-se em construção em abismo quando no interior de um brasão, um segundo brasão reproduz o primeiro em tamanho menor.

A abordagem desse tema acaba por esbarrar na profusão de obras cinematográficas que conduziram a um gênero específico, os filmes sobre filmes e, que desde a invenção do cinematógrafo, tem ajudado a escrever uma parcela importante da história do cinema. Muitas vezes analíticos outras coniventes com o sistema que os criou, esses filmes atuam significativamente na produção mundial e o fazem tendo como protagonista o próprio cinema.

Da numerosa galeria de filmes sobre cinema que temos contato, alguns espelharam suas glórias e outros suas falências, a indústria do cinema ratificou na tela sonhos e pesadelos da sua própria história e com isso deflagrou observações importantes sobre a reflexividade da arte. Dentro de uma moldura clássica filmes como, *Nasce uma Estrela* (*A Star is Born*, EUA, 1954), *Assim estava escrito* (*The bad and the beautiful*, EUA, 1952), *Cantando na Chuva* (*Singin' in the rain*, EUA, 1952), entre outros, retrataram um universo contagiado pelo *star-system*, uma *Hollywood* que com muita frequência convencionou mitologizar-se nas telas, representando a si mesma como um profundo e considerável sujeito privilegiado.

Filmes, porém, como *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, EUA, 1950), *Noite Americana* (*La Nuit Americaine*, França e Itália, 1973), *O Jogador* (*The Player*, EUA, 1992), entre outros, mostraram um sistema de produção algoz, cuja degradação destitui o *glamour* e restitui um maior realismo à representação de uma indústria como a cinematográfica.

8½, porém, firmou-se por uma modernidade desconcertante que recorre a uma crise para sustentar-se. O filme reflete sobre a inércia de um diretor que sofre uma crise de inspiração e encabeça assim uma lista significativa de filmes auto-reflexivos.

Fellini tem sua estréia no cinema dividindo o roteiro de *Roma Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta, Itália, 1940*) e *Paisá* (*Paisá, Itália, 1946*) com *Roberto Rossellini*. Ele finca, assim, frágeis raízes no *Neo Realismo Italiano* para depois estreiar na direção em 1950 com *Mulheres e Luzes*, (*Luci del varietà, Itália, 1950*), instalando, a partir daí, sua reflexividade sobre o espetáculo, chegando com *8 ½* ao ápice dessa reflexão.

A observação desse ápice reflexivo acontece com a construção destinada por *Fellini* a seu filme *8 ½*, denominada por *Christian Metz* (1968) como: construção em abismo, pois é um filme refletido dentro do próprio filme. Diz o autor:

Uma coisa é apresentar, num filme, um personagem de cineasta que evoque pouco, ou em alguns momentos apenas, o autor do verdadeiro filme (*La prison*); outra é, para este autor, fazer de seu personagem principal um autor que está pensando num filme idêntico. (METZ, 1968, p.219).

Para a história do cinema a modernidade de *8 ½* será inegável e incontestável e irá se concretizar na utilização que faz *Fellini* do tempo-espaço, da composição estética da obra, da construção de seu protagonista, que instaurou um reflexo direto com o autor, da sua ambigüidade e ao mesmo tempo clareza narrativa. Definitivamente *8 ½* irá se concretizar em um crítico, porém moderno, fruto do cinema dos anos sessenta com a sua composição em abismo e sua metalinguagem divergente.

A base dessa construção em abismo está na literatura, por isso os poucos livros dedicados a essa reflexão são de fundo literário. *Lucien Dallenbach* (1991) desenvolveu um livro inteiro sobre a construção em abismo na literatura e no teatro em que aponta a herança da *mise en abyme* como sendo barroca em sua vertiginosidade e essencial para a estética e para a modernidade da arte.

Mas é de *Christian Metz* a contribuição mais eficaz para o cinema em seu artigo *A Construção em Abismo em 8 ½ de Fellini*, (METZ, 1968). Baseando-se em alguns artigos publicados na *Études Cinématographiques* e *Cahiers du Cinema*, em 1963, ano do lançamento de *8 ½*, ele reavalia a intrincada construção do filme de *Fellini*, com base na construção em abismo, que nada mais é do que uma metalinguagem um pouco mais concisa, com uma desafiadora empreitada à reflexão.

Na investigação desse tipo específico de cinema e nesse fenômeno particular que é a metalinguagem, existe a busca pela exposição dos códigos imperceptíveis que fundamentam a cinematografia e põem em jogo a credulidade do espectador.

Fellini canalizou seu cinema pré *8 ½* na persistente e analítica observação do espetáculo e do simulacro, da representação que acaba por se compor dentro da própria representação. Em sua estréia, *Mulheres e Luzes (Luci del varietà, Itália, 1950)*, ele discute a sobrevivência do teatro de revistas, a decadência desse meio frente às revoluções do espetáculo e seu enfrentamento com o popular.

O rumo perverso e onírico do espetáculo conduzirá também suas obras seguintes, a construção da farsa será seu maior protagonista, uma farsa que mascara a realidade e transcorre sobre a impossibilidade de viver sem o logro. Teremos essa marca em *Abismo de*

um Sonho (Lo sceicco bianco, Itália, 1952), cujo foco será a fotonovela e a fronteira que ela estabelecerá entre dois personagens, um do mundo real e outro da ficção; *A Estrada (La Strada, Itália, 1954)*, que é a representação pelo circo, com um sentimento amargo de desencanto, ou *A Trapaça (Il Bidone, Itália, 1955)*, que mostra o desmascaramento das nossas piores intenções.

É a representação servindo de suporte para a prestidigitação, que também acomete *As Noites de Cabíria (Le Notti di Cabiria, Itália, 1956)*, e a representação jornalística e mosaica de *A Doce Vida (La Dolce Vita, Itália, 1959)*, culminando na representação do cinema pelo próprio cinema em *8 ½ (8 ½, Itália, 1963)*.

Para *Fellini*, o real fílmico será quase sempre abalado pela representação, será quase sempre um enfadonho processo que necessita ser revisto pela ficção. Seu cinema, assim, só se legitimará por meio do logro. O blefe será sua condição maior como cineasta.

Fellini é herdeiro legítimo do cinema das variedades, aquela legítima atração de feira, do *voudeville*, consolo dos miseráveis e temor da burguesia. Seu cinema e o dos primórdios encontram-se, pela sua relação com o popularesco e da maneira como consagra o real cinematográfico, convertendo a obra em arte reflexiva. Como o primeiro cinema, *Fellini* também soube articular ferramentas e estratégias para levar ao espectador uma ilusão cênica disposta a ser mostrada. O primeiro cinema expõe sem restrições seus artifícios e consagra-se por meio deles. *Fellini* recupera esse aspecto e também consagra a artificialidade da representação.

- **Cinema, Realidade, *Fellini* e Objeto de Estudo**

A questão da impressão de realidade no cinema é uma questão sobre a ambivalência dessa linguagem e dos efeitos transgressores a que ela conduz em uma sociedade autorizada e obrigada a conviver com um século saturado pela imagem. Esse aspecto nos faz conviver com uma constante tentativa de subtrair e de somar sentido a imagem, é a luta para interpretar o simulacro e reinterpretar o real, é a necessidade de duvidar da plenitude ou do asco que qualquer estampa imagética nos faça sentir.

O século da imagem é também o século da desconfiança. A imagem consagra uma condição de certeza no indivíduo que é a questão da verdade, deflagrando a obsessão pelo realismo, ou pela simulação dele.

O cinema surgiria para reconduzir os caminhos dessa simulação imagética, nele, os fragmentos são reunidos sobre uma nova lei, na qual a montagem sugere a possibilidade de experiências perceptivas libertárias, em que podemos vislumbrar uma nova leitura da história e dentro da qual o espectador experimenta uma nova leitura do cotidiano, sendo assim, refletir-se enquanto cinema implica assumir-se como experiência perceptiva e histórica.

Mas o cinema possibilitou a escrita de não uma, mas de inúmeras histórias do cinema, arriscou-se no campo do realismo, da generalidade com a profusão de gêneros *hollywoodianos* que criou, e também se consagrou enquanto simulacro. Nesse cinema, o grau de pureza depositado no real fica abalado, pois ele é mediado por um questionamento

da realidade e endossado pela marca da representação. Questionar ou imitar a realidade será, portanto, nesses cento e poucos anos, uma questão fundamental para o desenvolvimento da crítica, história e linguagem cinematográfica.

A contínua relação do homem com o real, com o que lhe convém chamar de realidade retoma a *Mímeses*, a imitação que no cinema consagra-se também pela representação do movimento e que irá caminhar para a produção urgente de uma lógica e exigência narrativa.

Exigência que o diretor norte americano do começo do século, *D.W.Griffith*, conseguirá produzir e consagrar. De sua e de outras relações com o real sairão fluxos de tempos entrelaçados que desencadeiam experiências sensoriais importantíssimas de temporalização anacrônica, íntima, linear, *flashbacks*, *flashforwards*, montagens alteradas, paralelas, convergentes, polifônicas, entre outras.

Da relação de inúmeros diretores com a imagem em movimento surgirão técnicas emancipadoras e revolucionárias de fragmentação do mundo, consagrando uma linguagem que irá suprir e ultrapassar qualquer exigência narrativa. Essa relação do cinema com o real atingiu um marco comportamental provocando uma inversão da relação realidade x cinema: “é a realidade que parece cada vez mais como uma duplicação do cinema”.(CANEVACCI, 1990, p.55).

Esse aspecto de composição de uma realidade mais ou menos verossímil que dominou e domina o cinema em diferentes momentos de sua história também irá compor a trajetória de *Fellini* e de seu processo criativo.

Fellini vislumbrou em sua infância um futuro caricato para sua condição de artista, sua arte, seu passatempo e sua fonte de renda foi, a princípio, o desenho e a caricatura. Sufocado por completo pelo imaginário dos quadrinhos, pela presença lúdica do circo e dono de uma extensa habilidade criativa, ele passa de caricaturista de porta de cinema para jornalista em Roma, escreve *sketches* e vinhetas radiofônicas e, graças a muitas amizades como a de *Alberto Sordi* e *Roberto Rossellini*, começa sua carreira de roteirista, trabalhando como assistente de direção e ator e estreando em 1950 ainda como co-diretor.

Dessa data até sua morte em 1993 transcorreram quarenta e três anos e quatorze filmes, nos quais imperou um visionário enquadramento sobre o mundo, em que ele insistiu em apresentar o espetáculo como objeto crítico, compondo um cinema inverossímil, que habita a província da alma e que dialoga com os engodos do real. Sua temática revelou a condição ilusionista da câmera, e deflagrou um olhar que evidência que a ilusão e o real configuram, ambos, no cinema, uma forma de representação, cuja legalidade alimenta a crítica e os teóricos.

O maior pintor móvel do século, como dizia *Glauber* (ROCHA, 1994), pintou a memória imagética de um século devastado pelo excesso, mas o fez com a delicadeza de um afago e sem explícitos engajamentos políticos ou arroubos insistentes de intelectualismo, optando pela ironia e pela comicidade da arte ao decantar a maior condição da vida, a de representar e a maior do cinema, a de viver essa representação.

Fellini afirmava que um filme é como uma viagem. Ela pode ser planejada, mas os lugares só se descobrem mesmo no decorrer da jornada. A dissertação proposta também toma ares de filme e encaixa-se na definição de *Fellini*, seu planejamento existiu, mas sua

jornada mostrou lugares inusitados e territórios devastadores. *Fellini* que articulava a escrita e a imagem de maneira igualmente brilhante, certa vez escreveu:

Creio que esta sensação de mal-estar é um componente essencial do processo criativo em si: uma idéia, mesmo em um patamar modesto, é sempre uma espécie de sofrimento que busca realização. O fato de uma determinada idéia ser escolhida e de reconhecemos claramente que dela não podemos fugir tem algo de autoritário [...] é como se estivéssemos possuídos por um inimigo odioso, por um ser que desejamos eliminar mas que, por sua vez, anseia por tomar uma forma, ser representado e, na medida do possível, ser acordado para a vida. (*FELLINI*)

Que acorde então, o gigante.



“A criatura humana é dotada de fantasia, que acaba se tornando um dado real. Ninguém é mais realista que o visionário; ele dá um testemunho de si mesmo mais rico e mais complexo do que aquele que retém uma impressão sensorial da realidade que esta observando”. Federico Fellini (Conexão Internacional-1984)

CAPÍTULO I

1. OS BRASÕES DA ESTÉTICA

O estudo dos brasões consagrou-se como heráldica já no século XII e capacitava a um mensageiro militar notificar as declarações de guerra e distinguir as divisas, sinais e símbolos das armas dos combatentes. Logo depois, ramificou-se em ciência e arte, uma, apta a consagrar-se pelo estudo das leis e traduções, e a outra, pela própria representação dos escudos e brasões militares.

A heráldica que se tornou uma ciência de estudos precisos das composições gráficas e históricas dos brasões, apontava em seus tratados que, abismo era o coração do escudo que espelha em seu centro uma réplica de si mesmo em miniatura. Essa definição pictórica acabou por render à arte um termo de significativa importância, tanto à literatura como ao teatro, a pintura e ao cinema: a construção em abismo ou *mise en abyme*, consagrando, assim, a idéia do retorno da obra sobre si mesma, o abismo que evoca justamente a vertigem, o infinito, a queda, evocará também uma metalinguagem da obra.

A observação atenta dessa condição da obra ocorreu principalmente com os estudos do escritor *André Gide* sobre o assunto; sua paixão pela heráldica aparece nas cartas que escreveu a *Paul Valéry*:

Estou lendo uma *plaque* de *Hello* sobre o estilo. E estudando Heráldica! É admirável. Jamais havia parado para refletir sobre isto. (carta de 15 de novembro de 1891). (A Gide & P. Valéry, *Correspondance 1890-1942*). (Paris: Gallimard, 1955). (DALLENBACH, 1991, p. 26).

Sua obra *Paludes* de 1895 se propõe a esse exercício e consagra-se uma importante construção literária em abismo, revelando-nos um escritor que ao longo do livro escreve a própria obra *Paludes*. Tendo como ponto essa reflexão da obra sobre si mesma, observa-se o quanto a arte já havia trabalhado e explorado essa questão.

1. 1 PINTURA

O Renascimento e o Barroco consagraram as propriedades do espelho (metáfora da obra refletida em si mesma), que provoca dissimulações e permite ao olhar expandir-se, que leva a uma reflexão sobre o significado do objeto e da motivação desse olhar, configurando pensamentos importantes sobre o reflexo.

A pintura é um meio que se comprometeu de forma intensa e criativa com as mutações propostas pela história da arte, por meio da estética, da temática, do olhar crítico do artista, a pintura revelou vertiginosamente seu caráter metalingüístico, utilizando-se para isso de símbolos significativos como o espelho.

Jan Van Eyck (1390-1441), pintor flamengo, faz uso do espelho ao fundo de seu quadro mais famoso, *O Casal Arnolfini*, para reforçar o testemunho de sua presença como artista. Vemos nele toda a cena refletida por trás através do reflexo de um espelho, com a imagem, que sugere ser a do próprio *Van Eyck*, e de mais uma testemunha. O pintor desencadeia nessa pintura um tema que será importante na época, o de criar uma

determinada crise no campo da representação fazendo com que esse campo transborde e desestabilize qualquer moldura possível de um mundo representado.

Van Eyck irá compor uma moldura dentro da principal com a introdução de um espelho que representará a opacidade de um mundo revisto pelo pintor, denunciando uma representação e não uma presença. O quadro ainda comporta a inscrição em latim: “*Johannes de Eyck fuit hic*” (*Jan Van Eyck esteve aqui*), a assinatura do autor inserida no campo de representação do quadro também contribuirá com a exposição de um personagem, o próprio *Van Eyck*, que não se ausenta da própria obra, ao contrário consagra-a por essa presença.



Figura 16. Jan Van Eyck. O casal Arnolfini. Pintado em 1434. Londres, Galeria Nacional

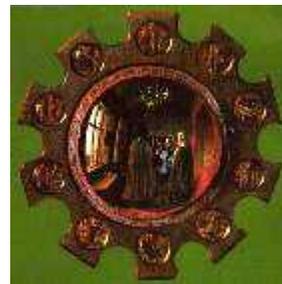


Figura 17. Detalhe da Figura 1.

A metáfora do espelho renderá ainda o fora de campo de *Diego Velasquez* (1599-1660), pintor espanhol, que introduziu um reflexo ardiloso sobre a obra e a sua construção.

Em seu quadro *Las Meninas*, percebemos uma realidade pictórica que está ao mesmo tempo ausente e presente no quadro, um dos mais brilhantes jogos de olhares mediado pelo espelho.

Na pintura ele aparece pintando o que poderíamos supor ser a *Infanta Catarina* que se encontra em primeiro plano no quadro, mas como o enorme cavalete de madeira oculta a pintura, surgem especulações sobre a construção da obra. Os olhares na tela são também produtores de sentido, estudos supõem que *Velasquez* pinta o rei *Felipe IV* e a Rainha *Mariana*, e o que denuncia isso será mais uma vez o espelho, colocado estrategicamente ao fundo da sala e que reflete o que nossa vista ignora, aquilo que está fora de campo, a figura dos reis.



Figura 18. Diego Velasquez. Las Meninas, 1656. Prado Museum, Madri



Figura 19. Detalhe da Figura 3.

Michel Foucault, em seu famoso ensaio sobre *Las Meninas* (FOUCAULT, 1987), afirma o quanto esse espelho revela pela composição que lhe é sugerida; ele lembra que, na tradição holandesa da pintura, os espelhos reduplicavam o quadro em um outro espaço, o do reflexo, mas em *Velasquez*, o espelho é extensão do quadro, propondo a reorganização

dos espaços e olhares dos personagens. E é também nesse quadro que se embaralham as distâncias entre autor e obra, no qual o autor *Velasquez* pinta-se pintando. A tela dentro da tela denuncia uma representação do mundo e não o mundo. Sua obra reforça um jogo de olhares que destrói a estabilidade do espectador, para ele, não existirá mais um direcionamento do que é visto e de como se vê.

Na pintura do século XX não poderíamos deixar de observar que esse aspecto acentua-se cada vez mais decorrente da fascinação que as pinturas anteriores despertaram e também do tema do reflexo, tão caro à arte. *René Magritte (1898-1967)* e *Salvador Dalí (1904-1989)* recorreram também ao espelho para questionar a representação não só produzida pela pintura, mas também pelo olho humano.



Figura 20. Salvador Dalí. *Unfinished*. 1973.

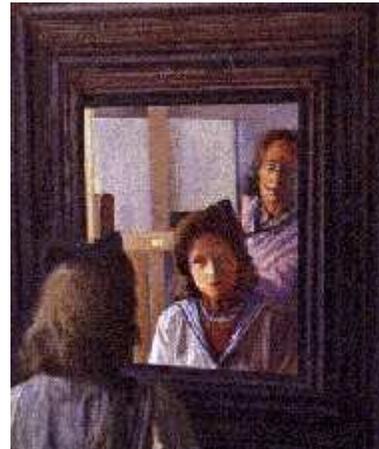


Figura 21. Detalhe da Figura 5.



Figura 22. René Magritte. La Reproduction Interdite. 1939

Violando nossa relação com o real, eles propuseram o espelho como instrumento de dúvida e extensão do olhar, para *Magritte* a ambigüidade surge quando a realidade e a nossa construção da realidade se chocam e o espelho é esta interrogação, é o engano porque se mostra convincente, natural, mas é simplesmente imagem, portanto, construção. *Salvador Dalí* nos revela além do inverso da imagem, sua extensão, a quebra da moldura, a vertigem quase ao infinito e como o ato de pintar, da mesma forma que o espelho, consagra-se também revelador.

1. 2 LITERATURA E TEATRO

A literatura e o teatro também irão constituir apontamentos interessantes sobre a reflexividade da obra; a fascinação pela obra dentro da obra parece ter contagiado *William*

Shakespeare (1564-1616). Um estudo de *J. Ricardou* observa o quanto o poeta é adepto dessa construção:

Todas as obras de *Shakespeare*, com duas exceções, *Macbeth e Romeu e Julieta*, trinta e quatro das trinta e seis mostram uma particularidade que, até o momento parece haver-se escapado aos comentaristas e aos críticos de maior consideração [...]. É uma dupla ação que percorre o drama e que o reflete em tamanho reduzido [...] Essa bifurcação da idéia, esta idéia que se faz eco de si mesma[...] Essas ações duplas são puramente *shakespearianas*[...]. São, por outro lado, signo do século XVI.[...] O espírito do século XVI estava nos espelhos... (Le Nouveau Roman – J. Ricardou – 1973.) (DALLENBACH, 1991, p.25).

Hamlet, por exemplo, irá aportar em outras décadas e séculos trazendo consigo a grande condição de obra especular; o espelho, agora, que já não é mais puramente imagem pictórica, reorganiza-se enquanto palavra, gesto, ação. Não menos instigante, o espelho abisma a obra e a qualifica, a denuncia, a critica. É o exemplo da precisa tormenta do cavaleiro errante *Dom Quixote de Miguel de Cervantes (1547-1616)* que, vertiginosamente, conduz a composição ficção/realidade, vemos espelhadas nas andanças de *Dom Quixote* as referências à própria obra de *Cervantes*, referências essas, que ajudam a confundir o leitor e o próprio personagem.

Um jogo que se caracteriza necessário enquanto especulação histórica, crítica da arte, da sociedade, do autor, da obra, onde *Hamlet*, por exemplo, depura sua construção enquanto personagem e nos permite a reciprocidade do olhar, na cena em que ele mesmo representa a representação.

A literatura que se mostrou a favor de revelar-se ambígua e compactuar desses artifícios ardilosos da imagem elegeu, como pontos de reflexão, o monólogo interior, a crise do argumento, do personagem, a intervenção do narrador, a intervenção do autor e da crítica, estabelecendo um diálogo rico com a Teoria Literária. O século XIX e XX viu surgir autores dispostos a refletir, por sobre o espelho da escrita suas digressões literárias. *Gide, Proust, Flaubert, Joyce, Woolf*, entre outros, cuidaram para que a literatura não fosse jamais a mesma.

Um autor do século XX em particular consagrou-se por rever a realidade da construção literária, seu processo será o de dialogar com os problemas da teoria literária enquanto constrói sua literatura, sua maior fonte de inspiração foi justamente a característica vertiginosa de *As Mil e Uma Noites*, sua relação, portanto, com o universo da obra dentro da obra é fundamental, tanto para relação que ele estabeleceu com o real quanto para sua relação com o ficcional. Este autor é *Jorge Luís Borges (1899-1986)*.

Borges revela-se instigado pela linguagem e recorre em seus contos à utilização de citações, traduções, labirintos literários que contribuem para uma surpreendente reflexão sobre a apurada construção de sua obra, seu domínio em muitos dos seus contos é o da construção em abismo, da linguagem que introduz em seu núcleo a brilhante constatação de si mesma. O narrador revela-se e sempre surpreende, como em ao final de seu conto, *A busca de Averróis*:

Na história anterior quis contar o processo de uma derrota [...] Lembrei-me de Averróis, que, encerrado no âmbito do Islã, nunca pôde saber o significado das palavras tragédia e comédia [...] Sinto que Averróis querendo imaginar o que é um drama sem ter suspeitado o que seja um

teatro, não era mais absurdo que eu, querendo imaginar Averróis [...] Senti na última página, que minha narrativa era um símbolo do homem que eu fui enquanto escrevia, e que, para escrever esta narrativa, fui obrigado a ser aquele homem e que, para ser aquele homem, tive de escrever essa narrativa, e assim até o infinito [...] (BORGES, 1996 p. 79).

A discussão sobre a metalinguagem nas artes consegue despertar, assim, a idéia em alguns críticos de que na maioria das vezes se tem com essa reflexão uma especulação importante sobre o status da obra.

Essa relação de espelhamento da obra de arte é rica em construções em torno da elaboração da obra interagindo com sua criação, de maneira a viabilizar uma autocrítica indispensável para a modernidade da narrativa. E como fruto dessa modernidade, o cinema também se consagrou por meio dessa auto-referência, a riqueza de seu processo revelou-se, porém, complexo pois a linguagem cinematográfica compreende o oral e a escrita, mas ganha entendimento principalmente pela imagem que não é um reflexo verdadeiro, é uma deformação do espelho. Um espelho que como vimos acima é por natureza suspeito e por obra do homem enganador.



Como documenta uma foto tirada durante as filmagens de 8 ½, Fellini colou, atrás da câmera, uma tarjeta contendo uma advertência para si mesmo: “Ricordati che è un film comico” Mais tarde observou a propósito: “Na realidade, não resultou tão cômico quanto eu pretendia. (Federico Fellini, Un Regista a Cinecittà, op. Cit, p. 50).

CAPÍTULO II

2. O CINEMA ESPECULAR

O realismo aparece como insistente e importante ponto para a discussão sobre a representação na arte pictórica, literária, teatral e principalmente visual, na qual esta noção de realidade toma as proporções da necessidade do ver para crer renascentista. A partir da interpretação do cinema como projeção verossímil do real e de sua necessidade de expor uma janela para o mundo e sobre o mundo, ele será a principal arena deste conflito de exposição ou simulação da realidade, de construção ou não de um relato que se revela enquanto relato.

O cinema em profunda harmonia com sua essência pictórica, fotográfica, literária e teatral, assimilará com destreza essa herança reflexiva, a construção do olhar, que compõe as artes citadas acima, é a chave, por excelência, do cinema e de sua linguagem. Ele, embora em muitos momentos de sua história tenha se esforçado para adestrar sua ambigüidade e tornar-se legível e legítimo da realidade, é uma arte que se completa em função dessas ambigüidades.

Muitos filmes que dialogam com os mecanismos de um metacinema trabalham todo o corpo fílmico em função disso, reorganizando a narrativa, a composição das cenas, seqüências, fotografias, personagens e criando a possibilidade de lançar ao público o teor crítico de uma visão reveladora.

O cinema recorre durante a representação aos mesmos signos emblemáticos da metalinguagem pictórica, literária e teatral, como o espelho e outros determinantes particulares da imagem em movimento como o sonho, o delírio, entre outros. Esses são emblemas que jogam com o olhar do espectador e, muitas vezes, transformam-se em mediação desse jogo metalingüístico, por interagirem com as questões do real, do imaginário, da memória, características atribuídas ao próprio cinema. Signos que no cinema ganham um corpo denso e complexo e que podem compor um cinema reflexivo, um metacinema.

A idéia de uma construção em abismo advinda da heráldica e agindo sobre o mundo representado pela obra é a transposição de uma perspectiva visual (do brasão dentro do brasão) para uma especulação narrativa (*Hamlet*), um *tromp l'oeil* pictórico (*Van Eyck, Velasquez*), uma perspectiva barroca de organização de mundo, comunicação poética que interage no caso do cinema com os emblemas característicos desse tipo de construção. A obra que se assume dialogando em toda sua extensão consigo mesma é de natureza divergente e introduz um componente reflexivo ao seu estatuto de obra.

2. 1 O CINEMA VAI AO CINEMA

Orson Welles, em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941) introduziu, logo no início de seu filme, um cinejornal, *News on the March*, um pequeno filme dentro do filme com duas datas significativas – 1895-1941 com a legenda **“Durante esses anos, conseguiu ser tudo o que foi”**. As datas e a legenda referiam-se a *Charles Foster Kane*, o grande magnata da imprensa norte americana, mas também à história do cinema. 1895 é a data da primeira apresentação em público de um filme dos *Irmãos Lumière*, a data oficial do nascimento do cinema e 1941, por sua vez, é justamente o ano de lançamento do próprio *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941), filme que acabou por mudar o rumo dessa história, um marco do cinema moderno.

Percebemos que, representando a representação (a metalinguagem cinematográfica), o cinema de *Welles*, depõe sobre a ordem que o rege, pois nesse jogo de reflexos, deparamo-nos com uma trajetória da arte cinematográfica inserida nessas datas. É a conquista de uma autoconsciência clara sobre si mesmo, é uma preciosa especulação sobre seu percurso, que conduz a uma consciência histórica de retomada do passado.

Essa estratégia pode, por vezes, converter a metalinguagem em conveniência estética da linguagem cinematográfica, “um aparato sociológico submetido a uma moldura melodramática”.(GRILO, 1997). Mas pode também promover uma reflexão cáustica sobre o aparato cinematográfico, trazendo à tona suas articulações com o derrisório, o jogo, a manipulação, desafiando sua própria condição metalingüística.

A cinema, muitas vezes, tem essa preocupação de repensar sua própria estrutura, reconstruir e recontar, com base em categorias da intertextualidade, do diálogo e da

diferença, sua própria história. Nada se encontra inteiramente acabado que não seja passível de uma auto-reflexão.

A questão metalingüística acabou por determinar-se um ponto fundamental da noção moderna de arte. As transformações na natureza do objeto artístico, a crise da representação, acontecem num momento em que, a tradição e o testemunho histórico da arte são questionados e confrontados com a reprodução técnica que o cinema representa pela sua identificação industrial. Devido a inúmeras mudanças decorrentes dessa modernidade, o processo de produção da obra-de-arte é revisto e questionado principalmente dentro da construção da própria obra.

Maria Beatriz Colucci e Ricardo Vaz Martins da Universidade Federal de Juiz de Fora apresentam em seus estudos *Sombras Elétricas: Cinema sobre Cinema* (1994), três categorias de metalinguagem cinematográfica: *A Metalinguagem como reconstituição histórica*, com filmes que retratam períodos específicos da história do cinema mundial; *A Metalinguagem como crítica e/ou reflexão*, com obras que produzam uma reflexão acerca do universo cinematográfico e *A Metalinguagem propriamente dita*, que revela o olhar metalingüístico, por meio de citações, referências a outros filmes, gêneros, estilos, entre outros.

Os estudos contribuíram para a observação da importância histórica desses filmes sobre filmes, dessa condição de gênero cinematográfico da metalinguagem, pois aguçamos nosso olhar para testemunhar a riquíssima divergência desse metacinema. É inegável a veia crítica da produção dos cineastas da década de 1960 que interagiram com a história e

linguagem do cinema de seus antepassados, e a condução dessa crítica tomou proporções consideráveis e apontou caminhos duvidosos, como nota *Ismail Xavier*:

O fetiche do aparato técnico, a nostalgia pelo clássico e a curtição da filmicidade são hoje fenômenos típicos da cultura de massa, ao entretenimento normalizado, dados presentes na publicidade e na TV, máquinas reativadoras de esteriótipos. (XAVIER, 1985, p.2).

O cinema, agente atuante de uma reprodutibilidade técnica, torna-se, assim, reflexivo e consciente da crise da representação: aceita-se olhar no espelho e nos permite admirá-lo e, por vezes, criticá-lo.

O cinema, objeto significativo da história, consolida-se principalmente, pelos mecanismos de coerção e intensificação do real. Consagrado pela dissimulação de sua técnica, por tentar esconder a forma como é feito, ele aceitará também a demonstração dessa técnica revelando, durante sua história, muitos filmes sobre filmes.

Um dos primeiros filmes curtos de *D. W. Griffith, Awful Hats, EUA, 1909*, segundo *Ana Lúcia Andrade (1999)*, trabalha com a idéia do filme dentro do filme apenas como auto-referência, pois em seu jogo importa a identificação do público com os personagens e ações da tela, o que não deixa de ser um fato importante, pois *Griffith* acabou por tornar-se, na história do cinema, um dos grandes construtores dessa veia de identificação público/cinema.

No filme *The Cinema Director, EUA, 1916*, de *Hal Roach*, o personagem de *Harold Loyd* trabalha no *Hollywood Theater*, que exhibe filmes dos estúdios *Pathé*. Aqui a vertente

metalingüística acontece na identificação clara dos atos e gestos, pois existe no filme, o pianista, o projetor, a fila de ingressos, etc. Em *Sherlock Jr*, EUA, 1924, de *Buster Keaton*, o cinema é o caminho dos sonhos e da ilusão, que possibilita a entrada não só na sala de projeção, mas também na tela, sua escolha é a fantasia e a magia cinematográfica.

Se continuássemos a passar os olhos pelas auto referências que o cinema iria tornar possíveis, perceberíamos que sua relação com a sua própria história torna-se, por vezes, muito mais ambígua com o passar dos anos. *Billy Wilder* realiza *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, EUA, 1950), e com sagacidade, compõe a trajetória de meio século de cinema, desdobrado em atos de ressentimento e esquecimento, seus protagonistas são personagens esquecidos e silenciados de uma história não oficial e recontam na tela esse entorpecimento da alma. Menos voraz, mas ainda crítico, é *Assim estava escrito* (*The bad and the beautiful*, EUA, 1952), de *Vincenti Minelli*, que observa a máquina criativa e destrutiva de *Hollywood* através dos olhos de um produtor *Jonathan Shields* (*Kirk Douglas*) e esmiúça quase didaticamente a construção de um filme, refletindo sobre a *mise en scène*, a montagem e a relação conturbada entre diretor/produtor. Teremos ainda uma metalinguagem velada em *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, EUA, 1954) de *Alfred Hitchcock*, com uma construção sutil e genial de um cinema que fala de si mesmo sem explicitamente citar-se.

Na década de 1950 e 1960, o cinema já havia caminhado mais de cinquenta anos de experiências importantes para o desenvolvimento de sua linguagem, partindo, do cinema clássico, passando pelas vanguardas até a modernidade, o cinema não cessava de reconvocar sua história, não só como testemunho, mas também como agente.

O *Neo Realismo* já havia depositado na história cinematográfica sua parcela de contribuição para a linguagem fílmica e a *Nouvelle Vague* deflagrava um olhar crítico sobre o aparato cinematográfico. “Nós somos os primeiros, a saber, que *Griffith* existe”, já dizia *Godard*. (LEUTRAT, 1995). Essa referência histórica anunciada por *Godard*, com certeza, irá reconduzir uma nova maneira de pensar e fazer cinema, transformando o passado (*Griffith*, *John Ford*, *Méliés*, os *Lumière*) em uma história viva de idéias e em constante movimento.

O cinema da era *Godard* transformou-se no auge de uma metalinguagem crítica, que questionava e, por vezes, celebrava, o cinema clássico. Esse cinema consagrou o emprego de procedimentos metalingüísticos e acabou por se unir a uma considerável produção teórica sobre a linguagem cinematográfica com vigorosos debates, revistas especializadas, etc. A reflexividade dominou os cinemas novos.

Era imprescindível, nesse momento, refletir sobre a representação do real que o cinema produzia, discutir a legitimidade da imagem, seus artifícios, o processo de criação do autor, a legalidade da construção fragmentária do filme e de sua exposição contínua, o encadeamento do tempo e espaço, da *mise en scène*, da narrativa, algo que só uma reflexão precisa do aparato e de seu desenvolvimento enquanto linguagem poderia proporcionar.

Em frente a essas tantas reflexões, as articulações metalingüísticas renderam ao cinema, um caráter maior de legitimação, uma reavaliação de sua conversão em obra e deram lugar a um contexto muito rico, autêntico e revelador, a construção em abismo ou *mise en abyme*, que desafiou os limites da metalinguagem também no cinema. Extraída da

linguagem da ciência heráldica, essa denominação foi utilizada pela primeira vez por *André Gide*, em 1893, em seu romance *Paludes*:

Não me desagrada que em uma obra-de-arte, se reencontre transposto, a escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a ilumina mais, nem estabelece de um modo mais seguro, as proporções do conjunto. Desta maneira, em certos quadros de *Memling* ou de *Quenti Metsys*, um espelho convexo e escuro reflete, por sua vez, o interior do ambiente em que tem lugar, a cena pintada. O mesmo em *Las Meninas* de *Velazquez*, na literatura de *Shakespeare*... (DALLENBACH, 1991, P.14).

2. 2 O FELLINI QUE ANTECEDE 8 ½

“Não escolhi fazer cinema, o cinema é que me escolheu”. *Federico Fellini*

O cinema não poderia ter feito escolha melhor ao permitir que *Fellini* o representasse, que desestruturasse a maquinaria realista transformando-a radicalmente em uma brilhante potência *Felliniana* de ver o mundo, um controverso olhar sobre a vida. Seu primeiro e fundamental contato com uma representação foi pelos quadrinhos, *Le fumetti* como ficou conhecido na Itália em 1920.

Ainda criança encantava-se com uma forma peculiar de narrar, uma forma que fragmentava a narração em que os quadros, que lembram o quadro a quadro cinematográfico, conduziam a uma fluência do olhar e da compreensão da história narrada.

Recortes expostos e recompostos com personagens de um lirismo, de uma composição imagética que com certeza influenciaria o diretor em suas obras futuras.

A linguagem dos quadrinhos observa algumas características que discutem a representação. Ela representa o movimento por meio de imagens estáticas, colaborando para isso a composição de uma seqüência que busca narrar uma história, mas ao mesmo tempo, privilegia-se de uma linguagem fragmentária, que dá conta perfeitamente da exigência do leitor em compreender o que está sendo contado, a moldura visivelmente presente que contorna, como o nome já diz, os quadrinhos, é completamente incorporada à representação.

Outra característica importante é o fato de a imagem ser um desenho manual carregando-a da intencionalidade e estilo do autor, uma imagem cujo estatuto encontra-se marcado pela autoria.

A caricatura será outro exercício expressivo praticado por *Fellini* na adolescência, caricatura abrange a noção de origem francesa *caricature* (representação de pessoas) e a noção anglo-saxônica de *cartoon* (representação de situações). A caricatura revela a sátira, a crítica, à ironia pelos traços, seja na construção do desenho (imagem), seja na exposição de situações, que exageram e desconfiguram a realidade pelo humor. Sua fascinação por ela garantirá sua estada já na década de 1940, no jornal italiano *Marc' Aurelio*.

Sendo assim, a caricatura, os quadrinhos, o circo e o jornalismo, estes dois últimos também presentes de maneira intensa na vida pré-cinema de *Fellini*, o primeiro como amor de infância e o segundo como emprego, irão dar rumos específicos ao cinema que ele irá

viabilizar com *Mulheres e Luzes (Luci del varietà, Itália, 1950)*, seu primeiro filme co-dirigido por *Alberto Latuadda*.

Neste período, *Fellini* estabelecerá uma forte ligação com *Roberto Rossellini* escrevendo com ele os roteiros de *Roma Cidade Aberta (Roma, Città Aperta, Itália, 1940)*, e *Paisá (Paisá, Itália, 1946)*, e participando como ator em um curta de *Rossellini* chamado: *O Amor (L'Amore, 1948)*, no qual realiza um papel profundamente irônico, o de um pastor que é confundido por uma jovem (*Ana Magnani*) com *São José*.

Fellini reconhecerá em *Rossellini* um profundo humanismo, a humildade diante da câmera, sua extraordinária fé nas coisas fotografadas, nos homens, nos rostos e nos gestos e logo depois, tomará um outro rumo, uma outra relação com o humano, o que provocará uma ferida dolorida na amizade de ambos .

A intertextualidade será na obra de *Fellini* um ponto decisivo, marcado fortemente pelos níveis de representação questionadores, críticos e modernos da caricatura e dos quadrinhos, observador importante das artes populares (o teatro de revistas, as fotonovelas, o circo) e pouco integrado ao cinema na condição de espectador e, segundo ele, sem influência direta de nenhum diretor, *Fellini* não se constrange em produzir um cinema aberto a todas essas instigantes representações do real.

Suas obras decorrerão da demonstração do artifício, por meio da discussão sobre o simulacro, da exposição dos conceitos de arte e da auto-referencialidade, que na condição em que *Fellini* observa a representação, como uma ato que está sempre a serviço de uma intenção, é perfeitamente legítimo. A necessidade de pensar a realidade obriga-o a se afastar dela e a espetacularizar os códigos realistas.

Passaremos os olhos sobre alguns filmes de *Fellini* anteriores a *8 1/2* que discursam sobre o simulacro, sobre a interpretação do real e o fazem de diversas maneiras.

Mulheres e Luzes (Luci del Varietà - 1951)



Figura 23. Cartaz do Filme Mulheres e Luzes. 1950

Um grupo de atores do teatro de revista, *Poeira de Estrelas*, viaja de trem por várias cidades apresentando o já decadente espetáculo *Tutti a Bikini*.

Durante uma das viagens o dono da companhia *Checco Dalmonte* (*Peppino De Filippo*), conhece uma aspirante à vedete e bailarina, *Liliana Antonelli* (*Carla Del Poggio*), e acaba contratando-a para subir aos palcos na próxima cidade.

A partir dessa decisão, a oscilação entre o *glamour* e a decadência do espetáculo do *music hall* irá pontuar o filme, *Liliana* irá compor a fuga do mundo das cidades provincianas, da inocência, para o estrelato, a modernidade.

Quando abandonar a companhia de *Checco*, depois de quase destruir seu casamento e sua pequena trupe, para tornar-se estrela dos teatros internacionais, *Liliana* conseguirá expor a ambição que destrói sentimentos e move o mundo dos espetáculos e o filme por sua vez conseguirá fragilizar as relações depositadas nos sonhos desses artistas mambembes

obrigados pelas circunstâncias a retornar ciclicamente a mais uma parada de trem onde mais uma aspirante se apresenta, a escalada ao sucesso é retomada e o eterno retorno se completa.

O filme com co-direção de *Alberto Lattuada* estabelece contrastes entre a cidade e o campo, na peregrinação da trupe do teatro de variedades, as condições mambembes do grupo e o grande *music-hall*, que colocará em evidência a protagonista *Liliana* e guardará no esquecimento os outros protagonistas pouco acostumados com os novos tempos. O foco central desse teatro de variedades é a mutação do espetáculo, *Fellini* aborda os descasos do sucesso e do fracasso e desdobra aos olhos do público um resultado hostil, o qual apontava que o teatro de variedades já estava fadado ao esquecimento e também seus personagens.

A escolha de *Fellini* pelo tema, ainda que em conjunto com *Lattuada*, aponta para a releitura que seu cinema fará, a partir daí, sobre o universo que exhibe e questiona o artifício.

O Abismo de um Sonho (Lo sceicco bianco-1952)



Figura 24. Caricatura feita por Fellini para o filme *Abismo de um Sonho*. 1952



Figura 25. Fernando Rivoli (Alberto Sordi) em *Abismo de um Sonho*. 1952

A obra para muitos é o primeiro *Fellini*, a direção já assumida totalmente por ele transforma este filme, cujo primeiro esboço do roteiro fora escrito por *Michelangelo Antonioni*, em um filme que novamente tem o espetáculo como tema, desta vez, a fotonovela.

A história narra a lua-de-mel de um casal *Wanda Giardino* e *Ivan Cavalli* (*Brunella Bovo* e *Leopoldo Trieste*) que chegam a Roma dispostos a conhecer o papa, mas que na verdade possuem individualmente seus interesses, ele está disposto a conseguir um cargo de secretário municipal e apresentar a esposa a sua família e ela tem uma única e determinada intenção, conhecer pessoalmente o *Xequê Branco* das suas amadas fotonovelas, *Fernando Rivoli* (*Alberto Sordi*).

Quando chegam ao hotel, *Wanda* consegue escapar e vai conhecer as locações em que são gravadas as fotonovelas, lá vestida de odalisca encontra seu príncipe árabe que depois de um momento de epifania a decepciona profundamente. Depois de praticamente

expulsa desse mundo ilusório, ela volta aos braços de seu marido a tempo de conhecer vossa santidade, o papa, e se redimir de qualquer ato impuro.

Ivan e *Wanda* são dois personagens que durante o filme habitam dois mundos contrapostos e sofrem significativamente neles. *Ivan*, a representação do convencional, institucional, vê sua honra arranhada pela atitude da esposa, sua crise moral é o abalo da instituição familiar que ele e toda sua postura representa. *Wanda*, a representação do sonho, da paixão, vê arranhada a ilusão do seu imaginário, a revelação dos bastidores, que representam para ela a falência de um mito, que possui problemas cotidianos e sabe quando quer, desprezá-la.

Os mundos do dois protagonistas são ambos decepcionantes, um acaba por ser a extensão do outro, enquanto *Wanda* encara uma realidade adversa as suas expectativas dentro da ilusão da fotonovela, *Ivan* produz uma mentira para burlar a realidade e enganar sua família que espera ansiosamente por conhecer sua bela esposa.

Abismo de um sonho expõe a idéia de que o espetáculo não consegue sustentar-se quando desmascarado por completo e a realidade precisa mascarar-se um pouco para resistir às tribulações da vida. *Pilar Pedraza* resume bem a visão de *Fellini* diante das auguras da ilusão e seus efeitos quando comenta a cena final do filme em que *Wanda* e *Ivan* vão finalmente ao encontro do papa:

Suas palavras finais (de *Wanda*) são uma ironia cruel do autor: “Você é meu Xequê Branco”, diz a *Ivan*. E nós que já sabemos o que isso significa, sorrimos com o diretor, ironicamente, cruelmente. Mas no texto do filme, no mundo dela, tem outro significado: inaugura uma nova mentira, o auto engano bondoso para ir seguindo no mundo que,

como o anjo no plano final do filme é de pedra ainda que tenha asas. (PEDRAZA & GANDÍA, 1999, P.54).

A Estrada da Vida (La Strada-1954)



Figura 26. Gelsomina (Giulietta Masina) em A Estrada da Vida. 1954.

Em 1953 *Fellini* realiza *Os Boas Vidas (I Vitelloni, Itália, 1953)* e no mesmo ano o curta-metragem *Agência Matrimonial (Agenzia Matrimoniale, Itália, 1953)* e em 1954 retorna ao tema do espetáculo, agora representado pelo circo.

Gelsomina (Giulietta Masina) é vendida pela mãe ao saltimbanco *Zampanò (Anthony Quinn)* que a leva para lhe apartar a solidão e o acompanhar em seus números circenses. Ela é a protagonista de uma agonia que não se transmuda na arte circense que exerce, mas que se realiza nela, seu personagem clownesco carrega toda força necessária a ele e sua agonia cresce quando percebe que a desumanidade de *Zampanò* consolida-se na morte de um amigo seu *O Louco (Richard Basehart)*, a partir daí ela enlouquece e é abandonada por *Zampanò*, morrendo pouco tempo depois. *Zampanò* anos mais tarde descobre a fatalidade, caminha errante em direção ao mar e chora compulsivamente.

A força bruta de *Zampanò* e a mais expressiva candura de *Gelsomina* deflagram as condições adversas desse encontro e sua veia humanista. A arte mambembe do circo consolida-se aqui como a arte do amargo e sofrido crescimento, ela é pouco risível e profundamente melancólica, história de vencidos, que não conseguem arrancar à vida seu

alento. Novamente a arte é dura, cáustica e triste quando insiste em existir em confronto com as nossas piores intenções, quando inviabiliza o olhar e cala nossa voz, a voz que grita e a que silencia.

Dessa vez a crítica de *Fellini* vai de encontro à impossibilidade do espetáculo de restituir à brutalidade ao humano, e forjar um real mais histriônico.

A Trapaça (Il Bidone-1955)



Figura 27. Picasso (Richard Basehart) e Augusto (Broderick Crawford) em cena de A Trapaça. 1955

A Trapaça é um filme-chave da reflexão que *Fellini* fará durante toda sua carreira sobre o logro.

Desta vez ele não escolhe colocar em foco a indústria do entretenimento, ele nos revela o maior produtor dessa ilusão, o homem.

Fellini desde o primeiro plano coloca o espectador a par da farsa que irá presenciar, *Augusto Rocca (Broderick Crawford)* é um homem brutalmente transfigurado, um bufão melancólico que juntamente com dois amigos *Picasso (Richard Basehart)* e *Roberto (Franco Fabrizi)* vivem de aplicar golpes na população rural e humilde do local, vestidos de padres, eles conseguem sustentar seus vícios e forjar ilusões, mas de volta ao lascivo ciclo que freqüentam, a farsa eclesiástica mostra-se somente a ponta de uma mentira maior, *Picasso* futuramente será abandonado pela mulher *Iris (Giulietta Masina)*, *Roberto* partirá

para golpes mais sofisticados e *Augusto* depois de seu último golpe, acabará agonizando a beira de uma estrada, provavelmente condenado à morte .

Fellini faz a opção de contar uma história de trapaceiros, revelando desde o início seus meios ilícitos, nós os vemos trocando seus ternos por batinas, ajustando os últimos detalhes do golpe e entrando em cena. O autor não esconde as maquinarias geradoras dessa ilusão e promove ao longo do filme uma reflexão dolorosa da consciência desses trapaceiros.

Considerada uma das principais obras *neo-realistas* de *Fellini*, *A Trapaça* resolve abster-se da temática social dos camponeses para mostrá-los em suas misérias vítimas dos artifícios da representação dentro da realidade exposta pelo filme. A temática consegue questionar o real e as conseqüências do simulacro, colocando em xeque as grandes instituições como a Igreja, o Estado e o Cinema.

Fellini compartilha com o espectador toda concepção, exposição e redenção da farsa e só nos engana por um instante quando ao final do filme, *Augusto*, vestido de sacerdote, encontra entre suas vítimas uma menina paraplégica filha de um camponês, que implora a ele a crença em um milagre, ele a desencoraja e parte. Quando encontra com seus amigos na estrada afirma que não conseguiu apanhar o dinheiro da família, pois, também é pai. Eles brigam, *Augusto* cai de uma ribanceira e quebra a espinha, só aí depois de nossa compaixão, o dinheiro é encontrado na roupa de *Augusto*. Trapacearam conosco. O milagre aguardado pela menina é o milagre *rosseliniano*, o milagre de *Fellini* é muito mais amargo e só se produz na ilusão e na crença do espectador.

As Noites de Cabíria (Le notti di Cabiria-1957)



Figura 28. Caricatura feita por Fellini para Noites de Cabária. 1957



Figura 29. Oscar (François Périer) e Cabária (Giulietta Masina) em Noites de Cabária. 1957

Fellini depois de algumas pesquisas nas noites de Roma, do encontro com uma prostituta que lhe conta sua triste história e tentando a rodar um novo filme com *Giulietta Masina*, ele realiza *As Noites de Cabária* (*Le Notti di Cabiria, Itália, 1957*). O filme conta a história de uma prostituta *Cabária* (*Giulietta Masina*) que sofre sucessivas decepções na vida, ingenuamente acreditando no amor de alguns homens que cruzam seu caminho é enganada e quase morta, mas tocada por inúmeras sensações de compaixão, dor, vergonha e fé, retoma sua vida e as vicissitudes de um destino adverso.

O filme também não aborda diretamente o tema do espetáculo, mas trabalha com uma função rica a ele: o engano. *Cabária* acaba tornando-se uma especulação sobre nossa ingênua crença naquilo que vemos e ouvimos. O espectador, logo após o primeiro incidente de *Cabária*, em que ela é jogada em um rio por um suposto amor que rouba seu dinheiro, percebe que seu caminho não será fácil e consegue ler nas entrelinhas o engano rodando a personagem, esta, porém não crê no espectador, enxergando amor onde só existe interesse e endossando o engano, a ilusão de uma vida de representações.

Cabíria é ridicularizada, humilhada e hipnotizada em uma seqüência memorável que aponta para a presença do mágico, prestidigitador por natureza, que a envolve e contribui para construção de sua desesperança. O personagem do mágico, portador da ilusão, marcará também outros filmes de *Fellini*, entre eles, *8 ½*.

Cabíria expõe a descrença de *Fellini* na realidade, para ele esse real precisa sempre de um olhar de desconfiança, de ceticismo, senão a perda será considerável. A personagem ao final do filme depois de sofrer seu último golpe e cumprir ciclicamente seu destino, é abordada no meio de uma estrada por jovens que cantam e dançam, *Cabíria* caminha com eles, encara a câmera e sorri. *Fellini* quebra nesse momento a representação de uma regra clássica do cinema, o olhar do personagem para câmera, inviabilizando a moldura melodramática, sua fissura ao final parece reforçar toda farsa da vida de *Cabíria*, parece reinseri-la no palco e revelá-la personagem.

A Doce Vida (La Dolce Vita-1960)



Figura 30. Silvia (Anita Ekberg) em cena de A Doce Vida. 1960

“As cerimônias de adeus já acabaram” (KEZICH, 1992, p.246). Com esta frase *Fellini* fecha um ciclo e consagra outro, em 1960 ele nos apresenta *A Doce Vida*, (*La Dolce Vita*, Itália, 1960), acostumado a fragmentar seus filmes em episódios ele estabelece aqui sete, todos tendo como protagonista o personagem *Marcello Rubini* (*Marcello Mastroianni*), *Túlio Kezich* esclarece os episódios:

[...] o breve encontro com *Maddalena* (*Anouk Aimée*) a herdeira; à noite de loucuras com a estrela americana; o relacionamento com *Steiner* (*Alain Cuny*), o amigo intelectual (subdividido em três partes: o encontro, o convite, a matança); o falso milagre; a visita do pai; a recepção dos nobres; a orgia. (KEZICH, 1992, p.246).

Durante alguns dos episódios vemos se desenrolar também a relação de *Marcello* com a amante *Emma* (*Yvonne Furneaux*).

Como um *Virgílio* de *Dante*, *Fellini* e *Marcello* nos introduzem a uma viagem por uma Itália do pós-guerra, uma crônica jornalística onde novamente presenciamos as maquinarias de um espetáculo sustentado pelas câmeras, desta vez, as fotográficas. *Fellini* compõe um mosaico registrado em sua quase totalidade por *paparazzis*, fotógrafos sedentos pela imagem dissimulada do instante, eles dirigem e estruturam muitas cenas e ações dando ao filme a dose certa de modernidade e dissimulação. O próprio nome *paparazzi* surge em *A Doce Vida* de um dos fotógrafos chamado *Paparazzo*.

Na chegada de *Sylvia* (*Anita Eckberg*) ao aeroporto, os fotógrafos estão lá dirigindo a cena, fazendo-a sorrir, voltar às escadas do avião para capturarem o ângulo perfeito, convocando-a ao status de deusa dentro e fora das telas, os fotógrafos de *A Doce Vida*

seguem *Sylvia* buscando perpetuar com um suposto recorte imóvel do tempo, a fotografia, a imagem em movimento que consagrará *Fellini* e o cinema italiano.

Fellini transcende qualquer relação do espaço e tempo de sua obra para conduzi-la drasticamente para fora, para transbordar as molduras de qualquer diegese cinematográfica, seu filme se faz nas entrelinhas da imagem. O furacão *A Doce Vida* ditará a moda, a sociedade, a crise cultural dos anos sessenta na Itália, a irônica doçura de *Fellini* dará a vida doses amargas de um cinema perturbador.

Outra cena consagrada a discutir a transparência da representação no filme é a cena do milagre, *Marcello* vai com alguns fotógrafos cobrir uma reportagem sobre a visão que duas crianças tem da *Virgem Maria*, os fotógrafos chegam ao local do suposto milagre e lá se encontram redes inteiras de televisão, fiéis desesperados, torres de iluminação, ordens expedidas diretamente de um megafone, câmeras a postos, em um cenário quase apocalíptico, nesse meio as convenções ficcionais e reais da ficção do filme de *Fellini* se misturam.

Os fotógrafos encontram os parentes camponeses das crianças e os dirigem em uma cena patética e constrangedora, para que as fotos possam tomar ares mais realistas, o diretor de TV dirige as pessoas espalhadas pelo campo e dá ordens a sua equipe, e as crianças quando finalmente chegam ao local dirigem uma farsa ainda maior, pois não existe mais uma vez em *Fellini* nenhum milagre possível, a não ser aquele que nos despoja de todo juízo de valores, pois não existe olhar inocente, nem o infantil. Essa seqüência insere-se naquelas pérolas de um cinema que se pretende mostrar enquanto interpretação e quase subversão do real.

Quando a tragédia de *Steiner* acontece, o amigo de *Marcello* que se mata e mata também aos filhos, a intervenção dos *paparazzis* reflete um universo insano que a mídia se especializará com o passar dos anos, o da espetacularização da tragédia alheia transformando-a em coletiva.

Seja pelas fotos minuciosamente fabricadas, selecionadas e autorizadas pelos fotógrafos, seja nas fotos captadas no instante em que o realismo surge mais cruel que o simulacro, *Fellini* consegue expor a necessidade do nosso século de fabricar a realidade, consegue nos imputar a desconfiança e evidenciar que a legitimidade da imagem de qualquer espécie está em jogo.

Fellini acabou por estabelecer como condição básica do seu cinema, dialogar com a indústria do entretenimento, convocá-la a expor-se por completo, a sua maneira de discutir o realismo que o cinema projeta é pela intensa observação sobre o espetáculo, pela especulação de como a indústria fabrica e viabiliza uma simulação viável da realidade que atende as necessidades de um imaginário como o nosso, sejamos nós consumidores do teatro de variedades, da telenovela, do circo, do cinema, da publicidade ou do jornalismo.



“Se Marcello veste meu chapéu não é para identificá-lo a mim, mas para criar uma transmissão de pensamento e tornar possível o simulacro. Eu o forço a se parecer comigo porque este é o modo mais fácil de enxergar o personagem e sua história. Uma operação delicada que é só possível devido a uma amizade profunda e ao desejo sem pudor de se colocar no espetáculo.” Federico Fellini

CAPÍTULO III

3. ANÁLISE

A necessidade de uma análise para compreensão de um filme decorre de uma integração do texto fílmico com um universo que lhe é caro, o universo diegético, aquele que, segundo *Jacques Aumont*, (1995) compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico, social), quanto o ambiente de sentimentos e motivações exposto no filme. A análise observa condições importantes da realização de um filme, compila sinais importantes e nos proporciona “uma compreensão de segundo grau, uma metacompreensão” (CASSETTI, 1990). Um trabalho de decomposição e recomposição dos dados, mas que não se permite determinista.

3.1 AMBIGÜIDADES E SEQÜÊNCIAS

8 ½ não é um filme fácil de ser resumido. Em uma tentativa poderíamos dizer que é a história de *Guido Anselmi* (*Marcello Mastroianni*), um diretor com uma crise de inspiração, atolado em dívidas e dúvidas, enfrentando as pressões de um *set* de filmagens. Vislumbramos, assim, um emaranhado confuso das relações pessoais de *Guido* em que presente, memória, sonho, delírio se entrecruzam constantemente, e as fronteiras entre

esses estados parecem não existir. A palavra chave do oitavo filme e meio de *Fellini* é ambigüidade.

Fellini estabelece uma conexão com o passado já em seu título, *8 ½* refere-se, segundo o diretor, aos seus oito filmes e meio realizados, de *Luci del Variatà, Itália, 1950*, até *La Tentazioni del dottore Antonio, Itália, 1962*, um episódio de *Boccaccio 70*. Alguns críticos afirmaram que o título *8 ½* estava errado, o cálculo de todos os longas e curtas de *Fellini* e aquele em que ele foi co-diretor não daria a instigante soma apresentada no título, muitos opinaram, mas *Fellini* bateu o martelo, seu filme se chamaria *8 ½*. Estabelecendo, assim, um paradoxo da obra como presente e ausente, no título e no seu desenrolar, pois nos é dado no título à citação da quantidade dos filmes anteriores de *Fellini* e na obra as tentativas da construção de um filme, lembrando-nos sempre de sua ausência.

A estrutura de *8 ½* é construída de maneira a possibilitar uma insistente valorização de ambigüidades das imagens e dos sentidos e *Fellini* faz proliferar paradoxos em seu filme justamente na composição das cenas, na narrativa, nos personagens, construindo uma história de bifurcações, heterogeneidades e que não se fecha em respostas claras.

O discurso narrativo produz o espelhamento duplo em *8 ½*, pois vemos um filme sobre um filme, que além de tratar de cinema, espelha o próprio filme que vemos, estabelecendo uma relação total com a construção em abismo e não somente parcial e fragmentária. *Fellini* recupera em *8 ½* um processo de ambigüidade da história através de uma inovadora articulação temporal e espacial e de uma narrativa vertiginosa.

O filme transita pelo campo do sonho, da realidade, da lembrança e do delírio de *Guido*. Para *Fellini*, a recordação sempre se consolidou num processo importante em sua

vida e obra, ela faz parte de um movimento que dá legitimidade à imagem e à história e sua veracidade está sempre em mutação. A recordação conjugada no passado é sempre afetada pelo presente, um fato que contamos hoje de uma maneira será recontado de forma diferente daqui cinco anos.

Oniricamente *8 ½* inicia com um sonho. *Guido* está em um congestionamento, não ouvimos nenhum som, só um perturbador silêncio, um gás começa a escapar dentro do carro de Guido. *Ele* se desespera e tenta abrir as portas, bate nas janelas e depois de alguns segundos de angústia consegue escapar para o capô, sente o vento no rosto, abre os braços e começa a voar por sobre as nuvens, quando pensa estar livre, vemos que seu pé está preso a uma corda que em terra é comandada por um homem que o puxa, é a visão do abismo, ele cai. Essa seqüência se liga com a seguinte, quando ele, na cama, solta um grito de pavor, estende os braços para cima e acorda.

Fellini tem, naquela época, uma ligação profunda com a obra de *Jung*, nesse período começa a desenhar seus sonhos dando a eles uma atenção peculiar. Sua experiência com o imaginário, a dimensão ilusória que o cinema propicia e suas especulações sobre a realidade refletem um filme que transporta para os sonhos, os delírios e as lembranças, a matriz de seus significados. *8 ½* comporta uma carga significativa de experiências importantes para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Os signos visuais agora representam a reflexão por meio do sonho, do delírio, da memória.

A seqüência de abertura do sonho possibilita observarmos um plano sonoro subjetivo em que o silêncio sepulcral só é interrompido para acentuar o desespero do personagem, ouvimos batidas de coração, o som do gás, a respiração ofegante, as batidas

no vidro sempre que a câmera foca *Guido*, quando sua atenção está nos outros personagens presos no congestionamento e que observam *Guido*, o som torna-se menos perturbador e, por vezes, o silêncio impera.

Em se tratando de um sonho, a subjetividade normalmente conduz as imagens e sensações, mas isso é também um indício de que o filme terá como marca no seu ponto de vista, na sua *mise en scène*, uma inquietante subjetividade. A década de 1960 no cinema possibilitou aos autores ousar no desenvolvimento da linguagem e articular de maneira mais instigante a câmera, contagiando-a com as intenções dos personagens.

O sonho que abre 8 ½ nos antecipa a visão de um personagem sufocado, ansioso pela liberdade, mas podado pela indústria que o cinema também representa, mais tarde veremos que os homens que o puxam fazem parte da produção do filme, e a angústia da queda reflete o abismo, sua inquietude será o ritmo que marcará o desenvolvimento de suas relações no filme, um caos que o conduzirá a salvação.

Guido, na seqüência seguinte, recebe a visita dos médicos e de uma enfermeira que medem sua pressão e lhe fazem inúmeras perguntas, nesse momento sabemos algumas informações básicas do personagem, sua idade, seu nome, seu estado de saúde, sua profissão. A cena começa com um ponto de vista que sugere o subjetivo, mas não o é exatamente. A câmera se coloca atrás da cama de *Guido* mostrando sua nuca e acompanhando seus movimentos e seu olhar para os médicos, observamos aí que mesmo sem assumir completamente o lugar do personagem, a câmera assume seu ponto de vista ao mesmo tempo em que age displicente e ambigualmente. Um dos diálogos também reforça essa teoria.

Médico: O que prepara para nós? Mais um filme sem esperança?

Sem intervalo a enfermeira complementa :

Enfermeira: É seu primeiro tratamento?

Só então *Guido* responde:

Guido: Sim.

A que pergunta, não sabemos. Diálogo que confere à construção do filme uma ambigüidade pontuada pelo jogo de relações que estabelece o cinema com o espectador. *Fellini* era um homem convencido de que a imagem dialogava com uma multiplicidade de olhares e de sentidos, multiplicidade que abria a perspectiva do público de interagir com a obra. Câmera e diálogos constroem, assim, desde o início, a possibilidade de uma obra aberta.

Uma obra reflexiva sobre sua própria construção. Em um filme sobre um autor, mais especificamente, um diretor, somos privados de sua altivez e entregues ao seu fracasso. A criação é despojada de sua aura.

Ao som de *Cavalgada das Walkírias*, os personagens da estância desfilam para a câmera, *Guido* chega, tem um pequeno delírio ao ver *Claudia* (*Claudia Cardinale*) lhe entregando um copo de água, acorda de sua visão e encontra seu roteirista para conversarem sobre o filme. *Daumier* (*Jean Rougeul*) sem piedade o critica, fala da imagem da garota da fonte (*Claudia*) como sendo o pior símbolo da história de *Guido* e diz que percebemos com isso que o cinema está atrasado cinquenta anos com relação às outras

artes. *Guido*, sem conseguir pronunciar-se, fica aliviado ao encontrar um amigo e desvia-se do assunto.

Nessa seqüência temos elementos que nos colocam diante de um filme que dialoga com uma linguagem muito peculiar do início dos anos sessenta, enquanto retrato da crise de um cineasta frente a sua inércia criativa e uma indústria voraz contemplamos a quebra de uma das regras básicas da narrativa cinematográfica, em que a câmera, como um deus, não deve jamais ser encarada de frente. *Fellini* já havia quebrado o protocolo quando *Cabiria*, ao final do filme, olha para a câmera e sorri e agora o faz com o desfile dos personagens que encaram uma suposta subjetiva de *Guido* o diretor, e o saúdam, mas essa subjetiva não se confirma dando ao ato, portanto um ar dúbio.

O filme também quebra as molduras do tempo e do espaço fílmico quando introduz a cena do delírio de *Guido* com *Claudia* sem trabalhar com os elementos cinematográficos que diriam ao espectador: isto é um delírio, isto é um *flashback*, etc. A cena trabalha com algumas mudanças nos movimentos do personagem, no som que cessa, para atribuir àquele momento o delírio de *Guido*. *Daumier*, por sua vez, apresenta-se como um dos mais interessantes personagens de *Fellini*, ele é um crítico que discute dentro do filme a obra da qual é personagem, ele discorre sobre os problemas mais fascinantes que o cinema já havia criado até então, e reflete sobre o papel do intelectual no cinema.

A montagem clássica já representava em 1960 um paradigma cinematográfico e era sujeita a releituras nas diversas escolas cinematográficas, principalmente na *Nouvelle Vague*. Um desses critérios clássicos de decupagem é a delimitação dos tempos inseridos no filme; o presente é, via de regra, o tempo por excelência do cinema, na sua incursão pelo

passado (*flashback*), sonho ou delírio é necessário avisar ao espectador, por meio de recursos decorrentes como o preto-e-branco, a palavra, as datas, que esta incursão será feita. *Fellini*, porém despreza esses recursos quando expõe o conflito de suas cenas construídas com inserções de diversos planos, lembrança, alucinação, sonho, sem se preocupar com a quebra dessas formalidades. Hoje não nos surpreende mais esta heresia, mas com *8 ½* ela revelou-se instigadora da linguagem, ousadia.

Guido vai à estação de trem esperar pela chegada de *Carla*, (*Sandra Milo*), sua amante e a coloca em um hotel pequeno da cidade, *Carla* fica um pouco decepcionada com a recepção mas mesmo assim, espirituosa, aproveita para pedir a *Guido* um emprego para seu marido. Na cama os dois criam um jogo erótico onde ele a maquia e a dirige. Depois de fazerem amor, enquanto ela lê um gibi, ele sonha com a mãe em um grande cemitério, com o pai que reclama do túmulo apertado que lhe deram, com seu produtor e com sua esposa *Luisa*, (*Anouk Aimée*).

Fellini, como já vimos na seqüência anterior, apaga em *8 ½* essas molduras estéticas do cinema clássico e essas conversões temporais transcorrem no filme de maneira a utilizar outros componentes fílmicos. Seus planos cinematográficos fluem como depurações do olhar é um desafio a toda estilística adquirida até então.

Novamente na construção de um sonho dentro da cena, vemos *Guido* que repousa na cama do hotel. Surge no quarto, próximo à cama, sua mãe, que apaga mecanicamente algo na parede. Percebemos que a personagem, que está no mesmo plano que o casal, possui gestos mecânicos e que uma iluminação dura denuncia tratar-se de um sonho. Isso se confirma na cena seguinte em que *Guido* e a mãe encontram-se em um cemitério. O filme

aflora, assim, essas transições de maneira brilhante, confirmando sua tendência para o especular, sua propensão para as obras de arte refletidas em si mesma, teremos aí a confirmação da simbologia do espelho que funciona como um lugar de articulação entre o imaginário e o real, a lembrança e o delírio.

De volta ao hotel, *Guido* encontra no elevador o *Cardeal*, momento místico para o protagonista, no saguão do hotel fica mais clara a sua grande confusão mental, ele encontra com produtores que cobram dele decisões sobre o filme, uma atriz que não sabe qual será seu papel e o questiona, um agente de *Claudia Cardinale* que o intercepta e também jornalistas. *Fellini* confronta a inércia de *Guido*, sua completa apatia com um exército de profissionais que o cinema produz, e que argumentam com a crise do diretor. *Roberto Schwarz* lembra bem isso quando diz: “O cinema põe em xeque a concepção individualista das artes [...]” (SCHWARZ, 1994, p.151).

Fellini, nesta seqüência, se beneficia de um plano que já havia consagrado em *A doce Vida* o plano do desfile, em que seus personagens conduzem um balé diante da câmera causando a extensão do olhar do espectador, esta é a expressão de uma compreensão do espaço cênico e cinematográfico, um emprego da espacialidade que coloca o movimento e a ação em favor de um enriquecimento do olhar, essência cinematográfica.

A cena filmada em sua maior parte por um belíssimo plano seqüência mostra como *Guido* negocia com o tempo e espaço para conviver com seu medo, ao final da cena, ele ainda saúda o produtor de seu filme e ganha dele um relógio. Tempo é dinheiro e carece administrá-lo melhor. O tempo do relógio é o “tempo homogêneo e vazio”, (BENJAMIN,

1993), um tempo que não dialoga com a história, que não se favorece com a memória, ao contrário do tempo de *Guido*.

Para *Fellini*, a fronteira entre o filme de *Guido* e o seu quase não existe, ele conduz, à *la Borges*, uma narrativa que se confunde com o real, intercalando entre si notas de rodapé, informações reais, criações ficcionais. Poderíamos até usar aqui a frase de *Otávio Paz* sobre *Borges* ao considerá-lo um autor de uma autoconsciência profunda: “criador de uma obra única, edificada sobre o tema vertiginoso da ausência da obra.” (PAZ, 1979, p. 13).

A câmera, em 8 ½, estabelece uma função central, sua intenção é ser notada, ser receptora da dissimulação que o cinema se propõe, uma dissimulação que joga com a percepção do espectador. Se *Christian Metz* (1968) declarou que a construção em abismo do filme de *Fellini* possibilita todos os jogos de espelho, o receptor desta obra só pode percebê-la como uma vertiginosa combinação e produção de múltiplos efeitos.

O filme prossegue com um jantar promovido pelo Hotel a *Guido* e sua equipe, nesta cena mais uma vez ele é interpelado por jornalistas, atores, produção e ele com um ar quase infantil e um nariz de pinóquio, misto de pureza e mentira, ouve a todos e não consegue articular nenhuma defesa. As discussões à mesa são aquelas que põem em xeque o futuro do cinema, como a aparição de filmes sem heróis.

A narrativa do século XIX já explorava heróis medíocres, anti-heróis, personagens tomados pela confusão, pela dúvida, e o cinema, também tornou legítima ao crise do herói, principalmente com o filme *noir* e com o cinema europeu.

A crise de *Guido* contrasta com os questionamentos da cena. Nessa seqüência entra em cena a figura do mágico, o *Mandrake* da infância de *Fellini*, o personagem já havia aparecido em *Noites de Cabíria* e proporcionado à personagem uma experiência mística que ao final a levaria a desgraça.

Em *8 ½*, o mágico também conduz *Guido* a uma experiência importante, mas sua presença, dessa vez, é quimérica, produz um alento que ressoa no personagem sua infância e a presença mágica de *Guido-Criança* é bem-vinda. A cena é mais uma conjugação de verbos no tempo do filme, do tempo presente para o passado, para a lembrança, para a infância. Por meio das palavras *ASA-NISI-MASA* que a assistente do mágico pronuncia ao ler os pensamentos de *Guido*, somos transportados para o imaginário terno, alegre e misterioso da infância, lá descobrimos os sons, o perfume, o gosto de recordação que compõem as criancices de *Guido-Adulto*.

Alguns críticos observam o quanto à infância é nítida em *8 ½* com carícias e conflitos precisos, como o amor das mulheres por *Guido*, o desejo pela prostituta, o medo do pecado, o castigo da Igreja, etc. O real torna-se assim um reflexo confuso da infância. O amor do *Guido* adulto é megalomaniaco, o medo é o do fracasso, o castigo e a punição serão o mote do seu suicídio simbólico ao final do filme, mas a reminiscência convidará sempre o personagem a refletir e refletir-se na história contada.

Guido, como bem observa *Laura de Mello e Souza* (1994), é assaltado pela neurose do artista temeroso de ter construído alto demais sobre as bases muito frágeis. O tormento da queda constatada no sonho de abertura do filme é o tormento do artista diante do medo de falhar e acompanha o filme nas metáforas de subida e descida, nas longas escadarias e

na plataforma gigante, único cenário que vemos pronto do filme de *Guido*, e que é desmontada ao final quando a queda já não mais aterroriza.

O filme prossegue com a crise de *Guido*, depois de discutir com *Connochia*, um assistente da produção que o acusa de não compartilhar suas idéias, que em lágrimas afirma trabalhar no escuro, sem saber como agir, *Guido* encontra em seu quarto um refúgio, ele reflete:

Guido: Uma crise de inspiração? E se não for passageira, caro Senhor? Se for o desmoronamento final de um mentiroso sem tino e sem talento?

Seu alento é imaginar *Claudia*, a garota da fonte em seu quarto, símbolo da pureza, da inocência e de um plano que definitivamente só existe em sua imaginação.

A cena seguinte sugere mais uma vez a condição ambígua da narrativa, temos um *travelling* para frente em profundidade em uma floresta, muito adiante temos algumas figuras caminhando e a voz do secretário do *Bispo* dizendo a *Guido* em *off*.

Secretário: Muito interessante no que tange ao realismo, porém um encontro entre um protagonista e um príncipe da Igreja não poderia se dar num banho de lama. É impossível.

Frase que dará a chave para uma cena que veremos ao longo do filme.

Olhando mais atentamente percebemos que as figuras ao longe não são *Guido* e o secretário, estes estão atrás da câmera de *Fellini* e esta, por sua vez, não é subjetiva de nenhum dos dois, ela adianta-se aos protagonistas e constrói um sentido ambíguo para a

cena. Confirmando que *Fellini*, mais uma vez, antecipou-se no jogo, restabelecendo o domínio da situação, reivindicando ao espectador sua parcela de cumplicidade com a construção do tempo-espaço, um espectador capaz de ativar hipóteses novas e possíveis.

Em uma rápida conversa com o bispo no jardim, *Guido* é levado mais uma vez a sua infância, ao observar as pernas de uma camponesa que descia um barranco, o filme nos redireciona ao encontro de *Guido-Criança* com *Saraguina (Edra Gale)*, a prostituta, as cenas desenrolam-se assim no plano da lembrança do protagonista, mais uma vez percebemos que a infância carregada de curiosidade, sensualidade, também é fonte dos medos futuros, a Igreja, a mulher, representada aqui pela mãe e pelos padres que ambigualmente são representados por mulheres e pela santa mumificada que, como castigo, assombra a criança.

O reflexo, como um espelho, muito bem disposto no filme, acontece a seguir quando encontrando com *Guido* em um restaurante *Daumier*, o crítico fala sobre a cena anterior. Com um olhar displicente para câmera e para *Guido*, ele observa:

Daumier: O que significa? É uma personagem da sua infância?[...]nada tem a ver com a verdadeira consciência crítica. Se quiser realmente polemizar sobre o catolicismo na Itália meu caro amigo, acredite, é necessário em primeiro lugar um nível cultural muito mais elevado[...]Tais pequenas recordações, tão cheias de nostalgia, inofensivas e até emotivas são reações de um cúmplice[...]O senhor parte com a ambição da denúncia e chega com a parcialidade de um cúmplice! Percebe toda a confusão e ambigüidade?

É fascinante o quanto transgride a cena os comentários de *Daumier*, sua fala aponta para o filme de *Guido*, mas a cena da personagem da infância está no filme de *Fellini*. É uma interrupção sutil que não interrompe diretamente os códigos da narrativa, mas novamente espelha o processo de produção do personagem *Guido* e do diretor *Fellini*.

Fellini já havia sofrido inúmeros questionamentos da crítica sobre a autobiografia sugerida por seus filmes e construiu sua defesa em cima da dualidade, seus filmes sugerem uma certa autobiografia universal, uma reflexão necessária sobre a memória.

8 ½ relaciona-se com a história por meio de um dialogismo imagético construído nas entrelinhas do tempo e espaço cênico, deflagrando interlocutores reais e imaginários, bifurcações conscientes que refletem umas às outras. Seu discurso é de natureza relacional, dialógico, sua conexão com o passado não é gratuita, é necessária para destituir da história seu sentido único e contínuo. Como necessária foi toda trajetória de *Fellini* com relação às lembranças. *Walter Benjamin* em sua reflexão sobre o tempo afirma que: “A interrupção da continuidade da história não nos leva “para trás”, mas totalmente para fora da história; fora com base num reconhecimento específico a partir de dentro”. (BENJAMIN, 1993).

Somos assim interrompidos em 8 ½ para desfrutar de uma experiência no qual tempo e espaço são condições subjetivas da narrativa e do desenrolar do filme.

A seqüência seguinte, a das termas, apresenta em sua construção componentes oníricos, dentro de um real, ou que se supõe real, a princípio, e torna-se fonte de delírio depois. A seqüência também simbólica na construção da crise de *Guido* coloca em cena personagens e cenários predominantemente brancos, a fumaça que cobre todo o espaço, a infinidade de escadarias e de pessoas que quase vagam pelos corredores, o som inquietante

e a voz feminina a chamar *Guido* para um encontro com o *Cardeal* conferem a seqüência um ar de sonho. A cena conduz a constatação do caos de *Guido* e contagia-se com sua confusão.

Na cena *Guido* é convocado a encontrar sua eminência durante um banho de imersão, pendentes a acreditar na veracidade da cena, nos lembramos da palavra do secretário do bispo que disse a *Guido*:

Secretário: Muito interessante no que tange ao realismo, porém um encontro entre um protagonista e um príncipe da Igreja, não poderia se dar num banho de lama. É impossível.

Impossível no plano real, possível na alucinação de *Guido*.

O autor *Guido*, em uma crise de inspiração, revela-se, assim, obsessivo personagem de uma devastadora e maniqueísta indústria do entretenimento, que não alimenta a solidão do artista, mas seu coletivo, sua relação com o outro.

Não vemos as câmeras a postos, nem o *set* de filmagens preparado, com exceção da base de lançamento, mas vemos um diretor incapaz de conduzir e salvaguardar sua perspectiva autoral. Pelo contrário, seu subjetivismo excessivo só consegue esvaziar os relacionamentos públicos e privados ao seu redor. Vemos, por fim, cenas do filme fadado ao fracasso de *Guido* realizado no filme de sucesso de *Fellini*.

Guido, em seguida, encontra *Luisa* (*Anouk Aimée*), sua esposa que resolve visitá-lo no set de filmagens, terno e afetuoso, o encontro esconde o conflito entre o casal. Os dois

vão com amigos de *Luisa* e pessoas da produção à base de lançamento, único espaço do filme de *Guido* que vemos pronto

Na cena da visita temos pela primeira vez uma reflexão mais profunda de *Guido* sobre seu filme:

Guido: “Nele colocarei tudo”, ele diz, “Minhas idéias parecem tão claras! Eu queria fazer um filme honesto, sem nenhuma mentira, achava que tinha algo tão simples a dizer. O meu filme seria um pouco útil para todos e ajudaria a enterrar o que de morto carregamos. Mas sou o primeiro a não ter coragem de enterrar nada.”.

Palavras sinceras que são praticamente ditas ao vazio, sua reflexão não o torna mais aliviado, mas o torna menos irresponsável, pois $8 \frac{1}{2}$ depõe sobre a máquina industrial do cinema com uma crise pungente de criação que resultará na consagração do espetáculo. Mas essa crise não consegue desviar-se das entrelinhas e das margens da indústria voraz, mostrando que os atores de *Guido*, tanto quanto ele, são depositários de uma melancólica frustração. A atriz francesa querendo compreender seu personagem, senti-lo, seu produtor, de uma paciência fraternal, dizendo desconhecer a história em que apostou e até *Connochia*, preocupado com o orçamento, reflete sobre a construção da plataforma:

Connochia: Quando penso que ele me fez gastar oitenta milhões nisto! Não seria melhor um pano de fundo pintado?

No que o outro assistente responde

Assistente: No tempo do seu avô talvez. E o dinheiro lá é seu Cono?

E será justamente o mar de plástico que irá marcar a obra *Amarcord* de *Fellini*, quase um pano pintado.

Guido nos proporciona, a seguir, um encontro memorável e amistoso entre *Carla*, a amante e *Luisa*, a esposa, em mais um delírio ele chega a um harém onde reúne todas as mulheres de 8 ½ imaginárias, da infância e as que habitam sua realidade. *Fellini* novamente elege um elemento para nos proporcionar essa entrada no delírio de *Guido*. A princípio *Luisa* vê *Carla* sentada em uma mesa próxima a sua e não se contém, a xinga e diz insultos em voz baixa, controlada por *Guido*, ela observa com reservas a amante de seu marido, a música nesse momento pontua o ritmo do filme, *Guido* que já levou uma bronca da esposa observa *Carla* e diz em voz baixa: **No entanto...** É a deixa que nos leva ao reflexo invertido da cena, sem nenhuma mudança temporal ou espacial *Carla* começa a cantarolar, *Luisa* se aproxima e começa a elogiá-la, as duas saem dançando, discorrendo elogios e acenam para *Guido* que as observa contente e aplaude. Adentramos à memorável cena do harém.

Guido megalomaníaco, oscilando entre o infantil e o dominador, possui todas as mulheres, com exceção da mãe e de *Claudia*. Ao menos no campo dos sonhos ele é seguro de seus atos, dirige o elenco feminino com total segurança, ele as presenteia, elas o idolatram, elas se rebelam, ele as contém, seu machismo alimenta o servilismo das mulheres e compõe uma fantasia que a representação torna legítima, mas que o real não sustenta.

Guido utiliza a arte para contornar a miséria de sua relação com o mundo e com o amor. A extensão dessa seqüência acontecerá muitos anos depois quando *Fellini* realiza

Cidade das Mulheres (La città delle donne – Itália – 1980), porém muito mais virulento e cruel.

A cena é belíssima de um crescendo impressionante, com uma composição musical, ela revela a paixão, a frustração e a melancolia das personagens, embora tudo seja fruto da imaginação de *Guido*, um momento de delírio, a cena toma proporção autoral quando ao final a revolução já esta contornada e todos se sentam tristes à mesa, uma voz em *off* de *Guido* diz:

Guido: Parecia uma situação tão divertida, achei que seria a parte mais engraçada da história. Tinha preparado até um discurso para fazer à mesa.

Com ares de comentário, a voz coloca de volta o autor *Guido* no comando e mescla mais uma vez as fronteiras, quase imperceptíveis, entre real e imaginário, não só em *8 ½*, como também no cinema que *Fellini* defende como sincero e realista, seu realismo se estende às fronteiras conduzidas pelas sensações, sejam elas de qualquer tipo. Diz ele: “Olhar para a realidade com olhos honestos, mas qualquer tipo de realidade, não só a social, mas também a espiritual, a metafísica, todas as que o homem tem dentro de si.” (*FELLINI*).

Guido perde sua autoconfiança e seu controle para dar lugar novamente a confusão e à melancolia do autor angustiado, refém de suas idéias, incapaz de encená-las sem um profundo sentimento de dúvida.

Guido, já com inúmeros testes prontos, reúne-se com sua equipe e amigos para decidir-se por algumas atrizes, tenso e preocupado, ele tem ainda tempo de elucidar alguns desejos. Quando *Daumier* começa a desfilar suas críticas, *Guido* dá o comando, dois

homens se aproximam do crítico o levam para um canto da sala e o enforcam. No plano seguinte, vemos *Guido* sentado com *Daumier* algumas cadeiras atrás, mais um sutil desejo da imaginação de *Guido*, a morte do crítico.

Quando os testes começam, vemos na tela da sala de projeção personagens que habitam a realidade do filme, uma mulher que fará o papel da amante, *Carla*, outra da prostituta *Saraguina* e uma terceira da esposa, *Luisa*. É nesse sentido que presenciamos novamente um reflexo especular preciso do filme dentro do filme, em determinado momento, a voz de *Guido* gravada nos testes confunde-se com a de *Guido* na sala de projeção, que sussurra algo a *Luisa* e quem responde é a atriz que participa dos testes. A vertigem é complexa e retrata o quanto os filmes se entrecruzam.

Fellini usa com maestria o plano da imagem com o plano sonoro para compor a seqüência, em determinado momento, aparece a imagem de *Guido* e a voz da mulher que faz os testes para representar a esposa.

Mulher: Eu nunca sei a verdade a seu respeito nem nas menores coisas.

Guido neste momento sussurra para *Luisa* que está sentada algumas cadeiras à frente:

Guido: Luisa, gosto de você.

A mulher na tela dos testes sugere a resposta:

Mulher: Você mente como respira.

A irmã de *Luisa* que está na platéia a observa e sussurra:

Irmã de Luisa: É a vida dela.

Com o desenvolvimento da Psicanálise, os debates cinematográficos desenvolvidos até a década de 1960 davam grande destaque à identificação do espectador com o filme. No tempo de uma projeção o espectador depara-se com uma regressão passageira disposta a suprir algumas carências do real; seu *voyerismo* é permitido e incentivado. Estudos irão comparar essa identificação com os termos psicanalíticos da identificação primária e secundária e o espectador será o principal objeto desse estudo.

Nos testes de 8 ½ a famosa discussão da identificação primária, secundária do espectador com a imagem em movimento é levada ao extremo; os atores na tela representam a representação e os da platéia sofrem um reconhecimento constrangedor e irônico e, por sua vez, a desconstrução da representação causa na terceira platéia (nós) a paralisação da empatia e da identificação para dar lugar ao distanciamento. Mais uma vez, a história crítica da linguagem cinematográfica é revista pelo filme e conduzida à reflexão.

Se ainda tínhamos dúvidas sobre a leitura dialógica do filme, ela se dissipa nessa cena em que somos levados à composição em abismo do filme, em que presenciamos uma tela que colabora para o espelhamento.

A tela é um espelho barroco que expõe a dissimulação, que revela o simulacro, que dá direito ao filme de ser escrito na página em branco da arte, como a pintura de *Velasquez*, ou de *Dalí*, 8 ½ dissimulou com a própria arte e reviu sua crise; criativa, financeira, narcisista, em uma cena que recorre ao artificial para compor-se e agir no enredo da história.

Em meio aos testes, *Guido* vê *Claudia*, desta vez, a *Claudia* real, convidada para atuar em seu filme, desta vez vestida de preto, e pronta para trazer a tranqüilidade, mesmo às custas da desordem, ela confronta *Guido*, o interroga sobre seu papel, sobre seu filme, como todos os outros e *Guido* surpreso e decepcionado a repreende:

Guido: Você também é chatinha.

Quando sai para conversar com *Claudia*, *Guido* fala de sua inércia, de sua vontade de recomeçar, de não se perder, ao ser perguntada se seria capaz de largar tudo para recomeçar, *Claudia* responde com a mesma pergunta:

Claudia: E você seria capaz?

Nesse momento *Guido* reflete e ao falar de si acaba falando do protagonista de seu filme:

Guido: Não este tipo não é capaz. Ele quer ficar com tudo. Não sabe renunciar a nada. Muda todo dia de caminho por medo de escolher o errado...

Curiosamente, as duas figuras que trazem *Claudia* para *Guido* ao final do filme, são as duas figuras que o fazem cair de seu vôo em seu sonho no começo do filme. No momento em que eles aparecem trazendo a verdadeira *Claudia* para falar com *Guido*, o encanto acaba, *Guido* desiste de seu filme e é acordado simbolicamente do sonho que o sustentou durante todo seu tormento, o de fazer um filme, sua queda no sonho e na vida é provocada pelos mesmos personagens.

Mas sua queda será também sua redenção, por meio dela sua consciência equilibrará a confusão e a transparência que abundam o filme, *Guido* fará as pazes com suas memórias e trará de volta o *Guido-menino* para encerrar, ou quem sabe, iniciar o espetáculo.

Depois de pedir desculpas a *Claudia*, *Guido* diz que o filme não existe e que ele estava desistindo de tudo, nesse momento seu produtor e personagens da produção o encontram e avisam que uma coletiva com a imprensa mundial está marcada para o dia seguinte e informam a *Guido*: Vamos começar de verdade.

Guido encontra a imprensa para falar sobre seu filme, mas sua presença é patética, ele é carregado pela equipe para a coletiva, tenta fugir inúmeras vezes e vê o seu fracasso como autor e como pessoa aflorar. Ele tenta escapar, mas a condução da cena é frenética, com uma música que lembra a explosão de um espetáculo grandioso e circense, vemos *Guido* exposto a sua crise criativa e as suas cruéis conseqüências.

A câmera novamente é cúmplice de uma subjetividade conflitante, a imprensa cerca *Guido* e encara a câmera de *Fellini*, agressiva e quase apocalíptica, ela espera pelo desmoronamento de um homem incapaz de ordenar idéias e defendê-las. Gritam que ele não tem nada a dizer, o produtor o olha e ameaça:

Produtor: Responda! Eu comprei sua desordem e sua crise!

E *Guido* encurralado é avisado por alguém de sua equipe, que no bolso de seu paletó a resolução de seus problemas apareceria, e ele encontra lá uma arma, foge para debaixo da mesa e dispara.

O escape pelo disparo na história humana é analisado por *Walter Benjamin*:

[...]poderíamos imaginar a Bela Adormecida sendo despertada por um tiro, a Branca de Neve livre da maçã por um tiro ou Chapeuzinho Vermelho escapando graças a um tiro. O tiro surpreende magicamente a existência dos bonecos com aquele poder benéfico que decepa a cabeça dos monstros e revela que são princesas. (BENJAMIN, 1997).

Para *Fellini*, seu filme não poderia apresentar-se ordenado, é necessário que seja confuso, como a própria história. Sua obra é aberta, seu final é o eco de um disparo, representado pelo suposto suicídio de *Guido*.

O suicídio simbólico de *Guido* é aquele que refaz a história, a plataforma é desmontada, a equipe é dispensada, *Daumier* acredita que Guido fez bem em desistir do filme que poderia representar seu fracasso, acredita que é hora de desmontar tudo e jogar sal por cima para continuar.

Daumier: Que monstruosa presunção achar que seria útil a alguém o esquelido catálogo de seus erros! E de que lhe adiantaria unir os farrapos da sua vida, suas vagas lembranças, os rostos daqueles que nunca soube amar?

Guido, sério, triste, percebe que tudo acabou, lembra do rosto de cada um e conclui; já que a lucidez não ordenou seus personagens, o delírio ordenará, interpelado pelo mágico *Guido*, vê desfilar pelo campo em passos lentos, com rostos serenos, vestidos de branco ao som de uma brisa, todos os seus personagens reais e imaginários: *Carla*, *Saraguina*, seus pais, *Claudia e Luisa*.

Guido: O que é esta faísca de felicidade que me faz tremer, me dá forças? Desculpem doces criaturas eu não tinha entendido, não sabia como é justo aceitar, amar vocês, e como é simples! Luisa sinto-me como que libertado, tudo me parece bom, tudo é real! Não sei explicar. Tudo está confuso de novo, mas essa confusão sou eu, Luisa aceita-me como eu sou[...]A vida é uma festa, vamos vivê-la juntos.

O tiro para *Guido* foi capaz de inseri-lo na roda que celebra a festa e a festa é fundamental para a celebração da vida. Ela é “a manifestação de um tempo cíclico do mito[...]enquanto nós vivemos no tempo linear e profano do progresso e da história.” (PAZ, 1970).

E ao som de uma fascinante música circense *Guido* celebra a vida, vemos o desfile emocionante de todos os personagens do filme de *Fellini*, nesse momento *Guido* entra na grande roda e compõe uma das obras mais lúcidas da história do cinema, passa de autor a personagem de um filme que assumiu mostrar a sua riqueza no ato de representar-se e não na representação em si. Ao aceitar a confusão, *Guido* aceita sua condição de autor, a condição aceita pela cultura do século XX, que o questionou, o negligenciou, o matou e o ressuscitou em um curto período de tempo.

A fascinação de *8 ½* esta em dialogar ao mesmo tempo com o fracasso e a indústria, ato sagrado da criação. A grande confusão, como chamaria a princípio *8 ½*, está em burlar o próprio cinema, revelando-o ao inverso, seja na narrativa, na *mise en scène*, nas sagradas leis da verossimilhança imagética.

Fellini havia preparado um final diferente para *8 ½*, após a coletiva dada à imprensa, *Guido* seria linchado pelos jornalistas e se sentiria aliviado ao perceber que havia

morrido, logo após mais um delírio, *Guido* apareceria no hotel fazendo as malas, encontraria com *Luisa* e partiriam. Na viagem iriam discutir e decidir por se separarem, durante o jantar no trem, *Guido* veria todos os personagens de sua história, *Carla*, *Claudia*, o *Cardeal*, todas as mulheres do harém, os agradeceria e continuaria sua viagem com *Luisa*.

Esse final foi não só escrito, mas também filmado, porém *Fellini* o achou pessimista demais, sua obra considerou resgatar a reconciliação dos conflitos e do tempo (presente, passado, memória). *Fellini* que intercalou real e imaginário no seu processo narrativo condiciona também seu final a essa junção que, em seu cinema significa alento. Unir o que de realidade *Guido* viveu com a memória, a criação, a imaginação, é testemunhar sua coragem em fraudar com a autoridade cinematográfica.

8 ½ não nos revela um autor brilhante, impassível, soberano, pelo contrário, ele desautoriza a autoria de sustentar-se em seu pedestal, a subjetividade em sua obra é aquela que dispõe todas as mazelas de uma suprema autoridade como autor e brinca com a ironia de manter-se ativo e são em uma indústria, muitas vezes insana, como a do cinema. Uma autobiografia composta de fracassos, perdedores, incertezas, uma obra feita de notas de rodapé, anotações, críticas, rasuras, que começa quando termina.

Fellini aplica na narrativa e estética cinematográfica em *8 ½* uma reabsorção da problemática literária; ele refaz em *8 ½* a crise pela qual a literatura no século XX se deparava, aquela em que “o significante destrói lentamente o significado ao se tornar ele próprio como significante” (ARRIGUCCI JR, 1995). E *Fellini* deposita nessa metavisão a reflexão de sessenta e poucos anos de poética fílmica e atualiza para o cinema o tema central da literatura, o ato de construir a linguagem.

Sua construção, batizada como já vimos, por *Christian Metz*, de construção em abismo nos revelou um documento que ampliou suas limitações históricas, pois nasceu de um processo, um processo que se iniciou em 1950 com *Mulheres e Luzes* e culminou em 1963. O que virá depois será um *Fellini* muito diferente.

O que acompanhamos com 8 ½ foi o aperfeiçoamento de soluções significativas na decupagem, na construção dos planos, na forma de narrar, pois na análise de um filme o identificamos, o nomeamos e o inserimos dentro de padrões de uma determinada produção cultural, nós reconhecemos em que condição ele se relaciona com a história, com a sociedade, com a linguagem, mas também elegemos um recorte, e não nos apossamos de um olhar inocente.

O recorte foi conduzido pela interrupção de um espetáculo, pela impossibilidade da realização de um filme e o olhar foi instigado por essa insistente ausência. A análise percorreu esse itinerário, mas seu caminho é infinitamente mais rico que qualquer escolha.



*“Fellini revela a verdade que existe junto da mentira.” Italo
Calvino*

CAPÍTULO IV

4. OS TEMAS E A HISTÓRIA

4.1 O AUTOR SEGUNDO O CRÍTICO

“A missão do crítico é educar o público e a missão do artista é educar o crítico.” (Oscar Wilde).

Divergir ou convergir sobre determinado ponto de vista da imagem requer hoje uma maior compreensão estética, requer um certo ceticismo, um certo abandono da fé absoluta na imagem, requer uma leitura atenta da história e dos códigos de representação.

Percebemos aí que a marcha do tempo entre a vida e a tela é diferente. O cinema surgiria como a possibilidade de construção de uma técnica revolucionária de fragmentação do mundo. Um alimento inesgotável para a crítica que no nosso século que se ajustou à imagem em movimento e dela fez também seu artifício mais brilhante.

Certos conceitos de cinema geraram certos discursos culturais, certas dimensões políticas, certas palavras de ordem, unidade elementar da linguagem.

A palavra, enunciado cinematográfico, conduziu mais de cem anos de experiências estéticas, de vastíssima teoria, de profunda reflexão da linguagem e de uma contumaz crítica de cinema, uma crítica que se convencionou observar como jornalística e acadêmica,

às vezes excessivamente uma, outras vezes, excessivamente outra. Sua função, trajetória, eficiência, ainda merece ser discutida.

Barthes (1970), em seu texto sobre a crítica literária, enumera os caminhos percorridos por ela, do Existencialismo, passando pelo Marxismo (advertindo-nos sobre a esterilidade da crítica marxista) indo direto à Psicanálise (desta vez a fertilidade desponta) e chegando por fim ao Estruturalismo.

O universo instrumental do *bricoleur*, segundo o teórico *Gerard Genette*, (1972) é o que estabelece para o crítico seus limites, comprometido com a história e a linguagem específica de sua crítica. O *bricoleur* crítico interroga o universo recorrendo a uma coleção de resíduos de obras humanas, a um entulho de discursos que estruturarão o seu, uma imposição prévia do autor que servirá de base para sua escrita, ou seja, sua função está em produzir sentido pelo outro.

[...]mas o que era signo no escritor (a obra) torna-se sentido no crítico (dado que é objeto do discurso crítico), e de uma outra maneira o que era sentido no escritor (a visão do mundo) torna-se signo no crítico, como tema e símbolo de uma certa natureza literária. (GENETTE, 1972).

A crítica é, para *Barthes*, um discurso sobre um discurso, que expõe um julgamento, que elabora juízos acerca da obra, mas que está a favor de uma linguagem e não da verdade dos fatos. Essa crítica está a serviço de sua época e não compete a ela revelar os segredos de nenhuma obra, decifrá-la, mas sim encobri-la, mostrar seu sentido suspenso e tirar a aura dogmática que a envolve, viabilizar um diálogo maior entre público, obra, autor e crítica.

A simbiose que irá se configurar entre crítico e autor encontrou voz no texto de *Roland Barthes, A Morte do Autor* (1988), no qual ele atesta que a crítica insiste em descobrir o autor na obra, a essência desse ser autoral. Percebemos, então, que o reinado do autor é o reinado do crítico.

Jorge Luís Borges, muitos anos depois de publicar seu conto *Pierre Menard autor de Quixote* (BORGES, 1997), em que um leitor de *Quixote* resolve escrever novamente a novela de cavalaria copiando palavra por palavra o autor *Cervantes* (uma reflexão surpreendente sobre autoria), escreve um outro conto com *Bioy Casares*, em que *Menard* reaparece sobre a figura de um crítico, *Hilário Lambkin*, cujos estudos críticos eram réplicas exatas dos textos criticados. As fronteiras aqui sobre a autonomia do texto já são discutidas.

No cinema, a crítica é um recorte também alterado vinte e quatro quadros por segundo, uma reflexão sobre o movimento, uma especulação conflitante de aceitação e recusa sobre a obra, o autor, as escolas cinematográficas, a indústria. Ela é mais uma palavra de ordem, mais uma sentença de morte.

Para o crítico cinematográfico, a leitura de um filme é um conflito e uma preocupação constante na leitura dos códigos, na precisão das construções estéticas e narrativas, na compreensão das teorias das comunicações, é um ofício conduzido do céu ao inferno em segundos, mas que transformou estes cem anos de história do cinema com a exatidão de uma pedagogia da imagem.

Na década de cinquenta, o cinema viu surgir uma política dos autores que visava a recolocar no centro de importância do cinema autores que marcavam suas obras com

características definidas. Logo depois, era a vez de presenciarmos o surgimento da *Nouvelle Vague* francesa que revolucionaria o cinema moderno e abalaria as estruturas do cinema clássico. As duas empreitadas serão obras de jovens franceses, não por coincidência, críticos dos *Cahiers du Cinéma*. Os críticos não queriam mais comentar, mas reescrever, não falar mais do texto e sim no texto. A política dos autores consagrará inúmeros cineastas ao panteão da fama e recolocará inúmeras obras nas rodas de discussões no mundo do cinema.

Federico Fellini, que, na verdade, nunca foi presença constante nesse meio, será conhecido no mundo inteiro com uma cineasta autoral, estabelecendo em seu filme *8 ½* uma crítica e reflexão sobre a máquina cinematográfica.

Gerard Genette (1972) observa que a crítica literária se distingui formalmente das outras pelo fato de utilizar o mesmo material (a escrita) que as obras de que se ocupa, uma metalinguagem.

Fellini, em *8 ½*, criou um personagem misto de roteirista e crítico, chamado *Daumier* que *Laura de Mello e Souza*, em seu ensaio, chama de “escritor francês” (MELLO E SOUZA, 1994), que personifica o papel da crítica no filme, também uma metalinguagem que *Fellini* irá explorar no filme, de forma brilhante.

O cinema usa o cinema para expor a crítica do próprio cinema; vertiginosamente a linguagem da crítica abandona a escrita e transforma-se em imagem em movimento, diz Metz: “todas as críticas que possam fazer ao estilo do filme e a *Fellini* em geral (confusão, complacência, disparates, ausência de conclusão verdadeira) já se encontram no filme[...]” (METZ, 1968).

Fellini dialoga com a perspectiva autoral através de um personagem que personifica uma idéia, em um filme que valoriza as ambigüidades e paradoxos de um período histórico e de um cinema que buscava quebrar seus limites estéticos e narrativos, às custas da tão sagrada criação. As vozes contrárias do filme são *Guido* (o autor) e *Daumier* (o crítico). O filme é uma voz que refaz um itinerário do autor versus crítica na história do cinema e na de *Fellini*.

Em sua boca, *Daumier* concentra sessenta e poucos anos de questionamento, de revisões teóricas, de especulações sobre a autoria; sua voz é a da cobrança diante de um criador falido, que não percebe que “não há criação milagrosa, só criação humana...” (AUMONT, 1995).

O conflito é o da inércia criativa que ataca *Guido* e que o coloca à beira do abismo. O autor, criador supremo da obra, criação romântica, ser privilegiado, é brutalmente abalado por *Fellini* e questionado por *Daumier*, que contabiliza sua fragilidade e expõe, sempre que possível, todas suas feridas.

A representação aqui é a da própria palavra de ordem; o personagem é um instaurador do discurso, convencido de que sua crítica depõe contra esse sistema de criação falido, que não aceita qualquer crise e que desarma qualquer individualismo do autor, *Daumier* não perdoa a concepção burguesa do indivíduo *Guido*, que insiste em recorrer a sua infância para exorcizar o caos afetivo e profissional em que se encontra.

As cenas em 8 ½ transbordam ambigüidades, optando muitas vezes por uma desconstrução da moldura fílmica, do plano, da câmara subjetiva, da narrativa linear. *Daumier*, o roteirista/crítico em seus encontros com *Guido*, seja nas termas, no café, ou ao

final, dirige-se à câmera subjetiva de *Guido*, para soltar seu verbo, mas *Guido*, pouco interessado em ouvi-lo, logo aparece em outro espaço; mas este continua dirigindo-se ao lado oposto seu discurso. Muitas vezes, seu olhar se cruza com o nosso, para só depois se voltar ao diretor. O olhar do crítico oscila sempre entre o campo e o fora de campo; ao final das cenas, a falsa subjetividade é sempre desmascarada, o embuste é a denúncia de que o olhar é pura instabilidade de eixos.

O cinema que o autor (*Guido*) não consegue viabilizar é uma ameaça coletiva, pois coloca em suspenso uma indústria, produtores, atores, etc. Se o crítico e o autor reinam juntos para *Barthes*, *Fellini* desautoriza a felicidade completa entre os dois e os colocam em constante atrito. A leitura do filme não exclui, mais uma vez vertiginosamente, a leitura de *Daumier*; ele está inserido dentro desses códigos cinematográficos que certos processos irão decodificar. Ele é, também, sentido suspenso, anseio de decifração, que a crítica não poderá interpretar como verdade única; ele é uma crítica que, ao final das contas, foi escrita pelo autor; o feitiço virou contra o feiticeiro.

Se a função autor está instaurada e é necessária segundo *Foucault* (1992), e a morte do autor também deve se consolidar para *Barthes*, *Fellini* não se constrange em provocar metaforicamente a morte do crítico. Na sala de projeção, *Guido*, pressionado pelo seu produtor, pelas personagens reais e imaginárias do seu filme, ouve a voz do crítico:

Daumier: Francamente eu preferia ter-lhe sido útil com algum conselho. Esta noite que entendi que essa sua tarefa para mim não tem solução, dar um rosto preciso definitivo a uma multidão de personagens que no roteiro são tão indefinidas,

genéricas, inexistentes[...]Se vocês lessem os embrulhos de bombons em vez de jogar fora, muitas ilusões seriam evitadas.

Nesse momento, *Guido* autoriza que *Daumier* seja enforcado, ele é levado para um canto da sala e a morte acontece. Nesse instante, ele não passa de mais um personagem, que diferentemente dos outros *Guido* conseguiu controlar. O autor venceu, mas sem usar qualquer quebra convencional entre real e imaginário. *Daumier* encontra-se novamente sentado atrás de *Guido*, aguardando o início da projeção, a morte anunciada não se concretizou.

O crítico, em seu discurso, não só possibilita uma reflexão sobre os mais de cinquenta anos do cinema como, também, coloca expoentes importantes da discussão autoral. Ele diz:

Daumier: Estamos sufocados por palavras, por imagens, por sons que não têm razão de ser que saem do nada e se dirigem para o nada. A um artista que realmente seja digno de tal nome, só se devia pedir a lealdade de educar-se para o silêncio. Lembro do elogio de Mallarmé à página em branco e de Rimbaud, “se não se pode ter o todo, o nada é a verdadeira perfeição...”.

Mallarmé é o primeiro autor da literatura francesa a criar a categoria de “autor difícil e impessoal” na criação poética e que faz o elogio à página em branco. (WILLEMART, 1993). Sobre a página em branco *Walter Benjamin* reflete:

[...]aquela que interrompe a paginação do livro da história é a página que cria, a lacuna que contesta a inevitabilidade de todo o

término[...]emaranhando a linha da história, precisamente ali aonde a narrativa clássica forneceria a satisfação da conclusão ou de um desfecho. (BENJAMIN, 1997)

Se a crítica cinematográfica interessava à política do autor, a *Fellini*, a que tudo indica, interessava a revisão dessa política, seja na boca de *Daumier* ou na ambigüidade das imagens. Como observou *Luis Renato Martins*, (1994) *Fellini* já pontuava essa discussão no cinema em diversas obras, inclusive em *8 ½*, discussão só aderida por *Godard*, por exemplo, no começo da década de 1970.

Fellini estabeleceu, assim, uma relação de igualdade com a crítica, que quase sempre, o acusou de exercer de maneira exaustiva sua subjetividade, considerando uma temática de profunda reflexão sobre o fazer artístico, sobre a obra-de-arte, a indústria. Ele canalizou esses pólos em códigos narrativos que não se resolvem em argumentações simples, mas que são peças de um quebra-cabeça que viabilizou os arroubos da linguagem cinematográfica, com uma complexidade de metáforas visuais e narrativas.

Ele repensou a função da crítica de cinema dentro do próprio cinema, consolidando-a em personagem, sombra autoral. Seu autor é a própria reflexão, um pensador incondicional de sua condição enquanto criador, sujeito à crítica e ao crítico, representante do público, instaurador de um diálogo prolífico.

Fellini deflagra uma sucessão desmesurada de intervalos e recompõe uma sinfonia; seus intervalos intercalam as entrelinhas, as notas de rodapé, as citações e explicações, compondo a obra. É assim que a convicção barroca que permeia os filmes de *Fellini* se instala em *8 ½*.

Metalingüísticamente, ele condiciona seu cinema a um estudo preciso do *status* da imagem e da insistente imprecisão de realidade, cinema do logro, do simulacro, ele conceberá a obra em função da dúvida. E o espelho, duplicação do real, símbolo da duplicidade, reafirma em seu cinema a falsidade do ato ficcional.

A vertiginosa ficção compõe o abismo de possibilidades da imagem, do reflexo, da linguagem fílmica, por meio de uma composição intrincada de 8 ½ todos os abismos desembocam em uma auto consciência da obra e de seu meio de expressão, o cinema.

As variantes e anacronismos da narrativa estabelecem uma ordem que se justifica no onírico, no presente alucinatório e recompõem uma estrutura brilhante. O autor como ficção, expoente significativo da crítica literária dos anos de 1960 e da literatura moderna é, no cinema de 8 ½, não uma novidade, mas um tema tratado com originalidade.

I. 4.2 A HISTÓRIA DO CINEMA EM 8 ½

Apesar de toda heterogeneidade do discurso cinematográfico, algumas montagens restabelecem uma continuidade e uma direção, não só ao desenlace da história, mas também aos olhares do espectador para a tela. As transições temporais e espaciais definem-se, então, como homogêneas; de uma recuperação de informação se passa a outra, de um primeiro plano a outro.

A imagem cinematográfica é, assim, uma imagem comprometida com o movimento e que, como percebemos acima, quase sempre nos obriga a relacioná-la com o outro. Um

outro (plano) que é produtor de sentido, que desautoriza a dúvida e instaura uma coerência temporal e espacial arrebatadora.

Observemos, por exemplo, esta questão do plano, à parte de um todo cinematográfico que revela entre outras coisas uma intervenção histórica, pois o plano atua, segundo *Deleuze* (1983), como uma consciência. Não se passa impune sobre ele, sua existência resulta em fragmentos impressos nas histórias dos muitos cinemas, dos possíveis rumos que a sétima arte tomou nestes cem anos.

O plano revela, com a ajuda de uma pedagogia do olhar, um novo caminho perceptivo de possibilidades. Seja com uma autonomia temporal e espacial ou com um comprometimento com as amarras da construção da representação, o plano pode deflagrar e eternizar o instante, o devir, construir a memória e viabilizar teorias. “É no plano e pelo plano que o cinema se assume como um ato da imaginação e do pensamento.” (GRILO, 1997)

Imaginar como as escolas cinematográficas, as linhas estéticas e teóricas definiram o plano, esta porção espacial, este recorte temporal construído pelo enquadramento da câmera, é considerá-lo como, além de uma instância imagética, uma instância política. A proposta do plano delinea-se, assim, como a proposta do discurso, do dispositivo cinematográfico, gerando uma visão muito peculiar de um todo, pela parte.

É necessário reconhecer seu valor diferencial, pois o plano pode ser aquele que carece ou não de uma continuidade que, por vezes, revela-se potencialmente ambíguo, que pressupõe a trama, a ação e a reação, que é construído pelos reflexos, angulações,

movimentos, olhares, o plano é capaz de desarmar qualquer percepção atenta do espectador é a unidade significativa e significativa do filme.

Os planos podem se harmonizar com uma autonomia e uma visualização dispostas a dialogar com seu plano de fundo. É quando a profundidade de campo, outro ponto importante da linguagem cinematográfica, reorganiza a partilha de olhares, ações e movimentos temporais; essa profundidade é ainda nas palavras de *Deleuze* (1985) “um convite a se lembrar”, uma temporalização que enriquece os espaços. O cinema é o precursor de uma técnica que fragmenta, mas que, ironicamente, quando se propõe clássico, não admite as quebras que qualquer fragmentação possa vir a produzir.

Mas a bem aventurada desintegração que o cinema nestes cem anos de existência também revelou, veio em pequenas doses, mas produziu obras devastadoras e instaurou análises precisas de um poder que só a imagem viabiliza. E muitas dessas obras têm a marca da metalinguagem somando a potencialidade da narrativa à exposição de um relato reflexivo.

Porém, não se constata a viabilização de um uso metalingüístico dentro do cinema se este não se confronta com sua própria linguagem e o que se fez dela pelos anos.

“A história do cinema será concebida antes de tudo, como uma história das descobertas e das técnicas.” (LEUTRAT, 1995). As trocas, suposições e passagens que o cinema e sua teoria irão operar nestes cento e poucos anos são história. Tornar evidente esse detalhe revela a mutabilidade comprometida com o cinema, sua história não se revela estática, é antes de tudo presente, inquieta, atuante.

Embasada por teorias contundentes sobre o desenvolvimento do aparato cinematográfico, o cinema revelou-se brilhante no ato de desvendar o século XX e é definitivo na sua relação com a sociedade, o documento, a época de sua representação e realização.

Falar sobre cinema foi sempre debruçar-se sobre algo que se desvencilha da sucessão temporal de fatos e transcorre em um emaranhado de acontecimentos, estes desdobramentos nos alertam para percebermos que as puras relações de causa e efeito que o cinema consagrou constroem, na realidade (fora dos filmes), tramas muito mais consistentes abafadas no discurso.

Evocando o reflexo de um passado, evocamos pedaços, mas como depositá-los na esfera de um relato, comprometido tão bem com o real quanto o cinema? Não é possível desapropriar esse relato cinematográfico de seu dispositivo que é produtor de sentido, carregado da técnica ideológica do visível. É necessário repensar sua interferência no meio e seu papel na história; é necessário depositar na esfera da tela, uma realidade não pronta, dando, à visão do espectador, a possibilidade de percorrer as extremidades, pois a história é feita desta extensão do olhar, da apropriação de uma reminiscência, esta é a maior relação do cinema com a história e desta com o próprio cinema, pois é o traço metalingüístico que nos importa.

Relacionamos aqui este fragmento importante que reconhece o cinema como história, releitura cultural. Esta é a condição preeminente hoje de uma linguagem que se desdobrou para escapar de seu complexo de inferioridade e rever-se no espelho, não só se tornando significativo como essencial.

Fellini é, na década de 1960, um diretor-chave da teoria autoral no cinema, seu filme apresenta uma história do cinema por uma releitura dos códigos do cinema clássico, como a câmera subjetiva, a identificação em graus do espectador com a tela, a passagem de tempo pelos planos representativos do passado, presente, sonho, delírio, etc. Introduzindo de maneira brilhante a crítica cinematográfica da época sobre o cinema e sobre o próprio *8 ½*, dentro de seu próprio filme, antecipando não só uma história imediata, mas uma história que está por vir. Estabelecendo em sua composição o plano da memória como fundamental para a composição da narrativa.

Os questionamentos que irrompem naquele período conduzem à valorização ou à depreciação de elementos-chave do estilo cinematográfico; há a condenação ideológica do ponto de vista único e privilegiado que se instala na narrativa, a observação da continuidade na montagem clássica, entre outros, aspectos que imergem para reflexão. É exatamente esse momento que interessa a *Fellini*.

A câmera subjetiva apresentada no decorrer da história cinematográfica “oficial” é aquela que assume a condição de personagem e coloca-se nos olhos do espectador. Essa subjetividade é a vitória do sujeito que se revela detentor de uma verdade que, transposta do nível de experiência de linguagem para experiência ideológica revelou-se um importante aliado do cinema clássico norte americano.

A câmera subjetiva de *Guido* em *8 ½* instala uma nova direção para os olhares, para suas rupturas; não se passa despercebida sobre seu foco que parece fluir de maneira autônoma e pronta, para provocar o embuste. O jogo que o cinema clássico nos proporcionou por anos provoca agora a vertigem do olhar.

Fellini opera uma mágica com a câmera quase estática que coloca a seu dispor os inúmeros personagens em uma dança que tem seus precedentes nas paradas circenses, ele não fragmenta em excesso para poder retrabalhar a imagem e torná-la sutil, esta é uma marca dos filmes de *Fellini* e que até hoje surpreende, para ele seu cinema era composto de uma intensidade imagética que ultrapassava as molduras do enredo e da própria narrativa.

4.3 8 ½ NA HISTÓRIA

Na história do cinema, 1963 foi um ano em que a crítica sucumbia mais uma vez a uma controversa obra de *Fellini*, *8 ½*, que revelou a presença da crítica em seu enredo pela boca de *Daumier*, que também fez com que ela reverberasse na boca da crítica francesa, norte americana e também brasileira, responsável por grandes escritos sobre o filme.

Fellini que caminhava em 1963 para uma experiência menos realista e mais condicionada pela fantasia e pelo imaginário, tem em *8 ½* seu marco. O filme, já contagiado pela nova fase, fecha um ciclo do diretor e surpreende público e crítica. Para muitos quase impossível era desvincular *Guido* de *Fellini* e enxergar no fracasso do primeiro o sucesso do segundo, como de costume, *8 ½* suscitou a velha referência autobiográfica, muitos concluíram que *Fellini* realizou simplesmente uma viagem subjetiva e confessional sobre si mesmo, mas a condição maior da obra, seu valor de modernidade e ao mesmo tempo clareza narrativa, seu audaz e irônico questionamento cinematográfico foi também ovacionado pela crítica de plantão.

A crítica francesa repensou os dogmas de *Fellini* diante da Igreja, tão bem representada nas figuras do cardeal, dos padres, severos diante da felicidade e coniventes com a punição dos pecados, ante a intelectualidade, com papel do crítico, roteirista e intelectual, dono de uma oratória voraz capaz de atingir o subjetivismo de *Guido*, em relação à construção de um monólogo interior do personagem, pouco comum na época, mas que colocava a obra como uma representante cinematográfica de *Proust*, *Joyce*, *Pirandello*.

Jean Collet na *Études Cinématographique* (1963) notou que a crítica clássica deveria ter um pouco de coragem para falar de *8 ½* que já trazia em si sua própria crítica, segundo o autor, a verdadeira voz de *Fellini* era o crítico *Daumier*, pois era a voz da lucidez devastadora que organiza o instinto vital, o instinto criador. Para *Guido Aristarco* o erro de *Fellini* foi abordar um universo pequeno burguês com uma certa dose de cumplicidade, mas disso já havia sido acusado *Guido* por *Daumier*.

Confuso e fascinante, para muitos o filme foi tachado de incompreensível, e em algumas das projeções na Itália o público quis agredir o projetorista, por julgar que o mesmo havia mutilado o filme. *8 ½* é aclamado com inúmeros prêmios inclusive o *Oscar* de melhor filme estrangeiro de 1963 e foi eleito muitos anos depois, pela revista *Sight and Sound*, (1993) por inúmeros diretores, o filme mais importante da história do cinema. No cinema, *Fellini* admitia sofrer pouca influência dos grandes diretores e filmes, mas não escondia sua admiração por *Ingmar Bergman*, e não deixou de ressaltar seu interesse por *Morangos Silvestres*, um filme que também revela uma relação intensa com a memória e pode ter inspirado *Fellini* nas recordações de *Guido*.

Roberto Schwartz (1994) em uma crítica primorosa e que não ia de encontro com as críticas da época, desvendou o que de não-autoral havia por trás do filme de *Fellini* e nos surpreendeu com a apresentação do *Fellini* irônico e crítico da indústria do entretenimento, fator, que vimos, surgiu já em seu primeiro filme.

Gilda de Mello e Souza (1995) conduziu seu olhar sobre a exposição inovadora de *Fellini* sobre a crise do autor, sua câmera certeira que viabilizou planos que *Gilda* chamou de horizontais que são da memória, do delírio, do sonho e verticais que representam a realidade de *Guido*. Ela atenta para o fato de *8 ½* percorrer não a história de uma época e consolidar sua peregrinação não no espaço e no tempo determinado, mas percorrer o tempo e espaço interior da personagem.

8 ½ criou, sem dúvida, problemas fascinantes para a crítica da época, seu diálogo com a história é aquele que revê a função autor, que cria nova legitimidade ao plano, ao tempo-espaço, que conduz a metalinguagem para uma crítica da impossibilidade de criar.

O cinema viu surgir assim em sua história à relação mais intensa com a construção em abismo com *8 ½*, que trabalha com maestria a metáfora do tema dentro do tema, do jogo de reflexos e espelhos, “das obras-de-arte desdobradas e refletidas em si mesmas.” (METZ, 1968)

A experiência de *Fellini* com a construção em abismo ultrapassa os limites dessa reflexão, pois possibilita um profundo e valioso jogo de espelhos, pouco visto no cinema com tanta profundidade e significado. E *8 ½* representa nesse jogo reflexivo, uma perturbadora auto-referência.

8 ½ confere à história do cinema uma burla ao sistema de representação da realidade que o próprio cinema representa. Utilizando-se da metalinguagem para reorganizar seus códigos e “criar um sentido através do paradoxo” (BRANINGAN, 1984), *Fellini* contribui, para enriquecer o tema da obra dentro da obra.

Consagra-se, na obra de *Fellini*, uma reflexiva contestação ao simples jogo de realidade induzido pelo cinema. Ele transforma sua construção metalingüística em essência de uma obra crítica. Mas acabou por tornar-se um diretor que, em conseqüência de uma auto-referência, do “fetiche do nome do mestre” (BOURDIE, 1996), consagrou-se como principal sujeito de sua obra, uma insistente presença metalingüística.

Um filme de *Fellini*, para muitos, fala sempre sobre *Fellini*, mas apenas uma análise intrínseca associada a um contexto social, pode dar conta de uma obra como a dele, em um aparato como o cinema. Sua atitude discursiva não ignora as possibilidades de embate com o pensamento e consciência histórica, que repassa criticamente o cinema a limpo, porém, ele próprio acabou por cair nas garras de sua armadilha subjetiva. *Fellini* afirmava não se sentir à vontade quando insistentemente a imprensa o acusava de autobiográfico.

No livro *Conflito e Interpretação em Fellini* (1994), *Luís Renato Martins*, traça um pequeno panorama, logo de início, da famosa política dos autores, criada nos *Cahiers du Cinema*, por *Francois Truffaut* e de como *Fellini*, para a opinião pública internacional, passa a simbolizar o principal personagem dessa expressão, um autor por excelência. Assim 8 ½ seria transformado em “paradigma da perspectiva autoral, eclipsando seu projeto crítico, para contrariedade do realizador.” (MARTINS, 1994).

Se o momento era de rupturas devido, principalmente, à herança do movimento *Neo-Realista* e a explosão da *Nouvelle Vague*, era também, ao que tudo indica, para *Fellini*, um instante de ironia social, mas sempre muito bem camuflada. Depois da lucidez de *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*, Itália, 1960), que já depositava na mídia jornalística um véu de cumplicidade com as mudanças sociais devastadoras daquele período, ele construiria, com *8 ½*, uma observação analítica do próprio cinema, e de sua articulação, com o real e com a indústria devastadora que o comanda. Uma observação que acabou por prefigurar e confirmar um estilo autoral confesso de *Fellini*, mas que apontava também, para outro posicionamento do diretor, o da crítica e reflexão sobre a máquina cinematográfica que tudo rege e dita.

Além dos apontamentos feitos por *Luís Renato Martins* da obra de *Fellini* como um cinema político e analítico, que quebra o culto ao objeto cinematográfico, *Fellini* utiliza a técnica da construção em abismo para reorganizar a homogeneidade do discurso centralizada nas regras tradicionais de representação, e dialogar com elas criticamente.

Muitas questões em *8½* são questões do próprio cinema, instalando uma preocupação metalingüística sem precedentes na obra de *Fellini* e uma inovadora construção em abismo do discurso cinematográfico. No debate moderno sobre a técnica surge a questão de uma metalinguagem cinematográfica, que não faz somente referência ao dispositivo cinema, mas também à sua própria representação,

Fellini opta, assim, no começo da década de 1960, em discutir a história do cinema jogando com todos os questionamentos que essa história levantou até então, e demonstrando com uma clareza impressionante a maneira como a construiu, que conhece

as discontinuidades e rupturas dessa história, fazendo a obra falar dela e por que não, contra ela.

Na transgressão narrativa acontece, muitas vezes, a iniciação e a redenção do público à inverosimilhança da arte. Essa frustração do equilíbrio, causada pelo desnorteamento narrativo em $8 \frac{1}{2}$, acarreta ao espectador, uma multiplicidade de leituras, com um diferencial que nos alerta, para toda a exposição do simulacro, quebrando qualquer identificação e autonomia narrativa, uma obra marco do cinema moderno.

O discurso é assim afetado por essa metáfora do tema dentro do tema, a metáfora do labirinto, dos reflexos especulares, uma produção vertiginosa de significados que, dialoga diretamente com os simulacros e simulações da linguagem.

A construção em abismo é evocada, aqui, como reflexão da obra sobre ela mesma, conduzindo, muitas vezes, política, social e esteticamente a não separação do significado/significante, pois se distinguimos a pura metalinguagem deste desdobramento operado pela construção em abismo, percebemos suas articulações convidando o *homo ludens* a observar a técnica como vertiginosamente integrada a sua concepção de representação.

O cinema permite devaneios de visualização e é observando melhor essa nova construção no cinema, com $8 \frac{1}{2}$, que podemos perceber como a estética e a narrativa da construção em abismo criam, na linguagem cinematográfica, uma profusão sem limites de simulacros e simulações. É dada ao cinema a permissão ao jogo antiilusionista. Provocar reminiscências intencionais, simular impressões dentro da estética e narrativa clássica é provocar no público uma empatia previsível, mas desagregá-lo de seu eixo, fazendo com

que ele perceba a exposição da própria linguagem é levá-lo a participar e questionar sua estada na sala escura, é torná-lo co-autor, relacionando-o, assim, não só com o resultado, mas com o processo de criação da obra.

Se ao cinema convém representar o mundo, é preciso reavaliá-lo sempre, pois este peso de representação do real vale ao cinema uma carga considerável de manipulação, cuja exposição, muitas vezes, é bem-vinda, pois expõe sua própria condição de espetáculo.



*“Ainda ouço a voz do meu produtor. “_Mas o filme termina assim? Sem um raio de sol, sem um fio de esperança, dá-me ao menos um raio de sol!” É, não sei...”
Federico Fellini em Entrevista, 1987.*

CONCLUSÃO

No testemunho complexo das imagens que nos estruturaram neste século de cinema, acompanhamos a supressão e explosão dos instantes, a ambigüidade das idéias e a perturbação do indivíduo, relemos a crise da autenticidade da arte sem aura e repensamos constantemente o papel, a integridade e a veracidade da imagem. Imagem que nos persegue no ecrã, uma imagem além das nossas próprias lembranças, uma imagem reproduzida ao infinito, que constrói rumos diversos, mas que Kracauer define bem quando declara:

A importância do cinema está no fato de expor uma ausência fundamental de coerência e autenticidade. A tentação mortal do cinema está na tentativa de alcançar a coerência estética da arte e cultura tradicionais[...]o cinema deve caminhar radicalmente para uma forma de distração que exponha a desintegração, ao invés de mascara-la. (KRACAUER, 1995).

É a possibilidade de construção de uma técnica revolucionária de fragmentação do mundo, uma técnica autoconsciente. O papel do cinema de *Fellini* para a história perde-se em divagações sobre o fetiche de seu nome e encontra-se na exposição e brilhantismo de sua técnica. *8 1/2* é a obra mestra por excelência, de um cinema que abriu possibilidades de exposição de sua desintegração e renovação.

Se a construção em abismo é analisada nas artes, sempre como um discurso devastador sobre os limites da auto-reflexão, ela é também motivo de preocupação, vista como uma vazia e insistente auto-referência do nosso século. Mas, segundo *Linda*

Hutcheon (1991), muitos críticos percebem na auto-reflexão um combate à ilusão, ponto fundamental na linguagem cinematográfica, na estética e na construção de um cinema moderno, revelador e crítico de sua própria história.

Este ano, 8 ½ completa quarenta anos e em sua maturidade percebemos que ele reviu contextos, ultrapassou limites e revelou que cada lembrança compõe um fragmento da alma humana e da película dilacerada em vinte e quatro quadros que recompõem em ordem, ainda que subjetiva todas as lembranças necessárias a nossa história.

Pois cinema é mescla de tempos na tela, na realização, na apresentação. Por meio da narrativa em abismo, do jogo barroco, da composição e encenação de espelhos acompanhamos a condição romântica pela qual passa o processo criativo de *Guido*, incompatível com a indústria cinematográfica, assistimos à história crítica da autoria, escrita por *Fellini* quando apostou no resgate de um processo criativo fadado ao fracasso, observamos a modernidade de um filme que dialoga com o espectador e o desestrutura com suas ambigüidades, vertigens e sensações. *Fellini* nos colocou, assim, em diálogo com o cinema, através do que ele tem de mais precioso, o tempo e o espaço.

Seu filme começa com um sonho e termina belamente no plano memorialístico, percorre a trajetória tão temida do sofrimento criativo, do anseio de realização e da redenção. O autor eternizado por *Fellini* faz parte de uma ruptura na história que o cinema contara até então, revela-se tão personagem quanto suas criaturas e une-se a elas em um processo de legitimidade. A cena final carrega a delicadeza do olhar que *Fellini* depositava em seus personagens e carrega a conclusão de que a ausência da obra é um tema precioso

também ao cinema e que a construção em abismo conduz sim a uma reflexão da criação e execução da obra.

A dissertação sobre a construção crítica da obra de *Fellini* retoma um olhar sobre a força moral, estética e cultural que o cinema possibilita, que um período permite e que um diretor ousa. A ousadia de *Fellini* revela que a sua realidade é construída com uma certa carga de subjetividade, sem deixar por isso de ser política e crítica, seu contracampo é a extensão de uma dúvida, a dúvida sobre o real, sobre a potencialidade do cinema e sobre a arte de narrar.

Fellini era avesso à prepotência do aniquilamento frenético da imagem, defendia a verdade dentro do realismo que o cinema possibilitava e, segundo Carlos Augusto Calil, mentia por delicadeza para atenuar nosso sofrimento e assim nos legou as mais belas mentiras que o cinema já produziu. Ao olhar no espelho, *8 ½* nos mostrou o reflexo de um cinema em crise, doente, confuso e devastadoramente onírico e belo.

Todo cineasta filma a si mesmo, neste processo de materialização, mas *Fellini* é o único que ultrapassa as ruínas historicistas, projeta seu êxtase, é um cineasta sem culpa de loucura e beleza, é mágico pagão, gênio capaz de fazer o público conviver com o sonho, revelar através do cinema a maravilhosa cinestética de *Ser Fellini* [...]. (GLAUBER, 1994).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Lúcia. **O Filme dentro do filme: A Metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ANDREW, Dudley. O Desautorizado Autor Hoje. **Imagens**, Campinas, n. 3, 1994.

ARRIGUCCI JR, David. **O escorpião encalacrado: A poética da destruição em Júlio Cortazar**. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

AUMONT, Jacques (Org). **A Estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, Andrew. **A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1997.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1997.

_____, Jorge Luís. **O Aleph**. São Paulo: Globo, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANINGAN, Edward. **Point of View in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film**. Mouton Publishers, 1984.

BURKER, Frank. Modes of Narration and Spiritual Development in Fellini's 8 ½. **Literature/ Film Quarterly**, vol. 14 n. 3, 1986.

CALIL, Carlos Augusto (Org). **Fellini Visionário**, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do Cinema: Do Mito a Indústria**, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como Analizar un Film**. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1998.

COLUCCI, Maria Beatriz; MARTINS, Ricardo Vaz; FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Sombras Elétricas: Cinema sobre Cinema. **Princípios: Caminhos da Iniciação Científica**. Juiz de Fora: Editora UDUFJF, 1994.

COLUCCI, Maria Beatriz; MARTINS, Ricardo Vaz; FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Sombras Elétricas: Cinema sobre Cinema. **Princípios: Caminhos da Iniciação Científica**. Juiz de Fora: Editora UDUFJF, 1997.

DALLENBACH, Lucien . **El relato especular – Ensayo sobre la mise en abyme**. Madri: Visor, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____, Gilles. **Cinema 1 a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESTÈVE, Michel (Org). **Ètude Cinematographiques** N° 28-29. Paris, 1963.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura**. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1996.

FELLINI, Federico. **Fare un Film**. Torino: Einaudi, 1993.

_____, Federico. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: L& PM, 1983.

_____, Federico. **Eu sou um grande mentiroso / Federico Fellini; entrevista a Damien Pettigrew**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____, Federico. **Oito e meio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Veja Fronteira, 1992.

_____, Michel. **Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GRILO, João M. **A ordem no cinema**. Lisboa: Relógio d' Água Editores, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo - história, teoria, ficção**, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HYMAN, Timothy. 8 1/2 as an anatomy of melancholy. **Sight and Sound**, v. 43, n.3, 1974.

KAST, Pierre. Les Petits Potamogétons. **Cahiers du Cinéma**, n. 145, 1963.

KEZICH, Tulio. **Fellini: uma biografia**. Porto Alegre: L&PM, 1992.

LEUTRAT, Jean Louis. Cinema e História: Uma relação de diversos andares. **Imagens**, Campinas, n.5, 1995.

MARTINS, Luís R. **Conflito e interpretação em Fellini: Construção da perspectiva do público**. São Paulo: Edusp, 1994.

METZ, Christian. **Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. Fellini and Popular Culture. **Sight and Sound**, v.3, n.4, 1993.

PAZ, Octávio, **Conjunções e Disjunções**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PEDRAZA, Pilar; GANDÍA, Juan Lopes. **Federico Fellini**. Madri: Cátedra Signo e Imagen, 1999.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TEIXEIRA, Coelho. Autor, Ainda. **Imagens**, Campinas, n. 3, 1994.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária**. São Paulo: Edusp, 1993.

XAVIER, Ismail. Do metacinema ao pastiche industrial: O cacoete pós. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 maio. 1985. p. 2-4.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FILMOGRAFIA

FILMOGRAFIA BÁSICA

- Oito e meio de Fellini
(Otto e Mezzo, Itália, 1963).

Direção: Federico Fellini

Roteiro: Federico Fellini

Ennio Flaiano

Tullio Pinelli

Brunello Rondi

Fotografia: Gianni Di Venanzo

Música: Léo Ferré

Nino Rota

Franz Lehár

Gioacchino Rossini

Pyotr Ilyich Tchaikovsky

Richard Wagner

Elenco:

Marcello Mastroianni (Guido Anselmi)

Claudia Cardinale (Claudia)

Anouk Aimée (Luisa Anselmi)

Sandra Milo (Carla)

Guido Alberti (Producer)

Jean Rougeul (Writer)

Eddra Gale (La Saraghina)

Produtor: Angelo Rizzoli

FILMOGRAFIA DE FELLINI

- Mulheres e Luzes (Luci del varietà, 1950).

Direção: Federico Fellini

- Abismo de um sonho (Lo sceicco bianco, 1952).

Direção: Federico Fellini

- Os Boas Vidas (I Vitelloni, 1953).

Direção: Federico Fellini

- A Estrada da Vida (La Strada, 1954).

Direção: Federico Fellini

- A Trapaça (Il bidone, 1955).

Direção: Federico Fellini

- As Noites de Cabíria (Le notti di Cabiria, 1956).

Direção: Federico Fellini

- A Doce Vida (La dolce vitta, 1959)

Direção: Federico Fellini

- La tentazioni del dottore Antonio (episódio de Boccaccio 70, 1962).

Direção: Federico Fellini

- Julieta dos Espíritos (Giulietta degli spiriti, 1965).

Direção: Federico Fellini

- Histórias Extraordinárias (Histoires extraordinaires, 1967).

Direção: Federico Fellini

- Satyricon (Satyricon, 1969).

Direção: Federico Fellini

- I Clowns (I Clowns, 1970).

Direção: Federico Fellini

- Roma de Fellini (Roma, 1972).

Direção: Federico Fellini

- Amarcord (Amarcord, 1974).

Direção: Federico Fellini

- Casanova (Il Casanova di Federico Fellini, 1976).

Direção: Federico Fellini

- Ensaio de Orquestra (Prova d'orchestra, 1979).

Direção: Federico Fellini

- Cidade das Mulheres (La Città delle donne, 1980).

Direção: Federico Fellini

- E La Nave Va (E La Nave Va, 1983).

Direção: Federico Fellini

- Ginger e Fred (Ginger e Fred, 1985).

Direção: Federico Fellini

- Entrevista (Intervista, 1987).

Direção: Federico Fellini

- A Voz da Lua (La Voce de lla luna, 1990).

Direção: Federico Fellini

FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR

- Amor (L'Amore, 1948).

Direção: Roberto Rosselini

- Assim estava escrito (The bad and the beautiful, EUA, 1952)

Direção: Vincenti Minelli

- Awful Hats, EUA, 1909.

Direção: D. W. Griffith

- Cantando na Chuva (Singin' in the rain, EUA, 1952).

Direção: Stanley Donen e Gene Kelly

- Cidadão Kane (Citizen Kane, EUA, 1941).

Direção: Orson Welles

- Crepúsculo dos Deuses (Sunset Boulevard, EUA, 1950)

Direção: Billy Wilder

- Janela Indiscreta (Rear Window, EUA, 1954).

Direção: Alfred Hitchcock

- Nasce uma Estrela (A Star is Born, EUA, 1954).

Direção: George Cukor

- Noite Americana (La Nuit Americaine, França Itália, 1973).

Direção: François Truffaut

- Jogador (The Player, EUA, 1992).

Direção: Robert Altman

- Paisá (Paisá, Itália, 1946).

Direção: Roberto Rossellini

- Roma Cidade Aberta (Roma, Città Aperta, Itália, 1940).

Direção: Roberto Rossellini

- Sherlock Jr, EUA, 1924.

Direção: Buster Keaton

- The Cinema Director, EUA, 1916.

Direção: Hal Roach