

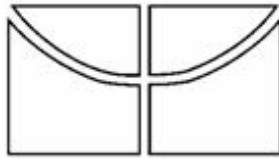
**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

FELLINIMAGINÁRIO

por uma teoria imaginativa do cinema

RENATO CUNHA

Brasília/DF
2018



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

FELLINIMAGINÁRIO

por uma teoria imaginativa do cinema

RENATO CUNHA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB, na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação

Orientadora:
Prof^ª. Dr^ª. Tânia Siqueira Montoro

Brasília/DF
2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

FELLINIMAGINÁRIO

por uma teoria imaginativa do cinema

RENATO CUNHA

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Tânia Siqueira Montoro
Presidente
(Faculdade de Comunicação/UnB)

Prof^ª. Dr^ª. Susana Madeira Dobal Jordan
Membro
(Faculdade de Comunicação/UnB)

Prof. Dr. Julio Ramón Cabrera Alvarez
Membro
(aposentado do Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Filosofia/UnB)
(pesquisador associado do Programa de Pós-graduação em Bioética/UnB)

Prof. Dr. Michael Moacir Peixoto
Membro
(Cinema e Mídias Digitais/IESB)

Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth de Andrade Lima Hazin
Suplente
(aposentada do Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas/UnB)

*a Noam e Ioná,
fontes de imaginação.*

AGRADECIMENTOS

a Tânia Montoro, pela orientação e confiança;

a Julio Cabrera, pelos conceitos-imagem;

a Veronica Innocenti, professora do Dipartimento delle Arti da Università di Bologna, pela acolhida;

a Roy Menarini, professor do Dipartimento di Scienze per la Qualità della Vita da Università di Bologna, pelo contato com a Cineteca di Rimini;

a Marco Leonetti, diretor da Cineteca di Rimini, pela disponibilidade;

a Nicola Bassano, responsável pelo Archivio Federico Fellini da Cineteca di Rimini, pela paciente condução;

a Serena Viola, pelo lar em Bologna;

a Antonio Burdino, barbeiro de Fellini, pela mítica conversa durante o corte de barba e cabelo;

à Fondazione Federico Fellini, pelo valioso material;

e a Fellini, pelas mentiras.

Sono un gran bugiardo.
(Sou um grande mentiroso.)

Federico Fellini

RESUMO

Por meio da identificação na cinematografia de Federico Fellini de quatro categorias estéticas não canônicas — o onírico, o mnêmico, o espetacular e o utópico —, aqui tratadas como categorias estéticas imaginativas, esta tese propõe uma teoria felliniana imaginativa do cinema, que também se revela representativa para se pensar outras cinematografias. E isso se dá pelo desenvolvimento da ideia de *imaginidades*, ou ciências imaginativas, como o lugar de conhecimento das artes em geral, e pela percepção de que, no âmbito das imaginidades, teoria e estética se complementam e se confundem, e pela proposição das bases do que se entende por teoria imaginativa do cinema, e pela demonstração de que tais categorias estéticas imaginativas são compostas por conceitos visuais, ou mais especificamente por aquilo que o filósofo Julio Cabrera estruturou como conceitos-imagem.

Palavras-chave: cinema, Fellini, estética, imaginação, sonho, memória, espetáculo, utopia.

ABSTRACT

Through the identification in Federico Fellini's cinematography of four non-canonical aesthetic categories — the oneiric, the mnemonic, the spectacular and the utopic —, here understood as imaginative aesthetic categories, this thesis proposes an Fellini's imaginative theory of cinema, that also reveals itself representative to think about other cinematographies. And this is due to the development of the idea of *imaginities*, or imaginative sciences, as the place of knowledge of the arts in general, and to the perception that, in the framework of the imaginities, theory and aesthetics are complemented and confused, and to the proposition of the bases of what is meant by the imaginative theory of cinema, and to the demonstration that such imaginative aesthetic categories are composed of visual concepts, or more specifically by what the philosopher Julio Cabrera structured like concept-images.

Keywords: cinema, Fellini, aesthetic, imagination, dream, memory, spectacle, utopia.

RIASSUNTO

Attraverso l'identificazione nella cinematografia di Federico Fellini di quattro categorie estetiche non canoniche — l'onirico, il mnemonico, lo spettacolare e l'utopico —, qui trattate come categorie estetiche immaginative, questa tesi propone una teoria felliniana immaginativa del cinema, che si dimostra anche rappresentativa per pensare ad altre cinematografie. E ciò si verifica per lo sviluppo dell'idea di *immaginistica*, o scienze immaginative, come il luogo di conoscenza delle arti in generale, e per la percezione che, nell'ambito dell'immaginistica, teoria ed estetica si completano e si confondono, e per la proposizione delle basi di quello che si intende per teoria immaginativa del cinema, e per la dimostrazione che tali categorie estetiche immaginative sono composte da concetti visivi, o più precisamente da quello che il filosofo Julio Cabrera ha strutturato come concetti-immagine.

Parole chiave: cinema, Fellini, estetica, immaginazione, sogno, memoria, spettacolo, utopia.

SUMÁRIO

RESUMO ABSTRACT RIASSUNTO	7
INTRODUÇÃO	9
<u>PARTE I</u>	
POR UMA TEORIA IMAGINATIVA DO CINEMA	
1. A necessidade da teoria	18
2. A presença da estética	23
2.1. Formação da filosofia do belo	24
2.2. O passo da categoria estética	47
2.3. A imaginação como conhecimento	53
3. A práxis imaginativa	66
4. A condição estrutural e a ideológica das teorias clássicas do cinema	77
5. Fundamentos para uma nova teoria do cinema	87
5.1. A estética imaginativa	87
5.2. A teoria imaginativa do cinema	93
<u>PARTE II</u>	
TEORIA FELLINIANA IMAGINATIVA DO CINEMA	
1. O que queria Federico Fellini	112
2. A formação da estética imaginativa felliniana	114
2.1. A ambição em <i>Luzes do variedades</i>	114
2.2. O fanatismo em <i>O sheik branco</i>	125
2.3. A imaturidade em <i>Os boas-vidas</i>	143
2.4. A solidão em <i>A estrada</i>	173
3. Os filmes-síntese das categorias estéticas imaginativas fellinianas	225
3.1. <i>A doce vida</i> e o espetacular	225
3.2. <i>8½</i> e o utópico	241
3.3. <i>Giulietta dos espíritos</i> e o onírico	252
3.4. <i>Amarcord</i> e o mnêmico	279
CONSIDERAÇÕES FINAIS: NO RASTRO DE UM FILME-CONCLUSÃO	291
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	299
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	315
APÊNDICE BIBLIOGRÁFICO	318

INTRODUÇÃO

Foi a própria cinematografia¹ do italiano Federico Fellini (1920-1993) que o fez ir além do papel estrito de cineasta, provocando-o a redesenhá-la noutra linguagem. “Um filme não se pode descrever com palavras. Se falo dele, surge algo semelhante a uma materialização que nada tem a ver com o filme. Se um filme nasce sobre imagens verbais, para o futuro espectador soarão preconcebido, estranho a si mesmo” (1983: 139). Fellini disse isso em relação à “geração” de um filme, focando a autonomia imagética do que estaria por realizar. Falava da volatilidade do filme embrionário, em seu estágio de pré-produção e também nos seguintes, até tomar a forma de exibição. No entanto, quando já há essa forma, a fala sobre o filme, se não mera resenha, lhe confere a autonomia imaginativa, certa “maturidade”, não se atendo à ideia de filme propriamente dito, e sim a de cinema, instância maior.

É sabido que Fellini nunca teve a intenção de teorizar sobre cinema, pelo menos quanto àquilo que a palavra “teoria” representa para o conhecimento sistemático, mas seus escritos esparsos, suas memórias, suas entrevistas apresentam conteúdo para a formulação de um pensamento estético que dialogue com aspectos de sua expressão fílmica. A própria citação do parágrafo anterior é uma espécie de teorização. Fellini teorizou o cinema como poética da revelação, da autorrevelação, assim como “o cinema é o esperanto da imagem”² ou “o cinema é a música da luz”³ de Abel Gance, sem a marca da estrutura, ou da hipótese e suas decorrências, sendo antes contemplação, uma imaginação teórica do cinema.

Partindo da proposição de conceito-imagem, elaborada pelo filósofo Julio Cabrera e iniciada em seu livro *Cine: 100 años de filosofía*,⁴ esta tese trabalha o que denominei teoria

¹ O termo “cinematografia” aqui abarca seu amplo sentido, ou seja, refere-se tanto a linguagem cinematográfica quanto ao conjunto de filmes (filmografia) de um diretor.

² “Le cinéma est une langue universelle, l’espéranto de l’image” (Gance, 1923/a: 474). “O cinema é uma língua universal; é o esperanto da imagem” [tradução minha do original em francês].

³ “Le cinéma, c’est la musique de la lumière et je ne lui sais rien de comparable” (Gance, 1923/b: 11). “O cinema é a música da luz e eu não conheço nada que seja igual a ele” [tradução minha do original em francês].

⁴ Apesar de esse livro ter sido traduzido para o português em 2006, com o título *O cinema pensa*, utilizarei aqui, como suporte — conforme sugestão do próprio autor, que participou da banca de qualificação desta tese —, a nova edição espanhola ampliada, de 2015, sendo a primeira de 1999. Vale registrar que há também tradução para o italiano, de 2000, com o título *Da Aristotele a Spielberg: capire la filosofia attraverso i film*.

imaginativa do cinema, que foi desenvolvida com base na cinematografia de Fellini. Com isso, entendo que essa proposição de Cabrera — a do cinema que pensa por conceitos-imagem — permite o encaminhamento para uma percepção estética que ultrapassa a estética dedutiva, conformada da Antiguidade à modernidade, e alcança uma estética intuitiva, imaginativa, a qual se vale da emoção para formar suas categorias. Essa ideia se embasa antes no entendimento de que as expressões artísticas no âmbito da ciência se desvinculam do ramo que se costumou chamar *humanidades* (ciências humanas) para e se agruparem no que chamei *imaginidades* (ciências imaginativas), calcado plenamente na imaginação, a mesma imaginação que, segundo Christoph Wulf, “concebe os mundos humano, social, cultural, simbólico e imaginário” (2015: 167). E, por essa perspectiva, fica mais nítido perceber que as humanidades se propõem a estudar a *evolução* desses mundos e as imaginidades as formas de *concepção* deles.

As imaginidades seriam providas pela estética imaginativa, por suas ilimitadas categorias não canônicas, as quais são resultado da representação, e não da valoração. O fenômeno da religião, por exemplo, poderia estar contido nas imaginidades se sua política moral de autoridade não suplantasse sua aura imaginativa de representação,⁵ a qual se liberta no fenômeno da arte, ainda que alce alguns voos também no fenômeno da ciência. As imaginidades, assim, se ligariam à arte, tal como as naturalidades e as humanidades à ciência e as esoteridades à religião. Já a filosofia seria o meio de atingi-las. Tanto é que não se pode negar a tradição filosófica de transformar categorias em objetos, como se dá na filosofia da arte, na filosofia da ciência, na filosofia da religião. Em outro nível, paralelo a essa filosofia fundamentalmente racional, teríamos uma filosofia logopática,⁶ racional e emoti-

⁵ O poeta e pensador Fernando Pessoa disse: “Uma religião é um fenómeno ligador de almas, porque é qualquer coisa que elas têm de comum; é um fenómeno imaginativo; é um fenómeno de autoridade. É, assim, um critério moral tanto como metafísico, estético tanto como político” (1979: 66).

⁶ No prefácio para a edição brasileira de *Cine: 100 anos de filosofia*, Cabrera explica: “A noção de ‘logopático’, centro conceitual de minha reflexão cine-filosófica, constitui, de certa forma, a confluência do analítico e do existencial. Minha preocupação principal em lógica tinha sido a elucidação das conexões entre conceitos, mas o cinema consegue fazer asserções e pregações num meio situacional, conectando conceitos de uma maneira inesperadamente lúcida e esclarecedora. Por outro lado, minha preocupação fundamental em ética tinha sido a possibilidade de um viver negativo, a aceitação trágica da condição humana. Mas o cinema apresenta-se como visceralmente antiafirmativo, rebelde a conciliações ou arranjos, deixando a vida humana com seu desajuste e falta de sentido. Assim, as imagens parecem vincular conceitos e explorar o humano de maneiras mais perturbadoras do que a lógica e a ética escritas” (2006: 13).

va, como a arte filosófica, a ciência filosófica, a religião filosófica, todas pensantes por imagens, a partir de um imaginário.⁷

Especificamente em relação ao cinema, seria nesse imaginário, nesse conjunto de imagens típicas de um meio narrativo — situacional de acordo com Cabrera (2007: 9-12)⁸ —, que estariam os conceitos-imagem, gerando pela afetividade uma espécie de “filosofia filmada”. Jacques Aumont, na elaboração de sua ideia de teoria dos cineastas — a qual, por um lado, é determinada pelo pensamento explícito sobre cinema realizado por cineastas, mesmo que espontâneo, ou não sistematizado, e, por outro, reside nas entrelinhas, ou melhor, nas entreimagens⁹ da expressão fílmica —, se refere também ao aspecto afetivo das imagens cinematográficas:

O cinema inventa imagens da realidade, seja para exprimir a realidade, seja para negá-la e afirmar-se em seu lugar. Mas “entre” a imagem de filme, fabricada e pensada, e a realidade, há o visível e o visual. É nessa “zona” vasta e vaga que os cineastas trabalham, cultivando a arte de ver e de contemplar [...] ou domando as imagens produzidas por seu “imaginário”. É, como na montagem e na redação de roteiro, o local de sua intervenção mais pessoal, porque é com imagens que o cineasta exprime mais imediatamente seus sentimentos e suas ideias a respeito do mundo. (2004: 80)

A estética imaginativa do cinema se basearia, então, tanto nesses sentimentos e nessas ideias a respeito do mundo que o cineasta exprime por imagens, desenvolvidos em conceitos-imagem, quanto pela intervenção direta, verbal, do cineasta, formando categorias imaginativas que podem representar o cinema como arte. Essa, portanto, é a ideia geral de teoria imaginativa do cinema, a proposição desta tese.

Mais especificamente ainda, na sequência do percurso da imagem cinematográfica, do conceito-imagem cinematográfico, da estética imaginativa do cinema, da teoria imaginativa do cinema, tem-se a teoria imaginativa de um cineasta. Assim, esta tese — após a parte de embasamento teórico, “Por uma teoria imaginativa do cinema”, constituída pelos

⁷ “O imaginário é o lugar das imagens e, enquanto tal, alvo dos processos de imaginação que produzem imagens” (Wulf, 2015: 166).

⁸ Em *De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia*, outro livro de Cabrera sobre o tema e publicado somente em português.

⁹ Para além da correlação absoluta com a conotação do termo “entrelinhas”, Raymond Bellour diz ser *entremagens* (ou entre-imagens) “o espaço em que é preciso decidir quais são as imagens verdadeiras, [sendo] uma realidade do mundo, por mais virtual e abstrata que seja, uma realidade da imagem como mundo possível” (1997: 15).

capítulos: 1) A necessidade da teoria; 2) A presença da estética; 3) A práxis imaginativa; 4) A condição estrutural e a ideológica das teorias clássicas do cinema; 5) Fundamentos de uma nova teoria do cinema —, trabalhou, como segunda parte, a teoria felliniana imaginativa do cinema, com a análise de oito filmes do cineasta, agrupados em dois capítulos: “A formação da estética imaginativa felliniana” e “Os filmes-síntese das categorias estéticas imaginativas fellinianas”. No primeiro, estão as análises conceitual-imagéticas das narrativas inteiras dos quatro primeiros filmes de Fellini: *Luzes do variedades* (*Luci del varietà*, 1950),¹⁰ *O sheik branco* (*Lo sceicco bianco*, 1952),¹¹ *Os boas-vidas* (*I vitelloni*, 1953) e *A estrada* (*La strada*, 1954);¹² análises essas que agregam elementos estéticos referentes à identidade da linguagem cinematográfica felliniana à medida que ela vai evidenciando sua formação, o que se reflete inclusive no crescente número de páginas entre elas. No segundo, estão as análises estético-categoriais de outros quatro filmes: *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960), *8½* (1963), *Giulietta dos espíritos* (*Giulietta degli spiriti*, 1965)¹³ e *Amarcord* (1973); sendo análises introduzidas por ideias filosóficas das categorias imaginativas sugeridas pelos conceitos-imagem das análises do tópico anterior e se atendo aos aspectos gerais dos filmes.

Para tanto, para revelar coerentemente as ideias de Fellini sobre a prática cinematográfica e o cinema, foram investigadas, em primeiro lugar, suas experiências extrafílmicas, isto é, seus escritos, suas entrevistas e seus desenhos, sempre em diálogo com sua cinema-

¹⁰ Apesar de o título deste filme ter sido traduzido para o português como *Mulheres e luzes*, não o utilizarei aqui por entender que ele descaracteriza a ideia do espetáculo como personagem intencionado pelo original. Note-se que, mesmo sendo um substantivo feminino no italiano, a palavra “*varietà*” aparece determinada pelo artigo preposicionado masculino “*del*” (*di + il*), equivalente em português a “do” (de + o). O título, portanto, refere-se ao teatro de variedades, hiperônimo de tantos gêneros de espetáculos populares que percorreram os palcos mundiais do final do século XIX ao início da segunda metade do século XX. E nele ocorre uma elipse, por uso consagrado, do ramo artístico: *Luci del [teatro di] varietà*, ou *Luzes do [teatro de] variedades*, sendo que, assim como se diz, em italiano, “*il varietà*”, se diz, em português, “*o variedades*”.

¹¹ Título traduzido no Brasil como *Abismo de um sonho*. Prefiro aqui utilizar a tradução literal por dois motivos principais: primeiro pela carga poética e fabulosa que o título original imprime e depois pelo fato de que o abismo que o filme constrói não é o de um só sonho apenas, como será visto no decorrer de sua análise.

¹² No Brasil, o título do filme recebeu o adjunto adnominal “da vida”, perdendo, em bom senso, somente para a tradução alemã, *Das Lied der Straße*. O título *A estrada da vida* impinge ao filme a sina como condição primordial e melodramatiza sua ideia, descaracterizando-a portanto. Em 1977, a dupla sertaneja Milionário e José Rico, na música “Estrada da vida”, que se tornaria um clássico do cancionário popular brasileiro, bem definiria em dois versos a carga desse adjunto adnominal: “Nós devemos ser o que somos,/ ter aquilo que bem merecer” — o que se coloca na contramão da complexidade dos personagens fellinianos. A propósito, *Das Lied der Straße* significa *A canção da estrada*, ou ainda algo como *O canto da estrada*, exacerbando o equívoco de se florear o essencial.

¹³ Apesar de o filme no Brasil ter sido lançado com a tradução completa do título, *Julieta dos espíritos*, vendo, portanto, também o nome da protagonista, optei por sua grafia original, tendo em vista ter mantido em italiano o nome de todos os personagens aqui citados.

tografia e em busca de conceitos-imagem que gerem categorias imaginativas que fundamentem sua estética. Entre relatos e cartas, os escritos de Fellini giram em torno de cinquenta publicações, todos permeando, de algum modo, sua extensa atividade cinematográfica. Em geral sob a forma de entrevista e de biografia, Fellini traçou um amplo panorama de suas cinco décadas no ofício, que, além da direção e roteirização dos próprios filmes, incluiu a participação em mais de trinta roteiros de filmes de outros diretores, como nos clássicos *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1945) e *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, diretor do qual foi assistente de direção. Fellini ainda atuou — sem contar em seus filmes, quatro deles¹⁴ — no episódio *O milagre* (*Il miracolo*), em *O amor* (*L'amore*, 1948), de Rossellini também, em *Nós que nos amávamos tanto* (*C'eravamo tanto amati*, 1974), de Ettore Scola, e em *O taxista* (*Il tassinaro*, 1983), de Alberto Sordi.

Sua filmografia, o conjunto cinematográfico para o desenvolvimento das categorias da estética imaginativa, é composta de vinte e quatro filmes, iniciando com *Luzes do variedades* (1950), codirigido com Alberto Lattuada, e fechando com *A voz da Lua* (*La voce della Luna*, 1990), com um parêntese para *Bloco de notas de um diretor* (1969), produzido por encomenda para a rede de radiodifusão americana NBC (National Broadcasting Company) e no qual realiza um ensaio poético que constrói um diálogo entre seu famoso filme não realizado, *A viagem de G. Mastorna, dito Fernet* (*Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*), que o “perseguiu” por toda a vida, e o que realizava no momento, *Fellini-Satíricon* (*Fellini-Satyricon*, 1969), inspirado nos fragmentos restantes do “romance de costumes” romano de Petrônio, escrito no primeiro século d.C. Além disso, Fellini fez reflexões importantes sobre o cinema em *8½* (1963), ao forjar ironicamente o *alter ego* Guido Anselmi, diretor de sucesso em extrema crise criativa; em *Os clowns* (1970), num jogo singular de subversão das linguagens documental e ficcional através da história do circo; em *Roma* (1972), com a longa cena metacinetográfica do caos urbano; em *Entrevista* (1987), um pseudodocumentário na lendária Cinecittà sobre sua trajetória no cinema.

Os depoimentos de Fellini reunidos em documentários também foram de extrema importância para a elaboração teórica. Nessa linha, cito aqui o de Paquito del Bosco, *Fellini conta: um autorretrato reencontrado* (*Fellini racconta: un autoritratto ritrovato*, 2000), que traça um perfil do cineasta por meio de diversas entrevistas televisivas buscadas nos

¹⁴ *Bloco de notas de um diretor* (*A director's notebook* ou *Block-notes di un regista*, 1969), *Os clowns* (*I clowns*, 1970), *Roma* (1972) e *Entrevista* (*Intervista*, 1987).

arquivos da RAI (Radiotelevisione Italiana), e o de Damian Pettigrew, *Fellini: eu sou um grande mentiroso* (*Fellini, je suis un grand menteur*, 2002), que tem como fio condutor uma série de entrevistas concedidas um ano antes de sua morte, sendo um painel singular de seu mundo mítico. Além dos documentários, há o filme-ensaio *Que estranho chamar-se Federico* (*Che strano chiamarsi Federico*, 2013), no qual Ettore Scola, aos 82 anos, projeta, através de suas memórias, um emocionante retrato da vida e obra de seu amigo Fellini, que conheceu no periódico satírico *Marc'Aurelio*, onde ambos foram *fumettisti* (cartunistas).¹⁵

Aliás, outra fonte de investigação desta tese foram os desenhos de Fellini, que, além de marcarem o início de sua vida profissional, foram constantes em sua atuação como diretor de cinema, sendo, como disse Mariarosaria Fabris, “a porta de entrada para a sua produção cinematográfica” (2004: 6). Distintos dos *storyboards*, Fellini os tratou como esboços fragmentados de suas ideias cinematográficas, uma orientação livre para a construção de seus filmes. Esses desenhos seriam um impulso gráfico de sua imaginação para a construção de personagens e situações. Mais do que significativo é seu *O livro dos sonhos* (*Il libro dei sogni*), resultado de um diário contendo desenhos-narrativas de seus sonhos, o qual foi iniciado em 1960, por sugestão de seu psicanalista, Ernst Bernhard, e mantido até 1990. Elaborado como uma espécie de *O livro vermelho*, de Jung,¹⁶ o diário, da finalidade terapêutica, foi progressivamente se tornando um laboratório e um ideário cinematográfico, vindo a se tornar livro somente em 2007, com traduções para o inglês, francês e alemão.

Formado o corpo desta chamada teoria imaginativa do cinema felliniano, as considerações finais desta tese discorrem sobre seu teor simbólico, tomando como base o filme *Entrevista* (1987), a fim de delinear o que se costumou chamar de “mito Fellini”, caracterizado pelo adjetivo “felliniano”, amplamente utilizado para designar corriqueiramente as situações grotescas, mas que, pelas categorias estéticas imaginativas aqui trabalhadas, constitui um repertório de vasta significação. E esse repertório é o que se pode chamar de imaginário felliniano, o qual carrega a influência direta do próprio cinema, da literatura, da arquitetura, da pintura e das artes de espetáculo em geral, incluindo-se aí evidentemente a circense.

¹⁵ Fellini trabalhou no *Marc'Aurelio* de 1939 a 1942. No entanto, não deixou de frequentar sua redação, à qual Scola chegaria em 1947, com apenas 16 anos.

¹⁶ Cf. JUNG, C. G. *O livro vermelho: liber novus*. Edição e introdução de Sonu Shamdasani. Tradução de Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 2010.

Como objetivo geral, então, esta tese estabelece elementos para uma teoria felliniana imaginativa do cinema constituída por categorias estéticas imaginativas não canônicas que podem ser representativas para se pensar outras cinematografias. Seus objetivos específicos foram: a) desenvolver a ideia de imaginidades (ou ciências imaginativas) como o lugar de conhecimento das artes em geral; b) perceber que, no âmbito das imaginidades, teoria e estética se complementam e se confundem; c) propor as bases do que se entende por teoria imaginativa do cinema; d) demonstrar que, além de ilimitadas, as categorias estéticas imaginativas são compostas por aquilo que o filósofo Julio Cabrera denomina conceito-imagem; e) ressignificar pela teoria imaginativa do cinema que as situações inco-muns marcadas pela generalização do termo “felliniano” são situações da condição humana e, portanto, “comuns”. E, como encaminhamento para se atingir esses objetivos, foram formuladas três hipóteses: a) o pensamento sobre as questões artísticas se colocam em um nível diverso daquele que se costumou chamar humanidades em razão de a arte estar calcada na imaginação; b) toda teoria do cinema é uma conjunção da teoria propriamente dita — que se divide pelas particularidades estrutural e ideológica — com a estética, na qual a filosofia possui papel fundamental; c) Fellini teorizou imaginativamente sobre o cinema através de seus escritos, entrevistas, desenhos e filmes.

Em relação à perspectiva teórico-metodológica, a teoria imaginativa do cinema dialoga com a fenomenologia, baseando-se na ideia de Edmund Husserl (2006: 154) de que a ficção seria o elemento vital da fenomenologia e também de todas as ciências eidéticas, ou seja, de todas as ciências das essências, as quais se colocam em um nível diverso das ciências dos fatos, sendo que essência e fato, respectivamente, estariam ligadas à intuição e à experiência. A explanação de Urbano Zilles sobre isso é precisa:

[...] quando um fato se nos apresenta à consciência, juntamente com ele captamos uma essência (*Wesen, eidos*). Se, por exemplo, ouvimos diferentes sons, neles reconhecemos algo de comum, uma *essência comum*. No fato, portanto, captamos sempre uma essência. As essências são as maneiras características do aparecer dos fenômenos. Não são resultados de uma abstração ou comparação de vários fatos. Para poder comparar vários fatos singulares, já é preciso ter captado uma essência, ou seja, um aspecto pelo qual eles são semelhantes. O conhecimento das essências é *intuição*, uma intuição diferente daquela que nos permite captar fatos singulares. As essências são conceitos, isto é, objetos ideais que nos permitem distinguir e classificar os fatos. (2006: 161)

O que veremos no capítulo 2 da primeira parte desta tese, “A presença da estética”, mais especificamente no tópico “A imaginação como conhecimento”, é que o desenvolvimento da imaginação é a *vivência* fundamental para a significação das coisas, resultando no conhecimento da *essência* das coisas. É o caminho intuitivo da redução fenomenológica à redução eidética, isto é, da vivência à essência, a ser percorrido para que as categorias da estética imaginativa sejam alcançadas. Assim, os conceitos-imagem de que fala Cabrera estariam no plano da vivência, enquanto as categorias da estética imaginativa no da essência, configurando-se a essência da vivência e fundando-se pela conjunção desses conceitos-imagem ou por um macroconceito-imagem.¹⁷

Vejamos ainda que Cabrera frisa que um conceito-imagem é um “conceito visual” (2015: 21), indicando, assim, sua particularidade de “descrever” algo visualmente, o que sugere a impressão sensível vivencial. E que Alexandre Fradique Morujão, no prefácio da *Crítica da razão pura*, de Kant, conforme consta do tópico “O passo da categoria estética”, também no capítulo 2 da primeira parte desta tese, esclarece que as categorias pela visão kantiana se transformam em “funções do entendimento que reduzem de diferentes maneiras as percepções à unidade de um objeto” (Kant, 2001: 14), o que sugere o conhecimento fenomênico do essencial. Portanto, os conceitos-imagem para formarem uma categoria da estética imaginativa terão de ter suas vivências reduzidas a uma essência.

E, pela condução fenomenológica dessa perspectiva teórico-metodológica, que se dirige sem limites para a essência do desconhecido, introduz-se que a estética imaginativa do cinema se vale da constante busca de categorias não canônicas que venham a representar qualquer filme, qualquer cinema e, por extensão, qualquer arte. Para encontrá-la, ser surpreendido por ela, imaginá-la, é necessário filosofar e, em decorrência disso, ensaiar, conferindo um sentido outro à verdade e à universalidade, da maneira que nos revela Theodor W. Adorno: “O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se

¹⁷ “En una película narrativa tradicional, sólo el filme entero puede considerarse como el concepto-imagen de alguna noción o de varias, aunque algunos momentos puedan constituir, ellos solos, conceptos-imagen parciales. Podemos llamar al filme entero un macro-concepto-imagen, que puede estar compuesto por otros conceptos-imagen menores” (Cabrera, 2015: 27). “Em um filme narrativo tradicional, apenas o filme inteiro pode ser considerado como o conceito-imagem de alguma noção ou de várias, embora alguns momentos possam constituir, por si só, conceitos-imagem parciais. Podemos ver o filme inteiro como um macroconceito-imagem, que pode estar composto por outros conceitos-imagem menores” [tradução minha do original em espanhol].

fossem tesouros enterrados” (2003: 30). E a única certeza das imaginidades é a imaginação. Já a finalidade desta tese, por um viés estético, é propor a ideia de teoria imaginativa do cinema e ensaiar uma teoria felliniana imaginativa do cinema, com a intenção de mostrar um Fellini que não se limitou a realizar filmes, um Fellini que, de fato, fez cinema, que pensou sobre ele, sem se preocupar apenas com o ilusionismo das imagens, ou com o pacto entre a tela e o espectador absorto. Fellini transpôs para o cinema um ideário imaginativo. E, dessa forma, ganhou consistência social, mesmo que não a quisesse. Sua ironia aguçada não poupou o fundamentalismo político e eclesiástico, não poupou ele próprio... é que imaginação não se poupa. E sua célebre frase “*sono un gran bugiardo*” (sou um grande mentiroso) até poderia ser “*sono un grand’immaginatore*” (sou um grande imaginador).

PARTE I

POR UMA TEORIA IMAGINATIVA DO CINEMA

1. A necessidade da teoria

Esta é uma tese sobre cinema, e por isso devo cair na obviedade inevitável de dizer que, já na aparição do cinema, foi possível enxergar que ali se apresentava uma forma de arte, ainda que muitos o tenham pressentido — para além do aparato tecnológico de fantasmagoria que surpreendia o mundo — como entretenimento, ou mera distração da vida cotidiana. Ernst Fischer inicia seu livro *A necessidade da arte* — o qual inspirou o título deste capítulo — assim: “‘A poesia é indispensável. Se eu ao menos soubesse para quê...’ Com este encantador e paradoxal epigrama, Jean Cocteau resumiu ao mesmo tempo a necessidade da arte e o seu discutível papel no atual mundo burguês” (2002: 11). Cocteau, um dos expoentes da vanguarda artística francesa dos anos 1920, que bem transitou por entre a literatura, o cinema, o teatro, as artes visuais, a música e a dança, lança essa frase como epígrafe de seu artigo “Apollinaire”,¹⁸ no qual presta uma homenagem póstuma ao amigo poeta e criador do termo “surrealismo”. Coloca-se aí — seguindo a observação de Fischer, porém sem a vinculação direta de caráter ideológico — o questionamento crucial que surge a partir de toda investigação teórica: para que isso serve?

Ao se pensar a teoria no campo das chamadas ciências naturais, torna-se evidente a função desse “para que”, ou a razão de sua necessidade. Parto aqui dos sintagmas mais famosos do termo “teoria”, ou daqueles que pertencem ao senso comum, como “teoria da relatividade” — mesmo sem se ter, em princípio, melhor noção de que relatividade realmente ela trata — e “teoria da evolução” — com a noção tautológica de se tratar da evolução das espécies —, e outras mais que se relacionam aos ramos da física e da biologia, as verdadeiras ciências quando a utilidade instituída é o que determina o grau de importância para o instituto do saber. E para que essa utilidade seja percebida é preciso se definir o objeto teórico, isto é, “o que é relatividade”, “o que é evolução” ou, retornando a Cocteau, “o que é poesia”. No caso das duas primeiras, uma definição particularizada: “o que é relatividade para a física”

¹⁸ “Je sais que la poésie est indispensable, mais je ne sais pas à quoi” (Cocteau, 1954: 1).

e “o que é evolução para a biologia” — algo que não poderia ser feito quanto ao tema de Cocteau, visto não se referir ao que é poesia para determinada área do conhecimento, e sim da generalização da poesia (ou do poético). Por esse motivo que é possível se falar, de modo amplo, em teoria da literatura, teoria do teatro, teoria do cinema, sempre na tentativa de se definir seus objetos teóricos, respectivamente “o que é literatura”, “o que é teatro”, “o que é cinema”. Pelo contrário, é a especificidade que marca as teorias das ciências naturais, não sendo lógico se falar em “teoria da física” ou “teoria da biologia”, pois o objeto teórico aí não é a física ou a biologia em si, e sim um fenômeno (ou conceito) que, se avaliado pela comunidade científica da qual sua teorização faz parte, ganha a condição de verdade, ainda que por um espaço de tempo.

A questão da “necessidade da teoria”, então, indicaria aqui a necessidade de se conhecer a verdade sobre algo, uma vez que, nas áreas, digamos, científicas por natureza, a verdade advém da comprovação, da autenticidade. Porém, note-se que a verdade, nesse ponto, como fenômeno (ou conceito), se configura na própria generalização teórica: “o que é verdade?” — perguntaria a “teoria da verdade”. E, além dessa suposta carga de verdade, o termo “teoria” também se revelaria com uma carga de oposição à prática, em uma dicotomia, por vezes maniqueísta, entre abstração e concretude. “Isto é só teoria, quero ver na prática”. Quem nunca se deparou com sentenças desse tipo ou até mesmo nunca proferiu uma em algum momento da vida? São elas que, ao lado do preceito de verdade, concorrem para estabelecer o senso comum de teoria, variando daquilo que ecoa como “achismo” (termo ao qual “especulação” tem equivalido pejorativamente) àquilo que é de compreensão restrita.

Não há como negar que a objetividade teórica está associada às chamadas ciências naturais, onde o método de comprovação de uma hipótese assenta-se na observação e no experimento. Haveria algum método de comprovação para as teorias das artes? Não seria a prática, ou a aplicabilidade, das teorias das artes tão somente as leituras de contorno crítico? A necessidade das teorias das artes não estaria ligada à sua própria essência, sem a busca forçosa de um objeto teórico? Não estariam as teorias das artes mais próximas daquilo que a filosofia costumou nominar contemplação? Talvez seja mais eficiente entender a perspectiva teórica nas artes a partir de como Louis Althusser viu a atividade dos estudos literários:

A relação entre as disciplinas literárias e o seu objecto (literatura propriamente dita, belas-arts, história, lógica, filosofia, moral, religião) tem por função dominante não tanto o conhecimento deste objecto, como a definição e a aprendizagem das regras,

das normas e das práticas destinadas a estabelecer nos “letrados” relações “culturais” entre eles e estes objectos. Antes de mais nada: saber manejar estes objectos para os consumir como “convém”. Saber “ler”, isto é, “provar”, “apreciar” um texto clássico, saber “utilizar as lições” da história, saber aplicar um bom método para “bem” pensar (lógica), recorrer às ideias justas (filosofia) para aí nos reconhecermos nos grandes problemas da existência humana, da ciência, da moral, da religião, etc. (1976: 50)

Em outras palavras, é o que reitera Vítor Manuel de Aguiar e Silva quando diz que a teoria da literatura não tem papel “de elaborar regras ou normas, mas sim de compreender, de organizar conceptualmente um determinado conhecimento acerca do fenómeno estético-literário” (1979: 78).

É importante que a palavra “estética” — a qual se fará presente ao longo de toda esta tese — já apareça neste momento, pois evidencia que o pensamento sobre arte, sua problematização, seu conhecimento, para além do histórico, tem forte ligação com a filosofia, podendo até mesmo vir a ser filosofia da arte, o que não determina que seu processo teórico seja estritamente filosófico, e sim amplamente dialético — diga-se, no senso platônico¹⁹ —, sobretudo por esse “recorrer às ideias justas” de que falou Althusser. Então, em analogia, como legitimação do objeto teórico, se a necessidade da teoria nas ciências naturais é buscar a verdade pela observação e pelo experimento; a da teoria nas artes seria essa busca pela dialética, isso se plausível fosse se falar em “verdade artística”. Recorrendo mais uma vez a Althusser, essa questão pode ser vista por outro ângulo, quando afirma, em exercício de definição da filosofia por proposições, que “não há erro filosófico” (1976: 20). Decerto diz que não há erro filosófico tal qual há erro científico, do mesmo modo que isso nos faz perceber que não há erro teórico no campo artístico como há, por exemplo — para mantermo-nos no âmbito do que se costumou classificar *humanidades*²⁰ —, no histórico. Temos, assim, uma sutil diferença entre as matérias propriamente das ciências humanas e as que provêm

¹⁹ Conforme explica Giovanni Casertano (2011: 105), em *Uma introdução à República de Platão*, principalmente pelo primeiro dos três principais motivos que caracterizam a dialética platônica: “A dialética está indissoluvelmente ligada ao discurso, nasce no discurso e vive nele. Não é só a procura pela verdade, mas também a correção lógica do desenrolar-se do discurso [...]. Por um lado, a dialética mostra-se como a capacidade de ‘interrogar e responder’ e, por conseguinte, como exigência lógica e metodológica; mas há também outro aspecto da dialética, que é o de ser capaz de ‘usar’ os resultados das outras ciências e técnicas para os seus fins”. E diz também que ela, a dialética, possuindo o *lógos* (a razão das coisas), pode ser o processo e o método (o fim de todas as disciplinas) e ainda o verdadeiro conhecimento (a própria filosofia).

²⁰ Entendendo-se *humanidades* por “estudos de línguas e literaturas, de filosofia, de ciências sociais e artes”. Cf. BORBA, Francisco S. (org.). *Dicionário Unesp do português contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2004. p. 725.

da prática artística, vendo que os objetos das naturais, das humanas e das — chamemos por enquanto — artísticas possuem características distintas e, conseqüentemente, critérios distintos de investigação. Ou seja, a distinção em se investigar o que já existe (na natureza), o que é produzido (como cultura) e o que é imaginado (por símbolo), embora as noções de produção e imaginação, por vezes, se confundam como se confundem os objetos das ciências humanas.²¹

A dedução de Oscar Wilde de que “a arte é um símbolo, porque o homem é um símbolo” (2006: 94), em *De profundis*, traduz bem a inquestionável relação simbólica entre expressão artística e condição humana. Mais de quatro décadas depois, Ernst Cassirer, em *Ensaio sobre o homem*, dirá que, “em vez de definir o homem como *animal rationale*, deveríamos defini-lo como *animal symbolicum*”, por entender que “a razão é um termo muito inadequado com o qual compreender as formas da vida cultural do homem em toda a sua riqueza e variedade” (1994: 50), formas essas que seriam o mito, a religião, a linguagem, a arte, a história e a ciência. Associando a perspectiva antropológica de Cassirer à perspectiva poética de Wilde seria possível dizer que todas essas formas seriam símbolos porque o homem é um símbolo? No abrangente sentido cultural, sim; mas devendo-se ater ao fato de que, essencialmente, a arte é imaginação, enquanto o mito é alegoria, a religião é crença, a linguagem é signo, a história é memória e a ciência é razão.

Portanto, na arte, excedendo a dimensão cultural, ainda que imbricadas, há a dimensão simbólica que advém da imaginação e à imaginação retorna. Deve-se, a princípio, entender por imaginação todas as imagens (representações) que dão forma e contornam a criação artística, a qual difere da produção cultural em si por esta ser passível de observação e experimentação, isto é, como fenômenos culturais (incluindo-se os sociais) que requerem a não interferência direta dos que os estudam. A imaginação, por sua vez, não existe sem interpretação, ou mais, sem transformação, sendo uma espécie de expressão simbólica desses fenômenos culturais, uma práxis imaginativa, sobre a qual versará o terceiro capítulo desta

²¹ Em sua “arqueologia das ciências humanas”, *As palavras e as coisas*, Michel Foucault diz: “[...] o homem, para as ciências humanas, não é esse ser vivo que tem uma forma bem particular (uma fisiologia bastante especial e uma autonomia quase única); é esse ser vivo que, do interior da vida à qual pertence inteiramente e pela qual é atravessado em todo o seu ser, constitui representações graças às quais ele vive e a partir das quais detém esta estranha capacidade de poder se representar justamente a vida” (1999: 487). E que “[...] as ciências humanas não são uma análise do que o homem é por natureza; são antes uma análise que se estende entre o que o homem é em sua positividade (ser que vive, trabalha, fala) e o que permite a esse mesmo ser saber (ou buscar saber) o que é a vida, em que consistem a essência do trabalho e suas leis, e de que modo ele pode falar” (1999: 488).

primeira parte da tese. A seguir, porém, veremos como a imaginação, no percurso estético, a partir dos conceitos de beleza — manifestação da categoria canônica do belo —, converge para essa práxis imaginativa, forma outra de compreensão do saber artístico. A necessidade da teoria nas artes, então, seria justamente a de se pensar esteticamente a imaginação (o imaginar e o imaginado) para que ela se transforme em conhecimento.

2. A presença da estética

A estética está em tudo; vem da percepção. Quando Alexander Gottlieb Baumgarten, no século XVIII, cunhou o neologismo *aesthetica*, a partir do termo grego *αἴσθησις* (*aisthesis*: “percepção”), forçava conferir a ela, ou à sua a noção, o estado de ciência: “A estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensível” (2013: 70). No entanto, transformá-la em ciência seria o mesmo que transformar a teoria ou até mesmo a filosofia em ciência, quando se sabe que elas são o meio e não o fim.²² Desde a Antiguidade,²³ o pensamento sobre arte — que a partir de Baumgarten foi absorvido pela estética — tem transitado por três caminhos, conforme nos apresenta Nicola Abbagnano (2000: 367-74): no da relação entre a arte e a natureza, no da relação entre a arte e o homem e no da função da arte. No primeiro, teríamos a arte nas perspectivas da imitação, da criação e da construção. No segundo, do conhecimento, da atividade prática e da sensibilidade. E, no último, da educação e da expressão. *Grosso modo* e levando em consideração a variação dos diversos pontos de vistas filosóficos, vejo que a *imitação* se refere à aparência dos seres e das coisas; a *criação*, à liberdade interna do artista; a *construção*, ao encontro lúdico entre obra artística e natureza; o *conhecimento*, ao caráter especulativo (teorético) da arte; a *atividade prática*, à ação produtiva artística como estímulo à vida; a *sensibilidade*, à virtude do

²² Luiz Costa Lima, a esse respeito, baseado na estética transcendental (princípios da sensibilidade) de Kant, constante da *Crítica da razão pura*, diz: “O contato da mente humana com a matéria sensível não promove, necessariamente, uma ciência senão que, de maneira mais modesta, oferece a primeira ferramenta para uma efetiva teoria do conhecimento [...]” (2012: 15).

²³ Apesar de uma legião de autores, de todas as épocas, se referirem a uma estética antiga, entre os gregos dos períodos arcaico, clássico e helenístico, temos de concordar com o entendimento de Tolstói em *O que é arte?*: “[...] o conceito de beleza separado do [de] bem, que constitui a base e o objetivo da estética de nossos dias [final do século XIX], não existia entre os antigos. Ao transferir juízos de beleza dos antigos para nossos próprios conceitos de beleza, como é geralmente feito na estética, damos a suas palavras um significado que elas não tinham [...]” (2016: 31).

sentimento na criação e recepção artística; a *educação*, à catarse, sem prejuízo do divertimento, como procedimento educativo para a formação moral e também política; a *expressão*, à arte pela arte.

Evidentemente, percebe-se que não há uma única perspectiva estética para se investigar o objeto das ciências artísticas — continuemos a chamá-las assim —, e muito menos uma correta. Elas se complementam por pontos sincrônicos e linhas diacrônicas da história da estética e também quando se contradizem. Abbagnano, ao traçar esse amplo panorama da questão da arte, da Antiguidade à modernidade, com visões que ainda têm lugar nos dias de hoje, nos faz perceber que todas elas são formadoras do que se pode chamar de experiência estética, a qual, para Mikel Dufrenne, “pode ser descoberta na partida de todas as rotas que a humanidade percorre”, abrindo “o seu caminho à ciência e à ação”, isso porque “ela se situa na origem, naquele ponto em que o homem, confundido inteiramente com as coisas, experimenta sua familiaridade com o mundo [...]” (1998: 30-1). E é nessa busca de conhecimento do mundo que os valores (ou conceitos) estéticos se mostram fundamentais para a produção, a recepção e a crítica da arte, valores esses que se mantiveram em latência em razão do monopólio normativo do belo, mas que, no fundo, abriu caminho — e ainda abre — para tantos outros valores que ilimitadamente têm a potencialidade de sê-lo.²⁴

2.1. Formação da filosofia do belo

Para melhor entender a ideia de “monopólio normativo do belo”, é preciso recorrer à história da estética e, fundamentalmente, à da dita pré-estética, e para isso dois autores são indispensáveis, o francês Raymond Bayer (1898-1960) e o polonês Władysław Tatarkiewicz (1886-1980),²⁵ que se dedicaram a historiar o pensamento sobre o belo desde a Antiguidade. Tatarkiewicz, ao situar a controvérsia secular sobre o objeto da estética, confirma, de certa maneira, aquilo que Tolstói dissera no final do século XIX:²⁶

Los dos conceptos, el de lo bello y el del arte, tienen indudablemente diferentes alcances. La belleza no solo se halla en el arte y el arte no solo aspira a la belleza. Ambos conceptos abarcan distintos problemas: la belleza tiene los suyos y el arte también. En algunos periodos de la historia no se percibía en absoluto ningún vínculo

²⁴ “O belo é um valor entre outros e abre caminho aos outros” (Dufrenne, 1998: 24).

²⁵ Cf. Bayer (1980) e Tatarkiewicz (1987, 1989, 1991).

²⁶ Cf. nota 23 desta tese.

entre la belleza y el arte. Los antiguos se ocupaban tanto de la teoría de la belleza como de la ciencia del arte, pero las estudiaban por separado, pues no veían ningún fundamento para unirlos. (1987: 9)²⁷

E digo “de certa maneira” porque Tatarkiewicz não se refere ao conceito de bem, como o faz Tolstói (2016: 64-71) ao caracterizar que a consciência religiosa, desde todos os tempos, era o que determinava “o valor dos sentimentos transmitidos pela arte” (2016: 65), sendo que a arte *bela* fora a arte que expressava o *bem*. E conclui Tolstói que foi após o fracasso das Cruzadas, no final do século XIII, resultando na perda da fé cristã pela aristocracia e, por consequência, nas reformas protestantes, que a arte *bela* voltou a significar a arte que proporcionava *prazer* — aqui uma referência à concepção sofista de que a utilidade da arte se devia ao prazer que ela proporcionava. Vê-se aí o porquê de o Renascimento ter retomado a visão de mundo pagã e aliado o Cristianismo a essa visão,²⁸ ainda que Tolstói tenha dito que “em sua essência, [o Renascimento] não foi somente a negação de toda religião, mas também o reconhecimento de sua inutilidade” (2016: 70).

Com isso, não é de se estranhar que o ideal renascentista tenha desaguado no Século das Luzes, influenciando fortemente Baumgarten em sua concepção de estética e colaborando para formar uma tradição que permanece até os dias atuais. Para os gregos do período arcaico, entre 800 e 500 a.C.,²⁹ o belo (*καλός* : *kalós*) tinha um sentido amplo, determinando tudo o que se gostava, o que provocava atração ou o que despertava admiração, e ainda o que era mais justo. E também era amplo o sentido de arte (*τέχνη* : *tékhnē*), o qual se manteve até o fim da Antiguidade, abarcando tudo o que advinha da habilidade técnica e dividindo-se em liberais e servis. As artes liberais eram atividades que não requeriam esforço físico, e as servis, obviamente, as que requeriam. Tanto é que o lazer (*σχόλη* : *skholé* — de onde deriva a palavra “escola”),³⁰ significando “ócio” (*ελεύθερος χρόνος* : *eléftheros khrónos* :

²⁷ “Os dois conceitos, o do belo e o da arte, têm indubitavelmente diferentes alcances. A beleza não se encontra somente na arte e a arte não aspira somente à beleza. Ambos os conceitos abarcam distintos problemas: a beleza tem os seus e arte também. Em alguns períodos da história não se percebia, em absoluto, qualquer vínculo entre a beleza e a arte. Os antigos se ocupavam tanto da teoria da beleza como da ciência da arte, mas as estudavam separadamente, porque não viam nenhum fundamento para uni-las” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

²⁸ Sem prescindir das influências orientais, principalmente as judaicas, mulçumanas e ocultistas.

²⁹ Contexto histórico: formação das *pólis* (cidades-estado), colonialismo e desenvolvimento econômico, criação da olimpíada e adoção do alfabeto fonético.

³⁰ Assim como *schola* (latim), *scuola* (italiano), *escuela* (espanhol), *école* (francês), *school* (inglês), *Schule* (alemão) e as equivalentes em várias outras línguas.

“tempo livre”), estava relacionado à prática das artes liberais, ao raciocínio contemplativo e reflexivo, e nunca à das servís.³¹ Esse conceito, no entanto, só viria a receber uma classificação taxativa na Idade Média, entre os séculos VIII e IX, quando as artes liberais, consideradas superiores às servís, foram subdivididas em *trivium* (lógica, gramática, retórica) e *quadrivium* (aritmética, música, geometria, astronomia), respectivamente artes da linguagem e artes da matéria.

No período clássico, entre 500 e 338 a.C.,³² em relação ao pensamento sobre o belo, ou a beleza (manifestação do belo), antes da supremacia de Platão e Aristóteles, há os pitagóricos, os sofistas e o marco Sócrates. Tatarkiewicz chama essas proposições “estéticas” pré-platônicas, compostas apenas de fragmentos, aforismos e sínteses, de “caleidoscópio de ideias” e nos dá um panorama bem sucinto de seu reflexo:³³

1. La teoría matemática de los pitagóricos, según la cual la belleza consiste en la medida, proporción, orden y armonía.
2. La teoría subjetivista de los sofistas, para los cuales lo bello consistía en un placer para la vista y el oído, y
3. La teoría funcionalista de Sócrates, conforme a la cual la belleza de las cosas estriba en su adaptación a los fines a los que debe servir. (1987: 117)³⁴

Percebe-se assim que o belo (ou a beleza), nesse período, aparece condicionado à forma manifestada, ao prazer proporcionado ou à finalidade destinada. Os pitagóricos, aliando matemática e mística, tinham a música como a expressão artística por excelência, que, justamente por sua rítmica, digamos, natural, teria a capacidade de purificação da alma. Se a aritmética era a teoria do número, a música seria a aplicação dessa teoria. Os sofistas, por sua vez, não viam qualquer utilidade na arte, assim como não viam, em contraposição à

³¹ Observe-se que a ideia de ócio como virtude — tanto a do “elogio ao ócio”, do inglês Bertrand Russell, em 1935, como a do “ócio criativo”, do italiano Domenico De Masi, em 1995, esta amplamente popularizada — é fundada nessa ideia grega de arte liberal.

³² Contexto histórico: conflito entre as *pólis* (cidades-estado), com as Guerras Médicas e a hegemonia de Atenas, com a Guerra do Peloponeso e a hegemonia de Esparta, com a Batalha de Leuctra e a hegemonia de Tebas e com a Batalha de Queroneia, em 338 a.C., marcando o fim do período, e a hegemonia da Macedônia.

³³ É bem interessante que Tatarkiewicz use a palavra “caleidoscópio” para delimitar esse período formativo do pensamento sobre o belo, uma vez que etimologicamente, no grego, a palavra é composta por: *kalós* (belo), *eídos* (forma) e *skopeîn* (olhar).

³⁴ “1. A teoria matemática dos pitagóricos, segundo a qual a beleza consiste na medida, proporção, ordem e harmonia. 2. A teoria subjetivista dos sofistas, para os quais o belo consistia em um prazer para a visão e a audição, e 3. A teoria funcionalista de Sócrates, conforme a qual a beleza das coisas reside em sua adaptação às finalidades a que deve servir” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

retórica, qualquer utilidade no discurso escrito. O valor estava apenas na fruição da contemplação ou da leitura. É isso que Alcídama (ou Alcídama) — um dos mais importantes sofistas e retóricos gregos, seguidor de Górgias —, fala pontualmente em *Sobre os sofistas*,³⁵ não se sabendo, ao certo, se em resposta a ou se provocador de *Contra os sofistas*, de seu rival Sócrates, não menos importante e considerado o primeiro retórico a escrever discursos, tanto para instruir seus discípulos como para servir de autodefesa de cidadãos perante os tribunais (uma espécie de *ghostwriter* da Antiguidade), daí o desafeto entre ele e Alcídama. Quanto a Sócrates, que nada escreveu, aproximando-se do ideal retórico dos sofistas, teve seu pensamento sobre a beleza relatado apenas por seu discípulo Xenofonte, em *Memoráveis* — também intitulado *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates* —, pois o que Platão veio a formular por meio do diálogo socrático, como veremos a seguir, é a base de seu próprio pensamento. Em resumo, o que Sócrates entendia pelas *finalidades a que a beleza deve servir* advém do próprio conceito de *bem*. Em *Memoráveis*, o discípulo Aristipo indaga de Sócrates sobre as *coisas boas* e logo em seguida sobre as *coisas belas*. E se surpreende: “— Esta tua resposta é igual à que me deste quando te perguntei se sabias de alguma *coisa boa*!” E Sócrates lhe explica: “— E achas que ser *bom* é diferente de ser *belo*? Não sabes que *belo* é igual a *bom* se aplicado a uma mesma coisa?” (III, 8) (Xenofonte, 2009: 198). O diálogo segue com o esclarecimento de que as coisas — todas e as mesmas coisas — podem ser belas ou feias, dependendo exclusivamente de seus propósitos.³⁶

³⁵ “Y ni siquiera considero que sea justo llamar ‘discursos’ a los escritos, sino simulacros, figuras e imitaciones de discursos, y seria natural que tuviera de ellos la misma opinión que tenemos tanto de las esculturas de bronce como de las estatuas de piedra y las pinturas de animales. Igual que estas son imitaciones de cuerpos reales y su contemplación produce deleite, pero no procuran ninguna utilidad a la vida de los hombres, del mismo modo el discurso escrito, al servirse de una sola forma y una sola disposición, produce ciertas sensaciones cuando se lee de un libro, pero, al permanecer inmutable ante las circunstancias, no resulta de ningún provecho a quienes lo han adquirido” (Alcídama de Elea, 2005: 120-1). “E nem sequer considero que seja justo chamar de ‘discursos’ os escritos, e sim de simulacros, figuras e imitações de discursos, e seria natural ter deles a mesma opinião que temos tanto das esculturas de bronze quanto das estátuas de pedras e das pinturas de animais. Tal como estas são imitações de corpos reais e sua contemplação produz deleite, mas não proporcionam nenhuma utilidade para a vida dos homens, do mesmo modo o discurso escrito, ao servir-se de uma única forma e uma única disposição, produz certas sensações quando se lê um livro, mas, ao permanecer imutável ante as circunstâncias, não resulta em nenhum proveito para aqueles que o adquiriram” [tradução minha da tradução do original em grego para o espanhol].

³⁶ “— [...]. A virtude, por exemplo, não é *boa* numas circunstâncias e *belo* noutras. E também os homens são considerados *belos* e *bons* nas mesmas situações e no que diz respeito às mesmas circunstâncias, e é nos mesmos aspectos que os corpos dos homens parecem *belos* e *bons*, e nesses mesmos aspectos todas as coisas que os homens utilizam são consideradas *belas* e *boas*, nas situações para as quais são úteis.

— Então um cesto para transportar esterco também é *belo*?

— Sim, por Zeus, e um escudo de ouro pode ser *feio*. Depende de o primeiro estar bem concebido para a finalidade a que se destina e o segundo não.

— Agora estás a querer dizer que as mesmas coisas podem ser *belas* e *feias*?

Platão, o filósofo mais influente do pensamento ocidental, tratou, em toda a sua metafísica, das questões do belo e da arte. Ou mais: “pode-se sustentar [...] que a metafísica platônica é uma estética”, segundo Bayer (1993: 37), pois é formada de *ideias* que não se observa pelos sentidos, e sim por uma espécie de intuição intelectual, domínio próprio da estética.³⁷ Ora, capta-se aí, com forte propriedade, uma indicação de que a estética se vale primordialmente da imaginação para pensar as questões sobre arte, visto que a “intuição intelectual”, determinada como domínio próprio da estética, se configura também como a capacidade de se formar imagens. E é essa metafísica característica que faz Tatarkiewicz (1987: 119) afirmar ser possível encontrar nos escritos de Platão todos os elementos da estética. É importante, então, discriminar que, valendo-se do diálogo socrático — que pode ser visto como um gênero literário, em um misto de ensaio e dramaturgia —, Platão percorreu o tema da “estética” em: a) *Íon*, sobre a origem, se divina ou intelectual, da poesia; b) *Hípias maior*, sobre a dificuldade de se obter uma definição de belo; c) *Górgias*, sobre a essência da retórica; d) *Fédon*, sobre a imortalidade da alma, com ambientação no último dia de vida de Sócrates; e) *O banquete*, sobre a origem, finalidade e natureza do amor, sendo a base da ideia de amor platônico; f) *A república*, sobre a justiça e o Estado ideal; g) *Fedro*, sobre a prática da arte retórica e o amor; h) *Teeteto*, sobre a natureza do conhecimento; i) *Político*, sobre os princípios de governar; j) *Timeu*, sobre a natureza do mundo físico e a dos seres humanos; k) *Filebo*, sobre o bem maior da humanidade, se a sabedoria ou o prazer. Todos esses com a presença do personagem Sócrates. E sem ele: a) *Sofista*; sobre a natureza do sofista e sua diferença para com o filósofo e o político; b) *Leis*, seu último, mais extenso e inacabado diálogo, sobre a ética na política e na legislação. No entanto, *Íon* e *Hípias maior* — este não reconhecido por alguns como de autoria de Platão e ambos seus únicos diálogos motivados pela questão, digamos, estética —, não são considerados os mais importantes sobre o tema, e sim *O banquete* e *Fedro*, que fazem da questão do amor, segundo Bayer, a questão do desejo do belo: “A beleza é o que o amor procura e não possui” (1993: 40), ou a

— Claro, por Zeus, e *boas* e *más*, pois frequentemente o que é *bom* para a fome é *mau* para a febre, e o que é *bom* para a febre é *mau* para a fome. Com frequência também, táticas que são *belas* na corrida são *feias* na luta e as que são *belas* na luta são *feias* na corrida, pois todas as coisas são *boas* e *belas* para o fim a que se destinam e *más* e *feias* para os fins aos quais não convêm” (III, 8) (Xenofonte, 2009: 198-9).

³⁷ Registro aqui que na tradução portuguesa, por José Saramago, de *Histoire de l'esthétique*, de Raymond Bayer, há um equívoco sobre a constituição da metafísica platônica: “É formada pelas Ideias que só pelos sentidos verificamos” (1993: 37). Na tradução mexicana, por Jasmin Reuter: “Está formada de Ideas que *no* comprobamos mediante los sentidos” (1980: 34). No original: “Elle est formée par les Idées que nous *ne* constatons pas par les sens” (1961: 28) [grifos meus].

ideia de beleza perfeita de que fala Tatarkiewicz, uma quarta medida na linha de seus antecessores: “[...] la Idea de la belleza perfecta que llevamos en la mente y con la cual medimos la belleza real” (1987: 125).³⁸ Têm-se, dessa maneira, a *forma* dos pitagóricos, o *prazer* dos sofistas, a *finalidade* de Sócrates e o *idealismo* de Platão.

Aristóteles, o último “esteta” do período clássico, pensou a arte e o belo em vários de seus escritos, mas foi a *Poética* — texto acroamático, ou seja, transmitido oralmente a seus alunos — seu único tratado sobre o tema,³⁹ fazendo da tragédia uma espécie de espelho da linguagem poética e estabelecendo, com base nos conceitos de mimese (*μίμησις* : *mímesis* : “imitação”) e catarse (*κάθαρσις* : *kátharsis* : “purificação”) sua qualidade, que se daria pela inter-relação de seis elementos essenciais: mito (enredo), caráter (personagens), elocução (expressão), pensamento (discurso), espetáculo (representação) e melopeia (música). Isso exemplifica como Aristóteles já estabelece um pensamento detalhado da arte como linguagem, embora ela — a arte — seja absolutamente técnica para ele, em contraposição à propriedade metafísica do belo. Na *Poética*, Aristóteles apenas pincela a questão do belo, condicionando-o ao equilíbrio das partes (ou à proporção), ao dizer que “a beleza reside na dimensão e na ordem”, pois “uma coisa bela — seja um animal seja toda uma acção — sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso” (1450b) (2008: 51). Mas será na *Metafísica* que a visão aristotélica do belo se desenvolverá com muito mais profundidade, estabelecendo que o “princípio do conhecimento e do movimento de muitas coisas são o bem e o belo” (Δ1) (2001-2, v. II: 191). O comentário de Giovanni Reale sobre esse tópico esclarece que para Aristóteles, assim como para Platão, “o bem e o belo coincidem com o fim” (2001-2, v. III: 204). Além disso, Bayer (1993: 48-53) nos mostra que o belo aristotélico se divide em *belo moral*, em uma “estética do bem”, e *belo formal*, em uma “estética da matemática”, influenciado, tal qual Platão, por Pitágoras. E que o belo moral se daria em três instâncias do *bem*: o cósmico (um fim último), o prático (uma ação) e o útil (um meio). E o belo formal, em três categorias matemáticas que abonariam o conceito de *grandeza*: as leis (a conformidade), a simetria (a medida) e a determinação (a especificação qualitativa). Portanto, pode-se concluir

³⁸ “[...] A Ideia da beleza perfeita que temos na mente e com a qual medimos a beleza real” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

³⁹ Tatarkiewicz (1987: 145) lista cinco tratados “estéticos” de Aristóteles que foram perdidos e dos quais só se conhece o título: *Dos poetas*, *Problemas homéricos*, *Sobre a beleza*, *Sobre a música* e *Problemas da poética*.

que, se o pensamento de Platão é *idealista*, o de Aristóteles é *racionalista*,⁴⁰ ditando assim a quinta medida “estética” do belo no período clássico grego.

No período helenístico, entre 338 e 146 a.C.,⁴¹ ou de expansão da civilização e da cultura gregas, o pensamento filosófico *helênico* de indagação sobre a vida foi absorvido pelo pensamento filosófico *helenístico* de indagação sobre o que faz a vida melhor. E o conceito de *felicidade*, na esteira entre os de *belo* e de *bem*, se tornou o mote de reflexão, com a formação das escolas epicurista e estoica, em decorrência das escolas clássicas platônica e aristotélica. Para o epicurismo, a felicidade era entendida como consequência dos prazeres da vida e, para o estoicismo, como algo que somente a virtude era capaz de proporcionar. Essas questões tiveram forte influência no pensamento “estético” em um momento no qual “los filósofos ya no se preguntaban en qué consisten el arte y la belleza sino si estos sirven para lograr la felicidad” (1987: 180).⁴² Os preceitos epicuristas e estoicos, por condução do helenismo, irão atravessar séculos até a cultura romana. De um lado, de Epicuro a Lucrecio; de outro, de Zenão de Cítio, Cleantes de Assos e Crisipo de Solos a Cícero e Sêneca — ainda que epicurismo e estoicismo tenham, por vezes, se combinado entre os romanos. O epicurismo, em uma concepção atomista do universo, condiciona a felicidade à aponia (ausência de dor) e à ataraxia (ausência de perturbações mentais). O estoicismo, por uma ética moralista, vê a felicidade como paz de espírito, que só pode ser alcançada pela serenidade, pela anulação das paixões e pela aceitação do destino. Eram, por evidência, escolas com ideias totalmente opostas, como descreve Bayer: “Os Estoicos acreditam que se deve meditar nos desgostos, esperá-los e evitar que venham de imprevisto. Para os Epicuristas, a imagem de um desgosto é já um desgosto: é na teoria do prazer franco que encontramos o Epicuro verdadeiro” (1990: 66). Ao direcionar essa visão também para o belo, Epicuro sentencia em *Sobre o fim*: “Si onori il bello e le virtù e le altre cose del genere se procurano piacere, se non lo procurano lasciamole andare in pace” (1960: 185).⁴³ E Diógenes Laércio, historiador grego do século III, em seu relato sobre Zenão de Cítio e os estoicos, diz que eles “qualificam o belo de bem perfeito, porque está repleto de todos os fatores requeridos pela natureza, ou

⁴⁰ Bayer enfatiza: “Aristóteles é um lógico da estética, não um esteta” (1993: 47).

⁴¹ Contexto histórico: crise do modelo das *pólis* (cidades-estado) e conquistas de Alexandre Magno (Alexandre, o Grande).

⁴² “[...] os filósofos já não se perguntavam em que consistia a arte e a beleza, e sim se elas serviam para se alcançar a felicidade” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

⁴³ “Admirem-se o belo e a virtude e as outras coisas do gênero se proporcionam prazer, se não proporcionam deixemo-las ir em paz” [tradução minha da tradução do original em grego para o italiano].

porque tem proporções perfeitas” (2008: 204) e que as belas ações somente se realizam no que é justo, corajoso, ordenado e sábio — sendo a justiça, a coragem, a ordem e sabedoria as quatro formas do belo. De fato, o prazer não era para eles uma virtude.

Ainda no século III, Plotino, que pode ser considerado o último pensador importante sobre o belo na Antiguidade, se distanciou do helenismo e retomou a trilha idealista de Platão, para estabelecer uma teoria original sobre o assunto.⁴⁴ Principalmente em dois dos seus 54 tratados, nas *Enéadas* — “Sobre o belo” (I, 6) e “Sobre a beleza inteligível” (V, 8) —, Plotino desconstrói, sem mencionar nomes,⁴⁵ a visão aristotélica da beleza como procedente da simetria entre as partes e entre elas e o todo. No tratado sexto da primeira enéada — o primeiro escrito por ele, o que indica a significação do belo em sua obra —, encontra-se: “[...] se l’intero è bello, altrettanto dovranno esserlo le parti: non potranno certo essere brutte, ma senz’altro avranno parte della bellezza” (I, 6, 1) (2008: 70).⁴⁶ O que Plotino coloca, por essa constatação, é que não é plausível as partes, por si só, não exprimirem nada. Além disso, o belo só estaria nas coisas complexas, não podendo jamais advir de uma coisa “indivisível”, como uma cor, por exemplo. Assim, Tatarkiewicz conclui que Plotino, “partiendo de la premisa de que entre los objetos bellos se encuentran también algunos simples, deduce que la belleza no puede ser una relación, y si no es una relación, ha de ser una cualidad” (1987: 145).⁴⁷ E, no final desse tratado (I, 6), Plotino introduz a questão da beleza inteligível, a que viria a desenvolver posteriormente em tratado específico (V, 8): “Tutte le cose sono belle per merito delle Idee, le quali sono un parto dell’Intelligenza e della sostanza” (I, 6, 9) (2008: 80).⁴⁸ Nesse pequeno trecho já se pode divisar a metafísica da unidade que irá determinar,

⁴⁴ Por ter sido o sistematizador do neoplatonismo, Plotino é considerado por muitos como seu fundador, ainda que, antes dele, tenham vindo os platônicos Plutarco, Máximo de Tiro, Enesidemo, Numênio de Apameia e o fundador de fato da escola, Amônio Sacas. Plotino, por sua vez, articulou a existência em três hipóteses (substâncias): o *uno*, que é o absoluto; o *nous*, que é a inteligência ou o espírito; a *alma*, que tem dupla natureza, contemplativa e plástica, pois percebe o *nous* e, a partir dessa percepção, cria (ou plasma) o mundo — ideia fundamental para a sua concepção de belo. Ilustrando-se, o *uno* seria o sol; o *nous*, a luz; fazendo-nos perceber que a *alma* tem a capacidade de transformar a luz em mundo.

⁴⁵ “In un certo senso tutti sono d’accordo nel dire che [...]” (I, 6, 1) (Plotino, 2008: 69), em referência a Aristóteles e aos estoicos. “Em um certo sentido, todos estão de acordo em dizer que [...]” [tradução minha da tradução do original em grego para o italiano].

⁴⁶ “[...] se o todo é belo, também as partes deverão ser: não poderão certamente ser feias, e sim, sem dúvida, terão parte na beleza” [tradução minha da tradução do original em grego para o italiano].

⁴⁷ “Partindo da premissa de que entre os objetos belos se encontram também alguns simples, deduz que a beleza não pode ser uma relação, e, se não é uma relação, há de ser uma qualidade” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

⁴⁸ “Todas as coisas são belas por mérito das Ideias, as quais são uma criação da Inteligência e da essência” [tradução minha da tradução do original em grego para o italiano].

em Plotino, a dimensão da beleza na esfera inteligível, onde a *sabedoria* corresponde ao *ser* e o *ser* ao *belo*: “[...] solo il bello è essere. Infatti, che cosa sarebbe il bello senza l’essere? E che cosa sarebbe la sostanza senza il bello?” (V, 8, 9) (2008: 80).⁴⁹

Essa formação consistente na Antiguidade do pensamento sobre o belo, e consequentemente sobre a arte, foi fundamental para a estruturação de toda a “estética” medieval e também da moderna, ainda que no medievo o foco dos filósofos na questão da justificação da fé tenha relegado a arte a um plano inferior: “O ideal cristão que, pela paixão do sofrimento, tem qualquer coisa de passivo torna-se ascético e mais intransigente do que o ideal platónico. É preciso matar em si a vida sensível, sensual, e matar o prazer sentido no belo e no que da natureza e do não eu é sedutor” (Bayer, 1993: 86). E a arte evidentemente foi incluída como geradora da sensibilidade, da sensualidade, do aprazimento e da sedução que deveriam ser extirpados para o bom entendimento da fé. Mesmo assim há uma evolução da “estética”, ou do pensamento sobre o belo, nessa época, com períodos tradicionalmente determinados em Alta Idade Média (do século V ao X, com início marcado pela queda do Império Romano do Ocidente, em 476) e Baixa Idade Média (do século X ao XV, até a queda de Constantinopla, em 1453).⁵⁰

Na Alta Idade Média, conforme delimita Tatarkiewicz (1989: 5-115), teríamos a *estética do oriente*, com a Bíblia, os padres cristãos gregos (como Clemente de Alexandria, Santo Atanásio, Gregório Nazianzeno e São Basílio), Pseudo-Dionísio⁵¹ e os bizantinos (como São Teodoro e São João Damasceno) e a *estética do ocidente*, com Santo Agostinho, Boécio, Cassiodoro, Santo Isidoro e os carolíngios (como Santo Alcuíno e João Escoto Erígena). No geral, o pensamento sobre o belo nesse período seguiu exclusivamente o caminho teísta, já que a arte boa passou a ser considerada somente aquela que trazia a deidade, ou o Deus do cristianismo, como tema. Ficava, assim, estabelecido que o valor da arte estaria de

⁴⁹ “[...] somente o belo é ser. De fato, o que seria o belo sem o ser? E o que seria a essência sem o belo?” [tradução minha da tradução do original em grego para o italiano].

⁵⁰ Decerto que, na historiografia, há classificações e cronologias variadas, como a de Robert Henri-Bautier, em Alta Idade Média (séc. V-X), Idade Média Clássica (séc. X-XIV) e Baixa Idade Média (séc. XIV-XVI); ou a de Jacques Le Goff, em Invasões Bárbaras (séc. IV-VII), Dinastia Carolíngia (séc. VIII-X), Europa Feudal (séc. XI-XIII) e Declínio (séc. XIV-XV); ou a de Georges Duby que se atém às relações entre arte e sociedade, em O Mosteiro (980-1130), A Catedral (1130-1280) e O Palácio (1280-1420).

⁵¹ Seu conjunto de textos chamado *Corpus Areopagiticum* exerceu forte influência na mística cristã da Idade Média, já que, por séculos, acreditou-se que ele fosse Dionísio Areopagita, ou São Dionísio, primeiro discípulo de Paulo de Tarso e bispo ateniense do século I citado no Atos dos Apóstolos, quinto livro do Novo Testamento. No entanto, no século XIX, a partir de tese levantada no século XVI, passou a ser chamado de Pseudo-Dionísio, pois confirmou-se que se tratava de um teólogo bizantino anônimo que viveu entre os séculos V e VI, provavelmente na Síria.

acordo com as leis divinas, e não mais com as leis da natureza. Do ponto de vista do desenvolvimento filosófico, isso sugere um retrocesso — como os renascentistas vieram a chamar o período (também a Baixa Idade Média) de “idade das trevas” —, mas não é possível, à luz da história, negar todo o interessante pensamento artístico ali produzido. Quanto ao belo em si, em primeiro lugar, pode-se encontrar essa visão teofânica, que requer a manifestação divina, em várias passagens da Bíblia, e já no próprio Gênesis: “E viu Deus tudo quanto fizera, e eis que era muito bom” (1:31). Tatarkiewicz resume bem a linha “estética” desses mais de cinco séculos: “La convicción de que el mundo es bello no era ninguna novedad: la idea de la ‘pankalía’⁵² ya la habían profesado los estoicos, mas la interpretación religiosa que explicaba que el mundo es bello por ser obra divina —idea bíblica que toma origen de la *Versión de los Setenta*—⁵³ fue adoptada y divulgada luego por los cristianos” (1989: 114).⁵⁴

Na Baixa Idade Média, ainda pela delimitação de Tatarkiewicz (1989: 117-299), encontra-se a questão do belo na Ordem de Cister (os cistercienses, como São Bernardo de Claraval e Tomás de Cister), na Escola de São Vitor (os vitorinos, como Hugo de São Vitor e Ricardo de São Vitor), na Escola de Chartres (os chartrianos, como Gilberto de Poitiers e João de Salisbury), nos escolásticos Alexandre de Hales, Guilherme de Auvérnia, Roberto Grosseteste, São Boaventura, Santo Alberto Magno, Ulrico de Estrasburgo, São Tomás de Aquino, João Duns Escoto e Guilherme de Ockham e, por fim, no viés escolástico de Dante Alighieri. Para os cistercienses, a estética (a beleza sensível) provinha da ética (a beleza moral), como se vê no comentário de Tomás de Cister ao Cântico dos Cânticos — um dos livros poéticos e sapienciais do Antigo Testamento, atribuído a Salomão —, na passagem em que diz que há três tipos de beleza, as quais se revelam quando o objeto é perfeito, ou quando demonstra bom gosto e possui ornamentos elegantes, ou quando a graça de sua forma e cor atrai os sentimentos de quem o contempla. E conclui que esta tripla manifestação do

⁵² O mundo em sua totalidade é belo, já que a natureza gera ordem e harmonia.

⁵³ Ou Septuaginta, versão da Bíblia hebraica traduzida para o *koiné* (grego helenístico), entre os séculos III e I a.C. O nome é em razão de 72 rabinos terem trabalhado nela.

⁵⁴ “A convicção de que o mundo é belo não era nenhuma novidade: a ideia da ‘pankalía’ já a haviam professado os estoicos, mas a interpretação religiosa que explicava que o mundo é belo por ser obra divina — ideia bíblica que tem origem na *Versão dos Setenta* — foi adotada e divulgada logo pelos cristãos” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

belo se dá na alma, respectivamente por intermédio da remoção do pecado, da conduta religiosa e da inspiração oculta da graça.⁵⁵ Os mais importantes vitorinos, os místicos Hugo e Ricardo, desenvolveram ideias diversas sobre o belo. Ao dizer que a beleza visível é *signo* e *imagem* da beleza invisível, Hugo retoma a ideia do carolíngio João Escoto Erígena de que a visível é uma figuração da invisível, a verdadeira beleza, a beleza divina. Na verdade, se forma aí uma corrente de pensamento entre Pseudo-Dionísio, Escoto e Hugo, uma vez que Hugo diz isso em seu comentário da exposição de Escoto sobre o livro de Pseudo-Dionísio *Da hierarquia celeste (De coelesti hierarchia)*.⁵⁶ Já Ricardo, em *A arca mística (De arca mystica)* — um de seus estudos sobre a contemplação, também chamado de *Benjamim maior* —, dividiu o belo em três categorias: coisas belas (*res*), ações belas (*opera*) e costumes belos (*mores*). A beleza das coisas está relacionada a tudo o que as forma e às suas qualidades sensíveis; a das ações advém tanto das ações naturais (as da própria natureza) quanto das artificiais (as humanas); e a dos costumes mais agradam se pertencentes ao culto religioso. A Escola de Chartres — que não realizou uma reflexão aprofundada sobre o belo, embora o fato de ser laica e o grande interesse pela literatura favorecessem isso — apresenta uma generalização do belo como investigação teórica em João de Salisbury, por ele sugerir que as três filhas da Ideia seriam a Filosofia, a Filologia e a Filocalia (Tatarkiewicz, 1989: 218), ou seja, o amor à sabedoria, o amor às letras e o amor ao belo, em um prenúncio do que viria a se tornar a ideia de estética pós-Baumgarten. Na verdade, o termo “filocalia” aparece com a visão do *belo* que se confunde com o *bem*, como era comum na Idade Média e que foi assim fixado no século XVIII, quando Macário de Corinto e Nicodemos de Monte Atos (o Hagiorita) — dois líderes da Igreja Ortodoxa que foram canonizados — publicaram uma antologia ascética de mestres espirituais do século IV ao XV, possivelmente inspirada na compilação de textos de filosofia cristã de autoria de Orígenes realizada por Gregório Nazianzeno e São Basílio, catorze séculos antes.

⁵⁵ Texto original em latim: “Triplex est pulchritudo. Prima est quando est sine macula. Secunda in qua est quaedam gustus et ornatus elegantia. Tertia quaedam membrorum et coloris in se trahens intuituum affectus gratia. Haec triplex pulchritudo est in anima. Prima in est per peccati abolitionem. Secunda per ereligiosam conversationem. Tertia per occultam gratiae inspirationem” (V, 61-2), em *Cantica canticorum cum duobus commentariis plane egregiis, altero venerabilis fratris F. Thomae, cisterciensis monachi, altero longe reverendi cardinalis M. Joannis Halgrini ab Abbatisvilla* (1521), disponível em versão integral na internet. Apesar de esse trecho constar de Tatarkiewicz (1989: 199-200), optei pela livre citação por entender que a tradução em espanhol apresentava alguns problemas de interpretação.

⁵⁶ *Expositio libri De coelesti hierarchia Dionysii Areopagitae*.

A escolástica é um grande caso à parte na Idade Média, por ser, além de uma corrente filosófica e teológica, um método de pensamento crítico e de aprendizagem que dominou as universidades medievais por cinco séculos, do XI ao XV, embora suas raízes possam ser remontadas à era patrística, mais especificamente ao século V e a Santo Agostinho, tendo em vista que, na conciliação entre a razão e a fé, a razão deveria necessariamente justificar a fé. Não é à toa que o lema da escolástica era “*philosophia ancilla theologiae*”, ou “a filosofia é serva da teologia”, frase atribuída a Pier Damiani (São Pedro Damião), a quem Dante, em *A divina comédia*, fez habitante do sétimo céu do Paraíso (Saturno), regido pela insondabilidade da vontade divina. Desenvolvida principalmente no século XIII por franciscanos e dominicanos, a ideia escolástica sobre o belo, seguindo os preceitos divinos medievais, foi uma decorrência da problematização teológica. Tatarkiewicz diz que os primeiros franciscanos, como Alexandre de Hales e Guilherme de Auvérnia, “tomaron la teoría de la ‘medida, forma y orden’ del pensamiento agustiniano y del *Libro de la Sabiduría*, mas su auténtica fuente era la tesis griega según la cual la belleza consistía en la armonía de las partes” (1989: 229).⁵⁷ Também pensavam assim os franciscanos Roberto Grosseteste e São Boaventura, só que viam a luz — tanto a celeste como a terrestre — como a maior revelação da beleza das coisas, sendo que, enquanto Grosseteste retornava ao sentido matemático e pitagórico da relação harmônica, Boaventura se pautava na transcendência. Posteriormente, os dominicanos Santo Alberto Magno e seu aluno Ulrico de Estrasburgo mantiveram a tese da harmonia como geradora do belo, sendo que, apoiado em Pseudo-Dionísio, que ali ainda era o Areopagita,⁵⁸ Magno recorreu à “tesis que unía la antigua estética griega (lo bello consiste en la proporción) con la neoplatónica (lo bello consiste en el resplandor) [...]” (Tatarkiewicz, 1989: 252).⁵⁹ Também aluno de Magno e considerado o maior expoente escolástico, São Tomás de Aquino não escreveu nem mesmo um capítulo sobre o belo. O tratado *Sobre o belo e sobre o bom (De pulchro et de bono)*, que foi atribuído a ele até a segunda década do século XX, era de Magno. Tomás de Aquino, em sua principal obra, *Suma teológica (Summa theologica)*, entra na questão para fundamentar a existência e a natureza divina e, ainda que não negue que as coisas boas são necessariamente belas e as coisas belas são necessariamente

⁵⁷ “[...] se valeram da teoria da ‘medida, forma e ordem’ do pensamento agostiniano e do *Livro da Sabedoria*, mas sua autêntica fonte era a tese grega segundo a qual a beleza consistia na harmonia das partes” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

⁵⁸ Cf. nota 51 desta tese.

⁵⁹ “[...] tese que unia a antiga estética grega (o belo consiste na proporção) com a neoplatônica (o belo consiste no resplendor) [...]” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

boas, traça a seguinte distinção: “[...] lo bello es la forma contemplada (*pulchrum pertinet ad rationem causae formalis*),⁶⁰ a diferencia del bien como objetivo al que se aspira (*bonum habet rationem finis*)”⁶¹ (Tatarkiewicz, 1989: 261).⁶² Em João Duns Escoto e Guilherme de Ockham — dois dos representantes finais da escolástica, ainda que ela tenha se prolongado, como escolástica tardia, nos séculos XIV e XV, e como segunda escolástica ou escolástica espanhola (Escola de Salamanca), no século XVI —, encontra-se uma visão mais ampla sobre a ideia de arte do que propriamente sobre a de belo. Para Escoto, assim como toda ação deveria ser prudente, a arte deveria ser o conhecimento adequado daquilo a ser produzido. No entanto — afora a questão da prudência, que atualmente pode até soar irônica, e mantendo-se a relação entre arte e produção —, este já era um pensamento estabelecido desde a Antiguidade. O que faz Escoto, na verdade, é afirmar que a arte também se realiza ao se conduzi-la e corrigi-la na prática, subentendendo, assim, a noção de improviso artístico. Já Guilherme de Ockham estabeleceu que a diferença entre as ações da natureza e a da arte seria que as da natureza teriam por característica a *necessidade* e as da arte a *liberdade*, como um prenúncio da *ars gratia artis* (arte pela arte), ainda que haja quem sustente que Aristóteles, na *Poética*, tenha defendido a autonomia da arte, por não admitir que ela tivesse propósitos didáticos. Tatarkiewicz (1989: 261) diz que, na Idade Média, todas as concepções maduras em relação a estética foram formadas nos séculos XII e XIII e que o chamado medievo tardio, além de pouco se interessar pela questão, nada de novo acrescentou a ela, a não ser uma única exceção. É que, em uma concepção da escolástica que se poderia denominar estético-poética, houve Dante Alighieri e sua obra-mestra, *A divina comédia*, escrita, em dialeto toscano, no exílio político, entre 1307, presume-se,⁶³ e 1321, ano de sua morte. Na esteira do platonismo, do trovadorismo e da filosofia mística, Dante insere, em seu poema épico-filosófico, o amor como elemento metafísico capaz de configurar o mundo e conduzir à divindade, sendo, portanto, a fonte primordial do belo (Tatarkiewicz, 1989: 293). Não é coincidência que o último verso do poema (Paraíso, canto XXXIII, 145), que sela a união

⁶⁰ “O belo pertence à noção de causa formal” [tradução minha do original em latim].

⁶¹ “O bem tem noção de fim” [tradução minha do original em latim].

⁶² “[...] o belo é a forma contemplada (*pulchrum pertinet ad rationem causae formalis*), ao contrário do bem como objetivo a que se aspira (*bonum habet rationem finis*)” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

⁶³ Há fontes que indicam também 1300, 1304 e 1310.

mística entre humanidade e divindade, seja: “L’Amor che muove il Sole e l’altre stelle”, ou “o Amor que move o Sol e as outras estrelas”.

Na transição da Idade Média para a Moderna, no período chamado de *Trecento*, o século XIV, no caminho para o Renascimento — no qual Dante, de alguma forma, também se inclui e no qual a Itália reassume o protagonismo na ordem cultural, social e política do Ocidente —, destacam-se em relação ao pensamento estético os humanistas Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio. No entanto, estiveram bem mais preocupados em delimitar as características da poesia do que as do belo e estabelecer definitivamente a condição de arte da poesia, uma vez que pela tradição clássica ela não podia ser considerada arte (*τέχνη* : *tékhnē*) por ser fruto da inspiração divina (*θεοπνευστία* : *theopneustos*). Note-se que Petrarca foi o responsável por aperfeiçoar a estrutura do soneto e disseminá-lo por toda a Europa. E que Boccaccio, o autor de *Decamerão*, foi um grande conhecedor de *A divina comédia*, tendo escrito o estudo *Exposições sobre a Comédia de Dante* e ainda sido o responsável por renomeá-la com o título que a imortalizaria, já que Dante a havia intitulado apenas *A comédia*.

No Renascimento especificamente, o *Quattrocento* e o *Cinquecento*, séculos XV e XVI, especularam o belo com mais profundidade Nicolau de Cusa, Leon Battista Alberti, Marsilio Ficino, Leonardo da Vinci e Michelangelo. Em 1456, Nicolau — antiescolástico e autor de *Da douta ignorância* (*De docta ignorantia*), inspirado no pretense paradoxo socrático “só sei que nada sei” — escreve um sermão sobre a beleza a partir de um versículo do Cântico dos Cânticos, o qual também é seu título: “Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te” (4:7), ou, em tradução livre, “Tu és toda bela, amada minha, e em ti não há defeito”. É um breve tratado em que comenta textos de Pseudo-Dionísio e Alberto Magno sobre o belo para sustentar que todas as coisas belas são obras da beleza absoluta, e não somente porque — como explica Giovanni Santinello (1958: 29), em seu detalhado trabalho sobre a “estética” de Nicolau de Cusa — cada coisa tire da beleza absoluta a própria beleza mas também porque esse envolvimento permite que a essência de cada coisa mantenha em si a presença da beleza absoluta que a constitui. Alberti, em um prenúncio classicista e como um dos mais importantes arquitetos da época — além de multiartista (escritor, pintor, escultor, músico) e hábil na doma de cavalos e manejo de lança e arco e flecha —, estudou bem os elementos vitruvianos fundamentais da arquitetura, *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio* (ordenação, disposição, euritmia, simetria, conveniência e distribuição), e ainda os princípios *firmitas*, *utilitas* e *venustas* (solidez, utilidade e beleza) para

estabelecer, no tratado *Sobre a arte de construir* (*De re aedificatoria*), sua ideia de *concinntas*, termo buscado no vocabulário de Cícero⁶⁴ e com o qual definirá a beleza, “l’armonia tra tutte le membra, nell’unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio” (VI, 2) (1966: 446).⁶⁵ Essa lei de que fala Alberti é a própria *concinntas*, ou “la legge fondamentale e più esatta della natura” (IX, 5) (1966: 816),⁶⁶ síntese dos elementos *numerus*, *finitio* e *collocatio* (número, delimitação e colocação). Ficino, o maior nome da chamada Academia Platônica florentina, dedicou-se, de fato, a uma teoria do belo, principalmente em *Sobre o amor: comentário a O banquete de Platão* (*De Amore. Commentarium in Convivium Platonis*), no qual deduziu que a beleza — toda ela, tanto a da virtude como a da forma e do som — seria consequência do amor, e não apenas da aparência e da harmonia, uma vez que, conforme notou Platão, o amor, acima de tudo, é o desejo do belo (Tatarkiewicz, 1991: 124). De Leonardo da Vinci, o mais célebre polímata do mundo, bastaria simplesmente o desenho *Homem vitruviano* (1492) para se traçar toda uma teoria do belo com base no cânone da proporção, já que é o encaixe perfeito da figura humana em duas posições sobrepostas onde cada qual com braços e pernas estendidos formam um quadrado e um círculo com áreas totais idênticas — algo que Vitrúvio não conseguiu realizar, apenas teorizar, no terceiro livro de *Dez livros sobre a arquitetura* (*De architectura libri decem*), em uma descrição minuciosa das proporções do corpo humano, a qual, juntamente com o número *phi* (Φ), ou número áureo, embasou Da Vinci. E, em seu *Tratado da pintura* (*Trattato della pittura*), conforme diz Tatarkiewicz (1991: 163), ele chega a estabelecer uma diferença entre beleza e graça, ao dizer que as coisas podem ter diversas belezas e igual graça, entendendo, assim, a beleza como uma qualidade e a graça como o efeito dessa qualidade. Michelangelo — o grande artista do Renascimento, do afresco *A criação de Adão* (1508-12), no teto da Capela Sistina; das esculturas *Baco* (1496-7), *Pietà* (1497-9), *Davi* (1501-4), *Moisés* (1513-5) —, que, ao contrário de Da Vinci, tinha convicção platônica, tratou da questão da beleza em sua obra poética, com preferência por sonetos, madrigais e quadras, escritos, a maior parte, durante a

⁶⁴ *Concinntas*, para Cícero, significava “elegância”, sendo uma das maiores qualidades do orador e obtida pelo uso adequado de palavras e argumentos.

⁶⁵ “[...] a harmonia entre todos os membros, na unidade da qual fazem parte, fundada sobre uma lei precisa, de modo que não se possa acrescentar ou retirar ou substituir nada, a não ser para pior” [tradução minha da tradução do original em latim para o italiano].

⁶⁶ “[...] a lei fundamental e mais exata da natureza” [tradução minha da tradução do original em latim para o italiano].

idade madura e influenciado por seu conhecimento de Dante, Petrarca, Lourenço de Médici (Lourenço, o Magnífico) e Luigi Pulci. Em seu estudo sobre a arte e o humanismo em Florença à época de Lourenço, o Magnífico — também importante mecenas —, André Chastel cita o verso “L’amor mi prende, e la beltà mi lega”,⁶⁷ de um soneto de Michelangelo, para afirmar que, nessa corrente da teologia platônica, a qual considera o estado amoroso como condição natural da alma, “l’amore è un principio di elevazione e di nobiltà, in quanto nasce dal tormento della Bellezza” (1964: 291).⁶⁸

No final século XVI, escritores fundamentais para a história da literatura, como Michel de Montaigne, na França, William Shakespeare, na Inglaterra, e Miguel de Cervantes, na Espanha, são responsáveis por aproximar a ideia de arte e beleza à de imaginação. Montaigne, o criador do ensaio como gênero literário, ao discorrer sobre a beleza do corpo, dirá que todas as fantasias (imaginações) são admitidas (II, 12) (2004: 404-5). Em *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare, a maior referência da dramaturgia mundial, viu que o poeta, assim como o lunático e o amante, é governado pela imaginação. No entanto, enquanto o lunático está obscurecido pelo irreal e o amante alienado pela paixão, o poeta, numa espécie de delírio da observação, dá ao nada, através de sua escrita, um nome e um espaço de existência (V, 1) (100-1) — ou, por dedução, proporciona à criação artística, por intermédio da imaginação, a condição de belo. Cervantes, o instituidor do romance moderno, com *Dom Quixote de la Mancha*, cujo personagem principal — que curiosamente pode ser visto como um misto do lunático, do amante e do poeta shakespearianos —, define a pena do poeta como a língua da alma (II, 16) (2007: 209), ou seja, se a alma do poeta imaginar coisas belas sua poesia conseqüentemente será bela.

No século XVII, considerado o século do barroco, ainda vigorava o classicismo, iniciado no século XV, que, conforme resume Tatarikiewicz (1991: 426), manteve como princípio, no geral, a beleza: a) como uma qualidade objetiva das coisas reais, e não como uma reação do homem diante dela; b) como uma percepção da visão, porém avaliada pela razão, a qual cria a beleza ao dominar a imaginação; c) como uma lei da natureza e um objetivo da arte, a qual pode superar a natureza (o modelo), ao expor seu melhor. Nicolas Poussin, o grande pintor do classicismo francês no século XVII, não fugirá da ideia platônica: “la

⁶⁷ “O amor me leva, e a beleza me prende” [tradução livre].

⁶⁸ “O amor é um princípio de elevação e de nobreza, uma vez que nasce do tormento da Beleza” [tradução minha da tradução do original em francês para o italiano].

belleza es inmaterial aunque se revela en la materia cuando se da en ella el orden, la medida y la forma” (Tatarkiewicz, 1991: 429).⁶⁹ Pierre Charron — um libertino barroco, segundo Michel Onfray⁷⁰ —, em *Da sabedoria (De la sagesse)*, de 1601, contrapondo o clássico ao barroco, diz que há dois tipos de beleza: uma imóvel, que provém da proporção clássica, e outra móvel, a da graça barroca (Tatarkiewicz, 1991: 423). René Descartes, em seu último tratado, *As paixões da alma (Les passions de l’âme)*, de 1649, ao discorrer sobre o amor e o ódio, e o agrado e o horror, o faz pelo dualismo mente e corpo: “[...] denominamos comumente bem ou mal aquilo que nossos sentidos interiores ou nossa razão nos levam a julgar conveniente ou contrário à nossa natureza; mas denominamos belo ou feio aquilo que nos é assim representado por nossos sentidos exteriores, principalmente pelo da visão” (art. 85) (1973: 259-60). Blaise Pascal, em *Pensamentos (Pensées)* — livro póstumo, de 1670, que imortalizou a máxima “Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point”, ou “O coração tem razões que a própria razão desconhece”⁷¹ (II, 24) (1870: 26) —, quando trata da literatura, reflete que, tal como se diz beleza poética, se deveria dizer beleza geométrica e beleza médica, mas não se diz porque se pode determinar o que é a prova e o que é a cura, objetos respectivamente de ambas. Já o prazer, objeto da poesia, não pode ser determinado, apenas figurado. Pascal assinala, assim, um contraste entre razão e imaginação. Há ainda o cartesiano Baruch Espinosa — de família judaica portuguesa fugida da Inquisição e nascido na Holanda —, que, em carta a Henry Oldenburg, vê a noção de beleza, entre outras, como decorrência da “experiência vaga”, ideia desenvolvida na segunda parte de sua *Ética demonstrada à maneira dos geômetras (Ethica, ordine geometrico demonstrata)*, de 1677, na qual disserta sobre a mente e se refere a três gêneros de conhecimento: imaginação (o da experiência vaga), razão e intuição. Na carta, Espinosa diz não atribuir “a la Naturaleza ni belleza ni fealdad, ni orden ni desorden, porque solo remitiéndonos a nuestra imaginación

⁶⁹ “[...] a beleza é imaterial ainda que se revele na matéria quando nela se dá a ordem, a medida e a forma” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

⁷⁰ No terceiro volume de sua contra-história da filosofia, Onfray (2009: 29-37) explica que os filósofos libertinos barrocos são aqueles que leram Montaigne, recorrem ao ceticismo, reativam as sabedorias antigas e demonstram fé.

⁷¹ Atente-se ao ponto de este ser um pensamento religioso, cristão, que é concluído pela afirmação de que é o coração que sente Deus, e não a razão, o que caracteriza, portanto, a fé.

se puede decir que las cosas son bellas o feas, ordenadas o desordenadas” (Tatarkiewicz, 1991: 477).⁷²

O XVII ainda verá a questão do belo pela lente de filósofos ingleses, a exemplo de Francis Bacon e Thomas Hobbes. Em *O progresso do conhecimento* (*The advancement of learning*), de 1605, Bacon divide o conhecimento humano em três campos: história, poesia e filosofia, os quais proviriam respectivamente da memória, da imaginação e da razão (2007: 112). Observe-se que Bacon (2007: 131) não via as artes, tais quais a música e a pintura, como formas de conhecimento — já a poesia, apesar de arte, era conhecimento para ele porque era história simulada. Sobre a beleza especificamente, Bacon somente escreveu um brevíssimo ensaio moral, “Of beauty” (XLIII), de 1612,⁷³ e do qual uma frase, em muitas variações e línguas, disseminou-se na internet como máxima lapidar: “The best part of beauty is that which a picture cannot express”, ou “A melhor parte da beleza é aquela que nenhuma pintura pode expressar”, sendo que a palavra “pintura” (*picture*) aparece ainda traduzida por “imagem”, “figura”, “retrato” e até mesmo — Bacon morreu em 1626 — “fotografia”. E isso não é exatamente o que ele quis dizer, pois a frase, além de retirada de contexto, foi alterada. A original é: “That is the best part of beauty which a picture cannot express” (1854: 296), iniciada pelo pronome demonstrativo “that” (essa), indicando, portanto, ser referente a algo dito antes. Em relação à beleza do corpo humano, Bacon fala da graça presencial dos movimentos, algo que a pintura jamais poderia representar, e estabelece um paralelo entre jovens e velhos. O que ele quer, na verdade, é chegar empiricamente à questão moral da beleza, com a conclusão de que, na maioria das vezes, ela torna a juventude dissoluta e a velhice indigna, porém um movimento verdadeiro pode ser capaz de obscurecer os vícios e ressaltar as virtudes. Hobbes, em *Leviatã* (*Leviathan*), de 1651 — que trata da organização social e cujo título alternativo é *Matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil* —, comenta sobre os sentidos de “bem” e “mal” em relação respectivamente às palavras latinas *pulchrum* e *turpe*, indo além apenas das traduções pontuais de “belo” e “feio”. *Pulchrum* seria o aspecto potencial do bem, ou o belo, e *turpe* o do mal, ou o feio.

⁷² “[...] à Natureza nem beleza nem feiura, nem ordem nem desordem, porque somente com base em nossa imaginação é que se pode dizer que as coisas são belas ou feias, ordenadas ou desordenadas” [tradução minha da tradução do original em polonês para o espanhol].

⁷³ Este ensaio fez parte primeiramente da segunda edição de seus *Essays*, cujo subtítulo se manteve “Meditações religiosas”, e foi revisto para uma nova edição em 1625, na qual o título foi alterado para *Ensaaios, ou conselhos, civis e morais* (*The essays, or councils, civil and moral*).

Além disso, haveria mais duas características do bem e do mal: *jucundum* e *molestum*, o efeito de prazer ou desprazer; *utile* e *inutile*, o modo de proveito ou prejuízo (VI) (2003: 49).

No século XVIII — seguindo o prenúncio iluminista de Bacon, Descartes e Espinosa, até a publicação, em 1735, do ensaio de Baumgarten que introduz o termo “estética”⁷⁴ e marca a ideia de uma disciplina filosófica independente, consolidada em 1750 com sua obra *Estética (Aesthetica)* —, encontra-se o pensamento sobre o belo nos franceses Yves-Marie André (ou Padre André), Jean-Pierre de Crousaz e Jean-Baptiste Dubos (ou Abade Du Bos), nos britânicos Anthony Ashley-Cooper (ou 3º Conde de Shaftesbury), Francis Hutcheson e David Hume, no italiano Ludovico Antonio Muratori e, por fim, nos alemães Gottfried Wilhelm Leibniz, Johann Christoph Gottsched e Christian Wolff, os quais antecederam e influenciaram diretamente Baumgarten.

Padre André, em *Ensaio sobre o belo (Essai sur le beau)*, de 1741, na tentativa objetivista de sustentar o classicismo, defendeu a existência de três espécies de belo: *essencial*, independente de qualquer instituição humana e divina; *natural*, de criação divina e independente de qualquer consideração humana; *arbitrário*, que é relativo à consideração humana (I) (1770: 5-6). Crousaz, em *Tratado do belo (Traité du beau)*, de 1715, sem qualquer profundidade, diz que a beleza é algo relativo, pois não existe fora de quem a percebe (II, 1) (1715: 4-5) e que essa percepção se daria por ideias (representação) ou por sentimentos (sensação) (II, 4) (1715: 7-8), demonstrando certa incongruência ao separar duas faculdades fundamentalmente entrelaçadas no processo perceptivo. Abade Du Bos, em *Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura (Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture)* — um estudo de fôlego, de 1719, que ultrapassa mil e quinhentas páginas e também trata da música e do teatro —, mostra-se bem mais original que seus predecessores André e Crousaz. Tanto é que Voltaire, um dos expoentes do iluminismo francês, viria a dizer, trinta anos depois, em sua espécie de enciclopédia analítica sobre a era monárquica de Luís XIV, que todos os artistas deveriam ler proveitosamente esse livro de Du Bos, o mais importante já escrito em toda a Europa sobre o assunto. E que, apesar de o livro não ter método, Du Bos pensa e faz pensar (1784: 67-8). Du Bos, contudo, não se ateve propriamente à questão do belo, e sim, como consta em Tatariewicz (1991: 562), à da arte e sua psicologia, com o entendimento de que a arte boa seria a arte que comove.

⁷⁴ Em *Meditações filosóficas sobre algumas questões da obra poética (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus)*, sua tese de doutoramento na Universidade de Halle, na Alemanha.

Ainda na França, no mesmo século, contemporaneamente às *Meditações* e à *Estética* de Baumgarten, que sugeriram a *ciência do conhecimento sensível* (§ 116) (1993: 53) (§ 1) (2013: 70), houve uma estética que se pode chamar de literária, desenvolvida pelos grandes nomes do iluminismo: Montesquieu, com o póstumo *Ensaio sobre o gosto* (*Essai sur le goût*), em 1757; Voltaire, com o em verso e prosa e anônimo *O templo do gosto* (*Le temple du goût*), em 1733; Rousseau, com *Discurso sobre as ciências e as artes* (*Discours sur les sciences et les arts*), em 1750; e Diderot, com o anônimo *Carta sobre os surdos e mudos* (*Lettre sur les sourds et muets*), em 1751, e *Ensaio sobre a pintura* (*Essais sur la peinture*), em 1765. Observe-se que esses pensadores já não se mostram mais tão preocupados com a afirmação da beleza artística em si, e sim com a apreciação crítica da arte. O gosto, em Montesquieu, fundamenta um estudo bem-comportado sobre as causas do prazer provocado pelo espírito e pelas artes e, em Voltaire, aparece como alegoria do sagrado em escárnio às glórias literárias. Rousseau irá dizer que as ciências e artes podem corromper os costumes e ser um instrumento de poder das tiranias. Diderot, na *Carta* — que tem como complemento do título a finalidade “para os que ouvem e falam” —, tematiza essencialmente a linguagem, listando que tratará da origem das inversões (anástrofe), da harmonia de estilo (discurso), do sublime de situações (gesto), de algumas vantagens da língua francesa sobre a maior parte das línguas antigas e modernas (uma quase francofilia) e, oportunamente, da expressão particular das belas-artes (linguagem artística). Os *Ensaio*s são parte dos famosos *Salons* de Diderot, escritos em forma epistolar e publicados de 1759 a 1771 no periódico parisiense *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, de seu amigo Friedrich Melchior Grimm, que inicialmente havia solicitado a ele apenas resenhas das exposições da Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Com isso, Diderot acaba se tornando um dos pioneiros da crítica de arte ensaística.

Retomando aqui, pela corrente britânica, a questão do belo em si, o inglês Shaftesbury se dedicará a ela principalmente em *Os moralistas, uma rapsódia filosófica* (*The moralists, a philosophical rhapsody*), de 1709, distinguindo três ordens de beleza: a natural, a moral e a divina. A primeira seria a beleza das formas das coisas. A segunda, a beleza formadora dessas coisas, ou a inteligência capaz de formá-las. E a terceira, a causa de toda a beleza, à qual as outras duas estariam sujeitas (III, 2) (1709: 206-19). Em relação a isso, Bayer (1993: 215-6) diz que, na doutrina inteira de Shaftesbury, há “o sinal da obra divina” e que sua estética — como explicita o próprio título da obra — “é uma moral”. O irlandês

Hutcheson, no primeiro tratado de *Uma investigação sobre a origem de nossas ideias de beleza e virtude* (*An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*), de 1725, no qual discorre sobre beleza, ordem, harmonia e desígnio, estabelece duas ideias de beleza: absoluta e relativa. A absoluta seria aquela que não depende de um modelo de comparação e a relativa seria a imitativa (I, 17) (2008: 26-7). Na verdade, não são categorias diversas, e sim duas ideias que se entrelaçam, pois toda beleza, ao mesmo tempo que é relativa em relação à percepção, é também absoluta por sua universalidade, ou uma uniformidade na sua variedade, como uma lei matemática: “A beleza parece estar na razão composta da uniformidade e da variedade” (Bayer, 1993: 222). O escocês Hume tratou implicitamente da “estética” em sua ampla concepção de “ciências morais”. O título de sua principal obra, *Tratado da natureza humana* (*A treatise of human nature*), de 1739, demonstra sua diversidade de conteúdo. E seu subtítulo esclarece se tratar de “uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais”. Quanto à beleza, ela aparecerá relacionada a tópicos vários, nos dois últimos dos três livros: “Das paixões” e “Da moral”. Mais especificamente, Bayer vê que a estética de Hume “é uma contribuição capital para a dialética recíproca do belo e do útil” (1993: 224) e que isso decorre do encadeamento de quatro noções: a imaginação, a simpatia, a utilidade e a beleza. Hume vê duas possibilidades de repetição das impressões: a memória e a imaginação, sendo a primeira uma ideia vívida e a outra uma ideia perfeita (I, I, 3) (2009: 32-4). A simpatia seria a qualidade mais notável da natureza humana, capaz de uniformizar atitudes e pensamentos, além de converter memória em imaginação (II, I, 11) (2009: 350-9). Assim, conforme esclarece Terry Eagleton, “a experiência da beleza para Hume é uma espécie de simpatia que surge a partir da utilidade refletida: o objeto esteticamente atraente agrada em virtude de sua aplicação para toda a espécie humana” (1993: 42).

Na Itália, nesse período, a matéria da poesia suscitou mais interesse do que a do belo propriamente, como em Giovanni Vincenzo Gravina, com *Da razão poética* (*Della ragion poetica*), de 1708, em que investiga a origem e a natureza da poesia, e em Giambattista Vico — ainda que crítico ao racionalismo iluminista, pela ideia de imaginação criativa —, com *A ciência nova* (*La scienza nuova*), de 1725, em que considera a sabedoria poética como fonte essencial do conhecimento humano. Sem tratar diretamente do belo, Vico falará de três categorias de beleza ao interpretar mitos greco-romanos: a civil, que pertencia aos heróis; a natural, recaindo sobre os sentidos humanos, mas apenas os dos homens de mente aguçada;

e a virtuosa, chamada “*honestas*” e a qual só pode ser compreendida pelos filósofos — com os respectivos sentidos de nobreza, de beleza e de virtude (II, IV, 2) (1928: 259). E teve Lodovico Antonio Muratori, que, em *Da perfeita poesia italiana (Della perfetta poesia italiana)*, de 1706, elaborou uma espécie de tratado do belo poético, no qual valoriza o bom gosto como modo de saber julgar o que é belo e o que é disforme na poesia, além de delimitar o que seria verdade poética, tal como há nas ciências especulativas as verdades sobrenatural (teologia), abstrata (matemática), da natureza (física), dos costumes e das ações (filosofia e teologia morais, direito, política, economia). Em relação às artes nobres, chamadas assim por Muratori em razão de falarem ao intelecto, haveria, em conjunto com o bem, uma verdade persuasiva da retórica, uma descritiva da história e uma verossímil da poesia. E que a verdade própria da poesia, ornada da beleza adequada, deleita o intelecto, e o bem, que tem de estar casado com essa verdade, deve servir à vontade (ao desejo) (I, 6) (1821: 94-5).

Na Alemanha, entre o racionalismo francês e o sensualismo inglês, Leibniz — que escreveu mais em latim e francês do que em alemão — terá um papel de relevo na formação de todo pensamento estético a partir de Baumgarten, pois, como diz Bayer, “foi sobre a definição do belo que, de alguma maneira, construiu todo o seu sistema” (1993: 174), sem dizer que sua ideia geral do universo está toda fundada em uma perspectiva estética. Nos aforismos de *A monadologia (La monadologie)*,⁷⁵ de 1714, Leibniz elabora o sistema da harmonia preestabelecida, no qual todas as substâncias existentes, programadas por Deus e pela conformidade da alma e do corpo orgânico — ainda que cada qual siga a suas próprias leis —, são representações de um mesmo universo (78) (2009: 39-40); digamos que um universo melhor e mais belo possível. Em *Ensaio de uma poética crítica para os alemães (Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen)*, de 1730, Gottsched, professor de poesia da Universidade de Leipzig, “procura a definição do belo juntando-se a Leibniz; é ‘a ligação do múltiplo e da harmonia’” (Bayer, 1993: 178-9). Wolff, do qual Baumgarten foi discípulo, realizou um trabalho importante de interpretação e de popularização da obra de Leibniz, embora, em sua própria filosofia, tenha se afastado da ideia de harmonia preestabelecida e se aproximado da teoria do paralelismo de Espinosa, pela qual não há relação de causalidade e de hierarquia entre corpo e alma. Em *Psicologia empírica (Psychologia empirica)*, de 1732, escrito em latim, Wolff definirá a beleza como a perfeição de uma coisa que esteja

⁷⁵ Para Leibniz, *mônada*, conceito-chave de sua filosofia, é um átomo desprovido de extensão e com atividade espiritual, sendo imaterial, indivisível e eterno e componente de toda realidade física e anímica.

apta a gerar prazer nas pessoas (II, I, 1) (§ 544) (1779: 229-30), o que a faz depender da percepção sensorial.

Eis, assim, um panorama diacrônico do pensamento sobre o belo, desde a Antiguidade até Baumgarten, que, conforme já foi dito, em 1735, com seu ensaio *Meditações filosóficas sobre algumas questões da obra poética*, introduziu no âmbito filosófico o termo “estética”, buscando nomear uma ciência do mundo sensível do conhecimento de um objeto:

[...] os filósofos gregos e os padres da Igreja sempre distinguiram cuidadosamente as coisas sensíveis (*aisthéta*) das coisas inteligíveis (*noéta*). É evidente o bastante que as coisas sensíveis não equivalem somente aos objetos das sensações, uma vez que também honramos com este nome as representações sensíveis de objetos ausentes (logo, os objetos da imaginação). As coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (*epistemé aisthetiké*), ou então, da ESTÉTICA. (§ 116) (1993: 53)

Vê-se que Baumgarten, seguindo o racionalismo de Leibniz e Wolff, estabelece dois polos de conhecimento, um superior, ou racional (lógica), e outro inferior, ou intuitivo (estética), cada qual com a sua ideia de perfeição, ou seja, a verdade e a beleza. Ressalve-se que, desde a Antiguidade, os termos “belo” e “beleza” se confundem, tendo sido empregados um pelo outro, por séculos, sem problema de significação, pois o objeto belo certamente possui beleza, a qual tradicionalmente é a qualidade daquilo que é belo. No entanto, Aristóteles já havia tomado a palavra “beleza” como ideal “estético”, dando a ela um sentido mais amplo, como veremos no tópico seguinte. Ainda assim, é apenas a partir de Baumgarten que o belo deixa de ser um conceito filosófico e começa a se revestir da noção de categoria estética, termo este que surgiria no século XIX em consequência da corrente kantiana do entendimento puro. No amplo dicionário de estética de Étienne Souriau⁷⁶ (2010: 187-8), encontram-se três aspectos do belo (ou da beleza) como expressão estética: uma apreciação, uma categoria estética e um ideal estético. Como apreciação, pode advir das ordens admirativa (bela árvore), lógica ou científica (bela experiência), moral (bela ação), técnica (belo erro — aqui uma forma paradoxal). Como categoria estética, pode ser uma entre várias outras, sendo o

⁷⁶ *Vocabulaire d'esthétique* (1990), com aproximadamente 1.800 verbetes, foi publicado em homenagem à memória de Étienne Souriau, a partir de um projeto iniciado por ele nos anos 1930. Com coordenação de Anne Souriau, sua filha, contou com a colaboração de 36 pesquisadores.

contraponto para a compreensão das outras, e ainda a categoria estética por excelência, apenas diversificada por todas as outras. E como ideal estético, ou único valor estético autêntico — revelando-se como Baumgarten classicamente intentava.

Portanto, até se firmar como categoria estética, viu-se aqui o belo especulado, em geral, como decorrência da natureza e da arte e fundamentado na ordem, na unidade, na proporção, na harmonia, na simetria, no prazer, na utilidade, na qualidade, no bem, na imitação, na vontade divina, no espírito, na inteligência, no movimento, na perfeição, na percepção, na verdade, na moral, no gosto, na emoção, nas sensações, na imaginação.

2.2. O passo da categoria estética

Para se falar do termo “categoria estética”, é preciso antes compreender o que significa para a filosofia o termo “categoria”, do qual Aristóteles foi o primeiro sistematizador, embora Platão, em *Sofista*, ao refletir sobre o método de compreensão da realidade, tenha estabelecido ontologicamente os “gêneros supremos”: o ser, o repouso, o movimento, o mesmo e o outro, em uma relação entre a realidade e o discurso para se chegar ao verdadeiro e ao falso (254c-256d) (1972: 185-8). Mantendo essa ideia de realidade, Aristóteles, no *Organon*, irá listar dez categorias (predicamentos) atribuíveis ao ser: substância, quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, posição, estado, ação e paixão (I, 4, 1b-2a) (1985: 47). O ponto de vista de Aristóteles, no entanto, é linguístico, sendo a substância o *ser* (o quê) e todas as outras seus acidentes (o quanto, o como, o com quê, o onde, o quando, o como está, o em que circunstância, a atividade e a passividade). Vejamos que essa ideia de categoria, que, com variações taxonômicas, se estendeu da Antiguidade até a Idade Moderna, é *grosso modo* uma forma de se conhecer a realidade universal dos seres, algo somente contestado na Idade Média pela doutrina nominalista, que desconsiderou o caráter abstrato dessa universalidade afirmando a condição de mero signo (nome), sem existência autônoma, das categorias. Todavia, é somente com Kant, em 1781, que a ideia de categoria, também em negação ao realismo clássico, passará de “determinação do ser” a “condição do entendimento”. Alexandre Fradique Morujão, no prefácio à sua tradução conjunta portuguesa da *Crítica da razão pura* (*Kritik der reinen Vernunft*), esclarece que, a partir daí, as categorias “deixam de ser, como em Aristóteles, as propriedades mais gerais das coisas para se transformarem em funções do entendimento que reduzem de diferentes maneiras as percepções à unidade de um objeto” (Kant, 2001: 14). Os objetos, assim, para Kant (2001: 134-43), seriam formados

por uma síntese dessas percepções, ou categorias, nas quais age o entendimento. Em uma construção lógica e com o intuito de provar a deficiência da tábua categórica aristotélica, Kant estipula doze categorias e as divide em quatro classes: a) *da quantidade*: unidade, pluralidade e totalidade; b) *da qualidade*: realidade, negação e limitação; c) *da relação*: inerência e subsistência (substância e acidente), causalidade e dependência (causa e efeito) e comunidade (ação recíproca entre agente e paciente); d) *da modalidade*: possibilidade-impossibilidade, existência-inexistência e necessidade-contingência.

Com isso, na idealização estética, essas duas visões, a de Aristóteles e a de Kant, cada qual a seu modo, concorrem para indicar a natureza categórica do belo antes mesmo de o termo (categoria estética) ter sido empregado. O belo, como uma categoria estética entre outras, se fundamentaria tanto na qualidade da substância aristotélica quanto na limitação kantiana. Ariano Suassuna (2004: 57-8) diz que, para Aristóteles, a beleza é uma “propriedade do objeto” — o que se alinha à noção de qualidade da substância — e é também a “unidade na variedade” — o que a revela como ideal “estético” e torna possível, por exemplo, se pensar na beleza do belo, na beleza do gracioso, na beleza do sublime, na beleza do trágico, na beleza do risível, na beleza do feio, na beleza do horrível e na beleza do cômico. Suassuna (2004: 105-14), na verdade, em interpretação à *Poética*, realiza uma sistematização dessas potenciais oito categorias aristotélicas de beleza, sendo as quatro primeiras de harmonia e as outras quatro de desarmonia. Quanto a Kant, vale observar, na *Crítica da faculdade do juízo* (*Kritik der Urteilskraft*), de 1790, sua análise do belo a partir das quatro classes de categorias tratadas na *Crítica da razão pura*; e também a do sublime. Formulará, assim, uma analítica do belo e uma analítica do sublime. E dirá que “o belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade [...]” (2002: 90). Na lógica kantiana, a limitação é a realidade ligada à negação, bem como a totalidade é a unidade ligada à pluralidade, sugerindo que o belo não pode ser apenas a realidade, nem o sublime apenas a unidade. E é taxativo ao dizer que “não há uma ciência do belo, mas somente crítica” (2002: 150). Do ponto de vista estético, para Kant, o gosto é a faculdade de ajuizamento do belo, em um livre jogo entre a imaginação e o entendimento; enquanto a comoção, provocada pela grandeza e pela potência, é a do sublime, em um acordo entre a imaginação e a razão.

Autor de um importante trabalho sobre categoria estética, Robert Blanché (1979: 9) relata que, quando a palavra “categoria” entrou explicitamente no vocabulário da estética, foi precisamente para rejeitar — quer como demasiado vaga, quer como demasiado estreita, de acordo com o sentido dado à palavra “belo” — a definição da estética como ciência do belo, o que dissociou a ideia de beleza da de valor estético, ao ver o belo apenas como uma categoria que deveria ser colocada no mesmo plano das outras qualificações estéticas possíveis. E esse “explicitamente” a que se refere Blanché se deu no final do século XIX, com Karl Groos, em *Introdução à estética (Einleitung in die Aesthetik)*,⁷⁷ de 1892; e Victor Basch, que introduziu o termo na França, em *Ensaio crítico sobre a estética de Kant (Essai critique sur l'esthétique de Kant)*, de 1896. Antes, porém, o termo “modificação do belo” vinha sendo utilizado com um sentido próximo daquilo que “categoria estética” buscaria significar. Consta do dicionário de estética coordenado por Gianni Carchia e Paolo D'Angelo (2009: 246) que o termo foi difundido na Alemanha, na segunda metade do século XIX, pela chamada corrente estética sistemática, principalmente por Adolf Zeising e Eduard von Hartmann. As modificações do belo (*Modifikationen des Schönen*) seriam, portanto, alterações do belo em si (ou do verdadeiro, ou do puro, ou do absoluto), isto é, da forma da beleza que reside no mundo das ideias (ou no intelecto), excetuando-se sua antítese, o feio. E seriam essas modificações, entre outras, o atraente, o cômico, o gracioso, o humorístico, o idílico, o intrigante, o patético, o tocante, o trágico, o triste, o sublime. Em 1853, Karl Rosenkranz, em *Estética do feio (Aesthetik des Häßlichen)*, se vale da palavra “categoria” para reafirmar o belo como categoria estética por excelência — uma equivalência, de fato, à ideia de modificação do belo —, ao dizer que o feio não era a mera ausência do belo, e sim sua negação positiva, pois o que conceitualmente não pertence à *categoria do belo* tampouco pode ser incluído na *categoria do feio* (1992: 189).

Groos dedicará uma parte de seu trabalho para tratar da modificação estética, depois de demonstrar que o belo não poderia ser o único objeto da estética. Será nessa parte, intitulada “As modificações estéticas” (“Die ästhetischen Modificationen”),⁷⁸ que o termo “categoria estética” será usado pela primeira vez, para atestar que o feio ocupa uma esfera legítima e independente ao lado do belo no aspecto estético (1892: 289). Vejamos que Groos não usará o termo “modificação do belo”, e sim “modificação estética”, pois entende todas as

⁷⁷ Na ortografia alemã atualizada, *Ästhetik*.

⁷⁸ Na ortografia alemã atualizada, *Modifikationen*.

outras categorias de que trata — o feio, o sublime, o trágico, o cômico — como autônomas em relação à do belo. Há, em Souriau, uma explicação pertinente sobre a questão da utilização dos termos “modificação do belo” e “categoria estética” nesse princípio de afirmação “científica” da estética:

La expresión toma la palabra “modificación” en un sentido que procede de la escolástica y de origen aristotélico; significa “particularización según un modo, especificación por una manera de ser sacándolo del accidente y no de la esencia”. En el lenguaje corriente la palabra ha tomado el sentido de “cambio” y se sobreentiende la idea de dos etapas sucesivas a lo largo de las cuales la naturaleza de la cosa modificada se transforma. Se habría podido entender entonces que la “modificación de lo bello” es algo temporal, a lo largo de lo cual lo bello deja de ser lo que era en principio, para pasar a ser otra cosa. El peligro de rechazo explica el hecho de que se haya reemplazado el empleo de este término por el de “categoría estética”. (2010: 255)⁷⁹

Fica claro, assim, que o problema do termo “modificação do belo” está mais no adjunto adnominal “do belo” do que no substantivo “modificação”, pois esse termo indica somente o sentido de belo como categoria estética por excelência. Em oposição, o termo de Groos — “modificação estética” — se mostra como referente às várias categorias estéticas, entre as quais a do belo só seria mais uma. Note-se que, em analogia à explicação vista em Souriau sobre a acepção do termo “modificação”, “modificação do belo” sugere a particularização ou especificação de algo conforme os preceitos do belo; já “modificação estética”, a particularização ou especificação de algo conforme os preceitos da estética, o que obviamente configura um espectro muito mais abrangente. Contudo, é Basch (1896: 557), em seu extenso estudo sobre a estética kantiana, o responsável por firmar no ideário estético o termo “categoria estética”, ao dizer que o sublime, o gracioso, o trágico e o cômico não eram modificações do belo, e sim que todas essas formas, inclusive o belo em si, eram manifestações pertencentes ao estético em geral. Para Basch (1896: 593), a fria razão de Kant não o permitiu se perder nesse problema, e o fez, conforme todos os estetas que o precederam, coordenar

⁷⁹ “A expressão toma a palavra ‘modificação’ em um sentido procedente da escolástica e de origem aristotélica; significa ‘particularização segundo um modo, especificação por uma maneira de ser tirada do acidente, e não da essência’. Em linguagem corrente, a palavra tomou o sentido de ‘mudança’ e se subentende a ideia de duas etapas sucessivas durante as quais a natureza da coisa modificada se transforma. Pode-se entender, então, que a ‘modificação do belo’ é algo temporal, na qual o belo deixa de ser o que era em princípio para passar a ser outra coisa. O perigo de rejeição explica o fato de se ter substituído o emprego desse termo pelo de ‘categoria estética’” [tradução minha da tradução do original em francês para o espanhol].

o sublime ao belo, assim como viria a coordenar o cômico ao sublime e ao belo. E, após mais de duas décadas, ainda plenamente fundamentado em Kant, Basch dirá que não são as categorias que criam o ambiente estético, e sim a maneira como se contempla as coisas: “Le caractère esthétique d’un objet n’est pas une qualité de cet objet, mais une activité de notre Moi, une attitude que nous prenons en face de cet objet, une façon particulière que nous avons de l’envisager, de le regarder, de l’entendre, de l’appréhender, de l’interpréter” (1921: 13),⁸⁰ o que é justamente uma síntese do sistema kantiano do gosto, ou melhor, do juízo de gosto.

O germanista e professor de estética Marc Jimenez acredita que “a obra de Kant encerra a seu modo os debates incessantes e insolúveis sobre as modificações do belo e as categorias estéticas dos séculos e dos decênios que o precederam” (1999: 139). É que, com Kant, se fixa em dois polos o problema do valor estético, colocando-se a sua visão subjetiva do juízo em oposição à propriedade imanente do objeto. E isso, conforme veremos no tópico a seguir, se liga diretamente à noção kantiana de imaginação transcendental (ou produtiva), geradora de conhecimento, que se coloca em um patamar diverso do da nomeada imaginação reprodutiva, a qual é marcada por suas funções evocativa e substitutiva. Ainda que não tenha se concentrado propriamente na questão da arte, Kant abrirá um caminho importante para a imaginação como a base de estabelecimento das categorias estéticas, as quais, para Souriau (1973: 30-1), seriam intermináveis, da mesma forma que são intermináveis as obras de arte. E Souriau, com sensibilidade poética, chega a chamar de *sabor* o valor advindo da experiência estética; sabor esse que viria de todas as coisas, ou melhor, da impressão de todas as coisas, podendo revelar, por exemplo, um “jardim sob a chuva” ou uma “harmonia da tarde”. E concluirá que “reduzir a estética ao estudo do emprego de alguns epítetos é restringir, de maneira nociva, seu domínio, e encurtar dolorosamente a capacidade do espírito humano” (1973: 31). E é essa mesma percepção que levará Blanché a atestar que, a partir daquele final de século, o XIX, “l’esthétique n’est plus la science du beau, elle est devenue la science des catégories esthétiques” (1979: 17).⁸¹

⁸⁰ “O caráter estético de um objeto não é uma qualidade desse objeto, e sim uma atividade do nosso Eu, uma atitude que assumimos em face desse objeto, um modo particular que temos de considerar, ver, ouvir, apreender, interpretar” [tradução minha do original em francês].

⁸¹ “A estética não é mais a ciência do belo, ela se tornou a ciência das categorias estéticas” [tradução minha do original em francês].

Essa conclusão de Blanché — uma possível tautologia — levanta um problema quando, em analogia, a transferimos para os campos da lógica e da ética, com base nos três ideais supremos que, desde a Antiguidade, se consagraram canonicamente: a verdade, o bem e a beleza, e os quais nos fazem questionar se, então, a lógica seria a ciência das categorias lógicas e a ética a das categorias éticas. Observe-se que, no grego antigo, o lógico (*λογικός* : *logikós*) era o relativo à razão; o ético (*ἠθικός* : *ethikós*), aos bons costumes, ou à moral;⁸² o estético (*αἰσθητικός* : *aisthetikós*); à percepção dos sentidos — sabendo-se que, como já foi dito aqui, o termo “estética” só viria a ser neologizado no século XVIII. Portanto, a razão (*λόγος* : *lógos*) seria o que conduz à verdade; os bons costumes (*ἦθος* : *êthos*),⁸³ ou a moral, o que conduz ao bem; enquanto a percepção dos sentidos (*αἰσθητός* : *aisthetós*), o que conduz à beleza, embora esses três ideais muitas vezes se complementem, na concepção de que é necessário ser bom e belo para ser verdadeiro; e verdadeiro e belo para ser bom; e verdadeiro e bom para ser belo.

Mas o verdadeiro nunca foi nem se tornou uma categoria lógica entre outras, como o bem nunca foi nem se tornou uma categoria ética entre outras; são, sim, seus fundamentos e seus objetos. Não há categoria lógica nem ética no sentido de categoria estética. Não há, por exemplo, em lógica, as categorias do verdadeiro, do falso, do possível; ou, em ética, as do bem, do mal, do justo, como vieram a haver, em estética, as do belo, do feio, do sublime. O falso é o desvalor do verdadeiro; o possível, o que pode ser verdadeiro; o mal, o desvalor do bem; o justo, o que está de acordo com o bem. Não são categorias, portanto. O feio, como categoria estética autônoma, transcendeu a ideia de desvalor do belo, e o sublime a de ser sua gradação. O problema deduzido a partir dessa analogia, pois, está na particularização de que a percepção dos sentidos conduz à beleza, tal qual a razão à verdade e a moral ao bem. Efetivamente, a percepção dos sentidos conduz à imaginação, e a imaginação — não qualquer imaginação, mas a imaginação inteligível — é o que concebe o belo, o feio, o sublime, o trágico, o fantástico, ou qualquer categoria estética.

⁸² O ético relativo aos bons costumes (moral) era grafado com a inicial *eta* (η), sendo uma variação do relativo ao costume no geral (hábito), grafado com a inicial *epsilon* (ϵ).

⁸³ Conforme ocorre nos derivados descritos na nota anterior, de *ἔθος* (*êthos*) para *ἦθος* (*êthos*) também há a particularização de sentido.

2.3. A imaginação como conhecimento

No dicionário de estética de Souriau, a abertura do verbete “imaginação” relaciona, sem detalhá-las, cinco faculdades que o termo, em linguagem corrente, sugere e que se confundem: a) a das imagens mentais; b) a das imagens visuais; c) a de representação do futuro ou de um mundo ficcional; d) a de criação de um mundo irreal; e) a de invenção (2010: 669). Deduzo, assim, que a primeira é a da capacidade que temos de pensar por imagens, ou a de lembrar, fantasiar, sonhar. A segunda é a de produzir mentalmente imagens visuais isoladas ou coligadas. A terceira é a de projetar mentalmente situações possíveis na vida e na arte. A quarta é a de forjar mentalmente situações quiméricas ou absurdas. A quinta e última, ou a da criatividade, é a de combinar mentalmente ideias para se conceber algo. Em relação à filosofia, todas essas faculdades, que, de algum modo e em algum grau, dependem da memória e da cognição, embasarão a formação de duas classes contrastantes da imaginação, já levantadas aqui no tópico anterior:

[...] o conceito de imaginação foi, alternadamente, definido com base na sua função (que Kant chama função transcendental) de abertura do horizonte do conhecimento, enquanto distanciamento em relação ao peso e ao caráter do real; ou, vice-versa, com base na sua função meramente evocativa e substitutiva (que Kant chama função reprodutiva) de um real já dado de antemão, do qual a imaginação restitui, por assim dizer, a sombra. Parece óbvio que apenas na primeira acepção do termo se pode encontrar o valor positivo que a imaginação tem para a arte. (Carchia; D’Angelo, 2009: 193-4)

Assim, para além de uma imaginação meramente empírica, associativa, constitui-se com Kant uma imaginação intuitiva, que, conforme consta da *Crítica da razão pura*, é “o fundamento da possibilidade de todo o conhecimento” (A 118) (2001: 186).

Todavia, a trajetória filosófica do conceito de imaginação teve início com a visão socrática de Platão, em *A república* (VI, 509d-511e) (2001: 310-13), pela dita “analogia da linha dividida”, a qual estabeleceu a imaginação (*εἰκασία* : *eikasía*) como o mais baixo grau dos estados mentais, superada pela crença (*πίστις* : *pístis*), pelo pensamento discursivo (*διάνοια* : *diánoia*) e pelo pensamento intuitivo (*νόησις* : *nóesis*). A linha dividiria, então, o mundo visível do mundo inteligível, ou a opinião (*δόξα* : *dóxa*) do conhecimento (*ἐπιστήμη* : *epistéme*). Abaixo da linha, no campo opinativo, estariam a imaginação e a crença, e acima, no campo cognitivo, o pensamento discursivo e o intuitivo, formando uma gradação, em

relação à verdade e à realidade, que se daria pelo ato de supor, acreditar, perceber e compreender. Já Aristóteles, em *Da alma* (*De anima*), usa o termo “fantasia” (*φαντασία*: *phantasia*) para se referir à imaginação — os quais se mantiveram associados até o século XVIII — e irá conferir um valor positivo ao conceito ao concluir que a imaginação é “o movimento que ocorre pela atividade da percepção sensível” (III.3, 428b) (2006: 113), embora entenda paradoxalmente que “a maioria das imaginações é falsa”, enquanto “as percepções sensíveis são sempre verdadeiras” (III.3, 428a) (2006: 111). Mas, de qualquer maneira, a imaginação aristotélica deixa de ser a mera suposição platônica, ou um obstáculo ao mundo inteligível, visto afirmar que “a alma jamais pensa sem imagem” (III.7, 431a) (2006: 119), portanto jamais pensa sem imaginar.

Plotino é considerado o primeiro filósofo a conceber a função criadora da imaginação, a partir da qual Hegel (2001: 60-1; 282), em seus cursos de estética — no idealismo alemão pós-kantiano —, viria a distinguir imaginação de fantasia, colocando a fantasia como a capacidade artística criadora e a imaginação como a faculdade passiva de evocação mnêmica de situações e experiências vividas. Em um estudo que analisa a ideia de imaginação artística (ou criadora) nas *Enéadas*, John S. Hendrix diz que, “in the thought of Plotinus, the imagination is responsible for the apprehension of the activity of Intellect” (2015: 1).⁸⁴ Essa sua asserção demonstra um novo entendimento do ato de imaginar na Antiguidade, deixando de ser uma mera reprodução mental da imitação (mimese) das coisas naturais para se tornar um ato consciente, já que Plotino diz que, “essendo la nostra Anima continuamente impegnata a perseguire l’intellezione, solo quando questa giunge allo stadio dell’immaginazione se da per noi la percezione; in effetti, una cosa è l’atto di pensiero, un’altra la percezione di esso, e se pure noi non smettiamo di pensare, non sempre ne abbiamo consapevolezza” (IV, 3, 30) (2008: 479).⁸⁵ Ora, assim Plotino, ao inferir que a imaginação é fundamental para se tomar consciência do pensamento, indica nesse exercício a função criadora (produtiva) da faculdade imaginativa, decorrente do seguinte processo: “è il linguaggio [compagno del pensiero] che lo dispiega e lo esporta dal livello intellettuale all’immaginazione, e lo rivela come in uno specchio, rendendo possibile, in tal modo, la sua comprensione e la sua fissazione

⁸⁴ “No pensamento de Plotino, a imaginação é responsável pela apreensão da atividade do Intelecto” [tradução minha do original em inglês].

⁸⁵ “[...] sendo nossa Alma continuamente empenhada em perseguir a intelecção, somente quando esta chega ao estágio da imaginação é que se dá para nós a percepção; na realidade, uma coisa é o ato do pensamento, e outra a percepção disso, e, embora nunca paremos de pensar, nem sempre temos consciência” [tradução minha da tradução do original em grego para o italiano].

nella memoria” (IV, 3, 30) (2008: 478-9).⁸⁶ No entanto, dizem Carccia e D’Angelo (2009: 195) que, em Plotino, há uma dupla vida da imaginação, sendo, por um lado, como receptáculo dos sentidos, essa espécie de “espelho das operações do intelecto” e, por outro, “a retenção dos dados dos sentidos”, o que se verá, em Kant, respectivamente, como imaginação produtiva (ou transcendental) e imaginação reprodutiva.

Na Idade Média, em relação ao pensamento sobre o aspecto criador da imaginação, com relevância, há Santo Agostinho, Avicena (Ibn Sīnā) — este um pensador da *falsafa*⁸⁷ — e o maiorquino Ramon Llull (ou, em castelhano, Raimundo Lulio). Em seu estudo sobre a psicologia da imaginação na história da filosofia, Luigi Ambrosi (1898: 35-52) diz que Santo Agostinho, principalmente em *Sobre a Trindade (De Trinitate)*, acrescentou à especulação da imaginação representativa — formulada por Aristóteles — a da imaginação combinadora e criadora. Ou seja, a que, mesmo deixando ao espírito a função de conservar as ideias, combina de várias maneiras essas ideias e outros fenômenos da alma e cria sem o molde da realidade, não se limitando apenas a reproduzir. Portanto, em relação ao tema, o maior mérito de Agostinho é determinar que a imaginação se dá pela combinação dos dados sensíveis com os inteligíveis, e não pela mera idealização do sensível ou pela transformação do sensível em inteligível. Outro ponto importante na teoria de Agostinho, seguindo a linha aristotélica, foi a reserva dos efeitos da imaginação também para os estados de espírito que chamou de alterados, como o sonho, a alucinação, o êxtase, as visões sensitivas.

Entre os séculos X e XI, o polímata persa Avicena — bastante versado em medicina — parte de uma delimitação fisiológica dos sentidos internos, nos quais inclui a imaginação, para determinar a função psíquica de cada qual. Em *Os sentidos internos em Ibn Sīnā (Avicena)*, Miguel Attie Filho (2000: 162-5), que se valeu da obra *Psychologie d’Ibn Sīnā (Avicenne)*, editada e traduzida do árabe por Jan Bakós, descreve a classificação de Avicena: a) sentido comum ou fantasia, estabelecido no primeiro ventrículo e responsável por receber os cinco sentidos; b) imaginação ou faculdade formativa, estabelecida na extremidade do ventrículo anterior e responsável por conservar o que o sentido comum recebeu dos cinco

⁸⁶ “[...] é a linguagem [companheira do pensamento] que o implanta e o exporta do nível intelectual à imaginação, e o revela como em um espelho, tornando possível, desse modo, sua compreensão e sua fixação na memória” [tradução minha da tradução do original em grego para o italiano].

⁸⁷ Filosofia islâmica medieval, datada entre os séculos VIII e XII, com base principalmente no platonismo e aristotelismo.

sentidos; c) faculdade imaginativa (na alma animal) ou cogitativa (na alma humana), estabelecida no ventrículo médio e responsável por compor coisas que estão na imaginação com outras exteriores e de separá-las de outras; d) faculdade estimativa, estabelecida na extremidade do ventrículo médio e responsável por perceber as ideias não sensíveis que se encontram nas coisas sensíveis particulares; e) faculdade que conserva e se lembra ou memória e reminiscência, estabelecida no ventrículo posterior e responsável por conservar o que a estimativa percebeu das ideias não sensíveis, nas coisas sensíveis particulares. Vê-se, assim, uma organicidade nessa espécie, digamos, de “aparelho imaginativo” proposto por Avicena, sendo a faculdade cogitativa a que remete à ideia de imaginação criadora, uma vez que é definida pela inteligência.⁸⁸

No século XIII, Lull — um dos primeiros pensadores a escrever em latim vulgar, inclusive textos literários — traça uma abordagem singular na Idade Média e de grande influência para as seguintes ao propor sua máquina lógica *ars generalis ultima* (última arte geral), também conhecida como *ars magna* (grande arte), que, por meio de esquemas gráficos e figuras geométricas, estipulou relações entre os saberes, buscando uma ciência universal, ou melhor, a arte universal, a qual se estruturaria pela combinação de seis termos com nove elementos cada, conforme se pode encontrar na história da filosofia de Abbagnano (1970: 80-1): *predicados absolutos* (bondade, grandeza, eternidade ou duração, potência, sabedoria, vontade, virtude, verdade, glória); *predicados relativos* (diferença, concordância, contraste, princípio, meio, fim, maioria, igualdade, minoria); *questões* (se, o quê, de quê, por quê, quanto, qual, quando, onde, de que modo ou com quê); *sujeitos* (Deus, anjo, céu, homem, imaginação, sensíveis, vegetativos, elementares, instrumentais); e ainda nove virtudes e nove vícios, não especificados. E diz ainda Abbagnano que “a *ars magna* deve consistir essencialmente na capacidade de combinar os termos mencionados, de modo a formar com eles todas as verdades naturais que o intelecto humano pode atingir”, revelando-se “verdadeiramente a arte da combinação dos termos simples para a descoberta sintética dos princípios das ciências” (1970: 81). Em forma enciclopédica, Lull transformará celeberrimamente sua *ars magna* em *arbor scientiae* (árvore da ciência), estabelecendo dezesseis árvores, catorze

⁸⁸ Vale atentar para a controvérsia da questão pela visão de Maimônides, filósofo judaico, que, no século XII, em *O guia dos perplexos*, uma teorização do profético (a profetologia), dirá que a imaginação não pode conceber, devido à sua discrepância para com a realidade dos fatos, servindo apenas para reter na mente o que foi percebido exteriormente pelos sentidos. Essa discrepância seria, portanto, tentar também colocar entre as coisas possíveis o irracional e o irreal da fantasia humana (Zonta, 2011: 85/122).

principais e duas auxiliares, sendo uma das principais — a qual nos interessa aqui — a *arbor imaginalis* (árvore da imaginação), e justamente a que se refere às artes em si,⁸⁹ toda uma ideia que, como veremos adiante, influenciou diretamente Giordano Bruno.

No Renascimento, na corrente da tradição neoplatônica, principalmente com Marsilio Ficino e Giordano Bruno, a ideia de imaginação, em relação ao conhecimento, segundo Carccia e D’Angelo, demonstra “o primeiro sinal de queda do domínio inteligível” (2009: 196), ou da aceitação da apreensão apenas por meio do intelecto. No século XV, em *Teologia platônica sobre a imortalidade da alma* (*Theologia platonica de immortalitate animorum*), pela crença da compatibilidade entre platonismo e cristianismo, na tentativa de estabelecer uma racionalidade — ainda que paradoxalmente cósmica e mágica — para a imortalidade da alma humana, Ficino reconhece a faculdade imaginativa (*phantasia*) como um dos graus de conhecimento, um subsídio da racional (*ratio*) e da intelectual (*mens*). A alma humana, então, por sua condição terrena, atingida pelas perturbações particulares de corpos particulares, receberia pelas sensações as imagens das ideias, contaminadas pela matéria do mundo, e as reuniria pela fantasia, e as purificaria e as elevaria pela razão, para finalmente ligá-las às ideias universais da mente (XVI, III) (2005: 257).

Bruno, por sua vez, no século XVI, elabora uma expressiva teoria da arte da memória e da imaginação. Eduardo Vinatea (2009: 9-18), em introdução a *Las sombras de las ideas* — tradução espanhola de *De umbris idearum*, de 1582 —, diz que, nessa obra, Bruno irá propor que ambas, memória e imaginação, são capazes de articular na alma uma escritura, com morfologia, sintaxe e semântica próprias. Essa espécie de linguagem mnêmico-imaginativa também se valeria do uso de imagens e símbolos para ampliar os limites do entendimento. E que a realidade para Bruno — observe-se que notadamente platônica — estaria distribuída nos níveis metafísico, físico e lógico, onde se encontrariam, respectivamente, as ideias, seus vestígios e suas sombras. E que tais sombras das ideias não seriam substâncias nem acidentes, e sim as várias formas adotadas pela faculdade imaginativa/fantástica, ou

⁸⁹ As outras treze árvores principais são: *arbor elementalis* (árvore dos elementos), relativa à física; *arbor vegetalis* (árvore dos vegetais), à botânica; *arbor sensualis* (árvore dos sentidos), à biologia; *arbor humanalis* (árvore do homem), à antropologia; *arbor moralis* (árvore da moral), à ética; *arbor imperialis* (árvore do império), à política; *arbor apostolicalis* (árvore dos apóstolos), à eclesiologia; *arbor coelestialis* (árvore do céu), à astrologia; *arbor angelicalis* (árvore dos anjos), à angelologia; *arbor aeviternalis* (árvore da eternidade), à escatologia; *arbor maternalis* (árvore da Mãe), à mariologia; *arbor christianalis* (árvore de Cristo), à cristologia; *arbor divinalis* (árvore de Deus), à teologia. As duas auxiliares: *arbor exemplificalis* (árvore dos exemplos), que explica as outras alegoricamente; e *arbor quaestionalis* (árvore dos questionamentos), que submete aos termos da lógica os problemas das outras.

alma raciocrinante, especificadas nas imagens simbólicas e consideradas em sua função cognitiva. Já Robert Klein (1956: 39) — em ensaio que trata da imaginação em Ficino e Bruno, e a qual poeticamente denomina “a vestimenta da alma”⁹⁰ —, diz que Bruno, em desenvolvimento à ideia de Llull, estabelecerá a imaginação como sujeito da arte universal, fazendo dela — a imaginação — a fonte primeira de todo ato do intelecto, ou o princípio da fecundidade infinita do pensamento.

Muitas histórias da filosofia idealizaram a diferença de ideias entre racionalistas e empiristas, do século XVII ao XVIII, como uma batalha intelectual em decorrência do acirramento da polarização, desde a Antiguidade, entre as correntes platônica e aristotélica, ou ainda entre os pré-socráticos, com eleatas e pitagóricos de um lado e sofistas de outro. Não é difícil se encontrar, assim, em pontos de vista sobre a filosofia do final de Idade Moderna, a contenda filosófica Descartes, Espinosa, Malebranche, Leibniz *versus* Bacon, Hobbes, Locke, Berkeley, Hume, e outros. No entanto, na introdução de seu estudo sobre os empiristas, R. S. Woolhouse (1988: 1-8) diz que, na época, não havia uma disputa em jogo instituída entre esses filósofos, racionalistas ou empiristas, e que muitas vezes o pensamento deles se complementava, tendo sido a historiografia filosófica do século XIX — inclusive a clássica de Bertrand Russell — a responsável por colocá-los em campos diametralmente opostos, com base nas críticas entre uns e outros, de fato, existentes. Em Carchia e D’Angelo, em relação à imaginação nesse período, ainda que aqui e ali apareçam pontuadas as evidentes diferenças, consta que “toda a história do pensamento moderno até Kant insiste numa orientação [que] reconhece a fundamental ambiguidade da imaginação, atribui-lhe um papel no âmbito da dimensão empírico-sensível da alma, mas nega-lho relativamente às funções superiores do conhecimento” (2009: 196). O racionalismo, conforme se vê no livro de Charlie Huenemann sobre a corrente, faz tipicamente a distinção entre intelecto e imaginação: “o

⁹⁰ Apesar de haver tradução desse ensaio (*L’imagination comme vêtement de l’âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno*) para o português, em livro intitulado *A forma e o inteligível* — uma reunião de escritos de Klein sobre o Renascimento e a arte moderna —, optei, por dois motivos, citar de forma indireta o texto em francês, originalmente publicado, em 1956, na *Revue de Métaphysique et de Morale*. O primeiro, não crucial, por entender que, para “*vêtement de l’âme*”, a tradução “vestimenta da alma” apresenta uma nuance de significado mais sutil do que “roupagem da alma”, conforme consta de *A forma e o inteligível*. É que “roupagem” pode levar à compreensão de um aspecto exterior discordante da realidade do interior, sendo que “vestimenta” parece melhor significar “revestimento” de algo. O segundo, fundamental, é que a parte final do texto, nomeada “*résumé*” — um resumo, portanto —, foi suprimida na tradução para o português. E é nesse resumo que Klein apresenta literalmente a ideia de imaginação estruturada por Bruno. Contudo, devo ressaltar que a tradução para o português de “*L’imagination comme vêtement de l’âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno*” (“A imaginação como roupa da alma em Marsílio Ficino e Giordano Bruno”), realizada por Cely Arena, foi utilizada aqui com grande valia.

intelecto é lógico, enquanto a imaginação é psicológica; as conclusões do intelecto são válidas para todos, enquanto as conclusões da imaginação variam de indivíduo para indivíduo; o intelecto não comete erros sobre a realidade, enquanto a imaginação pode” (2012: 16). Portanto, o racionalismo não admitia que o conhecimento absoluto — da forma como o pautava, pela realidade e verdade — pudesse advir da imaginação. Se os racionalistas opunham a razão à imaginação, os empiristas concebiam a imaginação como um elemento de intermediação, contemplativo, entre os sentidos e a razão, ou entre o conhecimento sensível e o verdadeiro conhecimento, ou seja, o inteligível. Mas isso, obviamente, é uma síntese da ideia de imaginação e de sua relação com a função cognitiva nesse período, pois notemos que para Bacon — como foi dito aqui no tópico 2.1 deste capítulo, “Formação da filosofia do belo”⁹¹ —, a imaginação é determinante para uma espécie de conhecimento poético, livre, na medida em que a memória é para o histórico e a razão para o filosófico (207:112).

E, no século XVIII, pela chamada revolução copernicana da filosofia,⁹² para além dos fundamentos racionalistas e empiristas, Kant verá “na imaginação uma faculdade da alma, um terceiro fundamento — originário — do conhecimento, juntamente com a intuição e o conceito” (Carchia e D’Angelo, 2009: 197). Aí está o que Kant chamará de síntese transcendental da imaginação, um efeito do entendimento sobre a sensibilidade, sendo a imaginação produtiva, para distingui-la da imaginação reprodutiva, “cuja síntese está submetida a leis meramente empíricas, as da associação, e não contribui, portanto, para o esclarecimento da possibilidade de conhecimento *a priori*, pelo que não pertence à filosofia transcendental, mas à psicologia” (B 152) (2001: 178). Percebe-se, assim, que Kant dita uma condição outra para imaginação, uma condição lógica, para além da psicológica, na qual o racionalismo a havia restringido. Na verdade, há nessa distinção kantiana um desenvolvimento daquela que

⁹¹ Cf. p. 41 desta tese.

⁹² Em prefácio à *Crítica da razão pura*, Morujão explica: “Kant vai imprimir uma viragem essencial ao saber metafísico. Tinha mostrado Copérnico que, afastada a hipótese geocêntrica e admitindo que os corpos celestes giram em torno do Sol ou se, em vez dos corpos celestes (e com eles o Sol) gravitam em volta do observador, considerarmos que este último se desloca em torno do Sol, os movimentos dos corpos celestes poderiam ser melhor explicados. Agora Kant realiza algo de semelhante que designa por revolução copernicana. Assim, afirma na introdução à *Crítica da razão pura*: ‘Se a intuição tiver que se guiar pela natureza dos objectos, não vejo como deles se poderia conhecer algo *a priori*; se, pelo contrário, o objeto (como objeto dos sentidos) se guiar pela natureza da nossa faculdade de intuição, posso perfeitamente representar essa possibilidade’. Para além do saber *a posteriori*, extraído da experiência, haverá um saber de outra ordem, saber *a priori*, que precede a experiência e cujo objeto não nos pode ser dado pela experiência. Um objeto desta ordem será o próprio sujeito, a estrutura do sujeito, e é esta estrutura que torna possível a experiência” (Kant, 2001: 11).

Wolff, em *Psicologia empírica*, estabeleceu entre *facultas imaginandi* (§ 92) e *facultas fingendi* (§ 138), sendo a primeira a “faculdade de produzir as percepções das coisas sensíveis ausentes” e a outra a de, “através da divisão e da composição das imagens, produzir a imagem de uma coisa nunca percebida pelos sentidos” (Abbagnano, 2000: 538). Observe-se que Kant define a imaginação como “a faculdade de representar um objeto, mesmo sem a presença deste na intuição” (B 151) (2001: 171), portanto calcado na *facultas imaginandi* da sistematização de Wolff.

Com o idealismo pós-kantiano, romântico, será atribuída à imaginação a função criadora artística, que ainda sofrerá, pelo idealismo lógico de Hegel, uma ressignificação a partir de uma nova visão da fantasia. Antes, porém, o idealismo ético de Fichte — no qual o mundo é uma produção da interioridade subjetiva (do *eu*), por meio das atividades mentais e da consciência moral — reconhece na imaginação, conforme diz Christoph Asmuth, em seu estudo sobre a filosofia fichtiana da imagem, “uma capacidade que media entre a intuição e o conceito puro e, através disso, possibilita a representação; mais intensamente do que Kant, aliás, penetra na sua função produtiva, o que significa aqui função criativa” (2014: 8). E o idealismo estético de Schelling — no qual o princípio da realidade passa do *eu* fichtiano a uma identidade entre o *eu* e o *não eu*, ou entre o espírito e a natureza, podendo ser assimilada apenas pela intuição estética que a obra de arte exprime — traça uma analogia entre fantasia e imaginação e razão e intuição intelectual para concluir que a fantasia é a intuição intelectual na arte. Vejamos que, para Schelling, em *Filosofia da arte (Philosophie der Kunst)*, de 1802, a arte é concebida e desenvolvida pela imaginação tal como as ideias são formadas pela razão, sendo a fantasia a responsável pela representação dessa elaboração imaginativa tal como a intuição intelectual representa as ideias da razão (§ 31) (2001: 58). Já a categórica distinção entre imaginação e fantasia, referida no início deste tópico,⁹³ foi elaborada por Hegel, tendo sido inicialmente publicada, em 1817 (com edição definitiva em 1830), na terceira parte de sua *Enciclopédia das ciências filosóficas (Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften)*, intitulada “A filosofia do espírito”. Sua estética, vale dizer, foi somente publicada em 1835, quatro anos após sua morte, a partir de notas de seus alunos. Na enciclopédia, a imaginação aparece como o determinante das imagens, desdobrando-se em três formas gradativas: 1) *imaginação reprodutora*, com a atividade puramente formal de reproduzir imagens; 2) *imaginação associativa*, com a atividade de relacionar as imagens

⁹³ Cf. p. 54 desta tese.

umas com as outras; 3) *fantasia*, tanto simbolizante, produzindo intuição, como significante, formando a passagem para a memória (§ 455-7) (1995: 239-46). A capacidade criadora da fantasia hegeliana, portanto, advém de ela, com a ação da inteligência, ser “o centro em que o universal e o ser, o que é próprio e o ser-encontrado, o interior e o exterior, são completamente elaborados em um só” (§ 457) (1995: 245).

S. T. Coleridge — um dos fundadores do romantismo inglês, em 1798, com o famoso poema “A balada do velho marinheiro” — também fará, como Hegel, a distinção entre imaginação e fantasia, coincidentemente no mesmo ano, 1817, em *Biografia literária*, uma narrativa autobiográfica de sua vida literária e opiniões. Alípio Correia de Franca Neto (2005: 52-3), no estudo que abre a edição de sua tradução do poema (estudo e tradução que irão embasar sua tese de doutorado),⁹⁴ cita a distinção de Coleridge,⁹⁵ para o qual haveria a imaginação primária, sendo “o poder vivo e o agente primeiro de toda percepção humana”, e a secundária, “um eco da anterior, coexistindo com a vontade consciente, no entanto ainda assim identificada à primária no *tipo* de sua atuação, e diferindo apenas no *grau* e no *modo* de sua operação”. A fantasia, por sua vez, seria não mais que “um modo da memória emancipado da ordem do tempo e do espaço, enquanto se mescla com aquele fenômeno empírico da vontade, que designamos com a palavra *escolha*, e é por ele modificada”, onde, contudo, todos seus elementos, decorrentes da associação, estão prontos, à disposição. Percebe-se, assim, em Coleridge, uma outra posição para a fantasia, aproximando-a da imaginação associativa em que pensara Hegel. Em Carchia e D’Angelo, encontra-se a conclusão de que a distinção de Coleridge objetiva “fazer da imaginação, também em âmbito artístico, não um espaço de evasão da realidade, mas o âmbito originário em que a verdade se pode manifestar” (2009: 198).

A concepção idealístico-romântica entre a imaginação e a fantasia será desconstruída, no século XX, a partir da estética de Benedetto Croce, na qual a intuição, evidenciada por seus antecessores, assume um papel primordial no processo cognitivo específico da arte. Croce, em *Breviário de estética (Breviario di estetica)*,⁹⁶ de 1913, parte da proposição de

⁹⁴ “A balada do velho marinheiro” como representação do devaneio dos românticos, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

⁹⁵ Em tradução direta do original em inglês de *Biographia literaria* (London; New York: Everyman’s, 1949).

⁹⁶ Quatro lições escritas a partir de conferências proferidas na inauguração da Universidade Rice, em Houston, Estados Unidos, em 1912, a saber: “O que é a arte?”, “Preconceitos em torno da arte”, “O lugar da arte no espírito e na sociedade humana” e “A crítica e a história da arte”. Posteriormente, Croce incluiu nesse seu

que a arte é intuição, em razão de quatro principais negações aí implícitas, isto é, a de que a arte possa ser fato físico, ato utilitário, ato moral e conhecimento conceitual (2008: 15-21). E dirá que a intuição é produção de uma imagem, ou representação, e, portanto, expressão (2008: 27/47). Primeiro, no entanto, em *Estética como ciência da expressão e linguística geral* (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica*), de 1902, já havia enfatizado que intuir é exprimir, e nada mais nada menos que exprimir, equivalendo-se conhecimento intuitivo e conhecimento expressivo (2016: 35). Croce foge, assim, da carga mística e psicológica antes atribuída à palavra “intuição”, com o sentido geral de “pressentimento” — ou de “sensação”, como chama —, para determinar o de uma verdadeira intuição, a de contemplação do sentimento. O primeiro parágrafo do primeiro capítulo desse seu mais importante livro bem introduz a ideia de sua teoria:

Duas formas tem o conhecimento: conhecimento intuitivo ou conhecimento lógico; conhecimento pela imaginação ou conhecimento pelo intelecto; conhecimento do individual ou do universal; conhecimento das coisas singulares ou das relações entre elas: em suma, conhecimento que produz imagens ou que produz conceitos. (2016: 27)

Croce categoriza, assim, o conhecimento pela imaginação,⁹⁷ ainda que em uma relação de oposição, ou melhor, de libertação em relação ao intelecto, entendendo a estética como a ciência da expressão pura, tal como a lógica seria a do conceito puro — e expressão pura, ou intuição pura, consoante, conforme veremos, com o princípio da fenomenologia.

Passos determinantes na questão da imaginação como conhecimento — e que embasam diretamente a proposição desta tese — foram dados pela fenomenologia de Edmund Husserl, que aconselhará, em *A ideia da fenomenologia* (*Die Idee der Phänomenologie*),⁹⁸ “o menos possível de entendimento [e] o mais possível de intuição pura” (1989: 92). Robert

breviário três ensaios: “Início, períodos e características da história da estética”, “O caráter de totalidade da expressão artística” e, como apêndice, “As duas ciências mundanas: a estética e a econômica”.

⁹⁷ Vejamos que, como foi dito, Croce abandona a distinção idealístico-romântica entre imaginação e fantasia. Tanto é que no original, em italiano, de *Estética como ciência da expressão e linguística geral*, ele se vale preferencialmente de *fantasia* no lugar de *immaginazione*: “conoscenza per la fantasia” (1908: 3); enquanto o tradutor da edição brasileira preferiu vertê-la por “imaginação”.

⁹⁸ Cinco lições proferidas, em 1907, na Georg-August-Universität Göttingen (Universidade de Gotinga), na Alemanha — da qual Husserl foi professor —, que apresentaram a noção fundamental fenomenológica, a da constituição dos objetos na consciência, ou a do retorno às coisas mesmas. Sua publicação, todavia, só ocorreu postumamente, em 1947, como segundo volume da *Husserliana* (obras completas do filósofo), mais de três décadas após o essencial *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica* (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*), de 1913.

Sokolowski, em seu estudo de introdução à fenomenologia, diz que “essa intuição, que os gregos chamaram *nous*,⁹⁹ é a recompensa que obtemos por nosso esforço imaginativo” (2012: 192), o que se liga ao princípio fundamental da filosofia fenomenológica: a intencionalidade da consciência, ou “a relação de consciência que nós temos com um objeto” (2012: 18). É possível observar aí que a ideia de “intenção” carrega um sentido cognitivo de consciência de algo, e não o sentido prático tradicional de propósito de algo. Em estudo que trata do *eu puro* husserliano — ou do *espectador desinteressado*, ou ainda do *espectador imparcial de si mesmo* —, Alberto Marcos Onate, coloca que, “na atividade imaginativa, o que se apresenta à consciência em vivências presentes, manifestadas espontaneamente ou produzidas por vontade própria, são objetos ausentes” (2008: 19). Portanto, na subjetividade da consciência, percebe-se que intuir seria evidenciar o objeto presente, enquanto imaginar seria vivenciar o objeto ausente; e que a intuição move a imaginação, e vice-versa. Essas relações entre presença e ausência, entre evidência e vivência, entre intuição e imaginação são as marcas determinantes da fenomenologia, em direção à essência dos objetos, o retorno às coisas mesmas.

Pela imaginação, ou pela atividade imaginativa propriamente dita, que deve ser livre, e pelo método que Husserl chamou “variação imaginativa”, uma busca pelo elemento invariável das coisas (a essência), a consciência daria forma ao “mundo-da-vida” (*Lebenswelt*), que, conforme relata Sokolowski, é “o mundo habitado pelo si, [...] dentro do qual experienciamos imediatamente as coisas à nossa volta” (2012: 14). E diz que “as variações imaginativas ocorrem na ficção, na qual são imaginadas as circunstâncias que se afastam do ordinário, mas que servem para pôr em cena uma necessidade. Elas mostram como as coisas têm de ser” (2012: 192). Sobre a importância da ficção para a fenomenologia, em *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*, Husserl disse:

[...] para quem gosta de expressões paradoxais e entende a plurivocidade do sentido, pode-se realmente dizer, com estrita verdade, que a “ficção” constitui o elemento vital da fenomenologia, bem como de todas as ciências eidéticas, que a ficção é a fonte da qual o conhecimento das “verdades eternas” tira seu alimento. (2006: 154)

⁹⁹ Nesse sentido, a percepção; ou a faculdade de apreender por meio da mente; ou, de modo simbólico, o olho da mente.

E, em nota de rodapé, alertou que essa proposição, “recortada como citação, cairia como uma luva para o escárnio naturalista do modo de conhecimento eidético” (2006: 154), ou seja, do modo de conhecimento da essência das coisas. Com isso, infiro que o *paradoxo* (o que foge do usual) e o *plurívoco* (o que associa vários sentidos) são fundamentais para o desenvolvimento da imaginação, que, por sua vez, é a *vivência*¹⁰⁰ fundamental para a significação das coisas e, como resultado, para o conhecimento da essência das coisas. A partir do processo de redução fenomenológica — que seria a suspensão do conhecimento prévio sobre algo (o fenômeno) para vivenciá-lo na consciência com o intento de ser internamente afetado e modificado por ele —, entende-se que o sentido de ser da “ficção” está na imaginação perceptiva de uma *evidência*,¹⁰¹ que se dá pela reconstrução do visível e pela compreensão do objeto como imagem. E note-se que Husserl, ao constituir a ficção como elemento vital da fenomenologia pela vivência, confere à imaginação a possibilidade cognitiva do essencial.

Mark Johnson, no final dos anos 1980, abre seu livro *O corpo na mente (The body in the mind)* com um tópico prefacial intitulado “Uma crise na teoria do significado e da racionalidade” (“A crisis in the theory of meaning and rationality”), no qual afirma: “Without imagination, nothing in the world could be meaningful. Without imagination, we could never make sense of our experience. Without imagination, we could never reason toward knowledge

¹⁰⁰ Neste ponto, é preciso trazer a hermenêutica, pelo viés da visão de mundo (ou *Weltanschauung*), para esta fundamentação. Wilhelm Dilthey, sobre a vivência, diz: “Among observable bodies we find that of man: experience is related to man in a way which cannot be further explained. But with experience we step from the world of physical phenomena into the realm of mental reality. This is the subject-matter of the human studies on which we must reflect: the value of knowledge in them is quite independent of the study of their physical conditions” (1979: 211). “Entre os corpos observados fenomenicamente se encontra o humano, e com ele está relacionada, de uma forma que não se pode explicar aqui, a vivência, a qual nos faz sair do mundo dos fenômenos físicos e entrar no reino da realidade mental. Esse reino é o objeto das ciências humanas, e a reflexão sobre esse objeto e seu valor cognitivo é totalmente independente do estudo de suas condições físicas” [tradução minha da tradução do original em alemão para o inglês]. É interessante o que Benedito Nunes, em seus estudos sobre o pensamento poético, relata sobre a questão da vivência entre a fenomenologia e a hermenêutica: “*Em nome do caráter reflexivo da teoria* e para estatuir o seu fundamento, Dilthey, na correspondência trocada com Husserl, alegou que acompanhava a *ligação* que o último fizera entre vivência (*Erlebnis*) e significação (*Bedeutung*)” (2007: 165). E também que Husserl, ao mesmo tempo que reivindicou pela fenomenologia a condição de ciência rigorosa (*strenge Wissenschaft*) à filosofia, recusou a espontaneidade das visões de mundo da hermenêutica, tachando-a de reduzir “a filosofia a fins práticos, de sabedoria e compreensão histórica, [sendo assim] inferior à teoria, que atende a uma necessidade ideal ou a um ideal de validade para todas as épocas, garantindo ao trabalho das gerações continuidade ilimitada” (2007: 51). Mas os estudos de Nunes irão se encaminhar para demonstrar que Martin Heidegger convergiu as “vivências” do idealismo de Husserl e do historicismo de Dilthey para a de uma fenomenologia hermenêutica (ou de uma hermenêutica fenomenológica), “que pressupõe a ‘imersão’ do ente, do próprio *Daisen*, como ser-no-mundo, ou na vida [...]” (2007: 55).

¹⁰¹ *Evidência* aqui, como conceito operacional da fenomenologia, “designa uma vivência que só pode ser alcançada mediante uma descrição rigorosa, que requer uma radical ‘conversão do olhar’” (Baraquin; Laffitte, 2007: 152).

of reality” (1987: ix).¹⁰² E segue dizendo que seu livro é uma elaboração e defesa dessas três alegações controversas, por explorar o papel central da imaginação humana em qualquer significado, compreensão e raciocínio. E que as teorias dominantes negam à imaginação um papel central na constituição da racionalidade, reconhecendo apenas seu papel coadjuvante na descoberta, na invenção e na criatividade. Em outras palavras, portanto, Johnson é categórico ao determinar que sem imaginação não há consciência, não há conhecimento, não há realidade. Mas é irrefutável, como bem sabia Husserl, que sem a razão também não há consciência, não há conhecimento, não há realidade. Por isso, nesse sentido, é possível dizer que razão e imaginação também se confundem, dando-nos as nuances de imaginação racional e razão imaginativa e revelando-nos que uma se vale da outra para formar o conhecimento.

O que se procurou demonstrar até aqui é que há um lugar de consideração primordial da imaginação: uma estética, uma estética imaginativa, ainda que essa estética fuja da ideia de pertencimento a um processo imaginativo exclusivo e permeie, tal como a razão, todas as nossas experiências cognitivas. Portanto, em analogia, se a estética, como se viu, foi (e ainda é) a ciência do belo (e de outras categorias), a estética imaginativa é a ciência do “belo” imaginativo, ou melhor, das categorias imaginativas, nas quais todo pensamento sobre a arte — acredito — está fundado, suscitando uma práxis imaginativa, que estabelece a ideia de arte e forma o conhecimento de sua expressão. Portanto, quando se diz que uma argumentação é teoria da arte, o que se está tentando mostrar, ou comprovar, ou autenticar é aquilo que se compreende (ou se tenta compreender) por arte, compreensão esta que pode dar-se de três maneiras, ou pela crítica, ou pela história, ou pela teoria em si, e fundamentalmente com abordagens ligadas à filosofia, sendo que a “comprovação teórica” em si resulta de parâmetros imaginados, bem distintos dos que se pautam na observação e na experimentação.

¹⁰² “Sem imaginação, nada no mundo poderia ser significativo. Sem imaginação, nunca poderíamos dar sentido à nossa experiência. Sem imaginação, nunca poderíamos raciocinar em direção ao conhecimento da realidade” [tradução minha do original em inglês].

3. A práxis imaginativa

Como se percebe no desenvolvimento do capítulo inicial desta tese, “A necessidade da teoria”, a questão teórica nas ciências culturais — *lato sensu*, humanas e sociais — sempre foi controversa. E até hoje se mantém assim porque geralmente procede de um estigma de equivalência com a ideia de factualidade formada a partir das ciências naturais. Desde Aristóteles,¹⁰³ muitas foram as classificações das ciências no intuito de se determinar as áreas do conhecimento, nas quais essa dicotomia entre natural e cultural aparece desenvolvida ou desconstruída. Como exemplo, cito novamente um dos critérios estipulados por Bacon (2007: 112), pelo qual o conhecimento humano é dividido em história, poesia e filosofia, campos respectivamente relacionados à memória, imaginação e razão.¹⁰⁴ Contudo, não se quer aqui concorrer para uma taxonomia das ciências, e sim pensar sobre como podemos nos relacionar com a teoria em um universo que seja diverso daquele em que o empirismo se mostra fundamental.¹⁰⁵

Quando ampliamos — como, em princípio, parece ser o caminho adequado — o campo cultural para que contemple as manifestações artísticas, tais quais as conhecemos desde o século XVIII, ou seja, pelo sentido estético de belas-artes, vemos que a questão se torna ainda mais controversa, pois se provoca um deslocamento da problemática do factual para a do ficcional, colocando-se na ordem cultural o imaginativo. Bacon reflete sobre a relação da poesia com a imaginação, sendo preciso observar que isso se dá no início do século XVII, em um tempo em que a noção poética ainda seguia os preceitos retóricos da Antiguidade:

¹⁰³ Aristóteles, na *Metafísica* (E1, K7), divide as ciências em práticas, poiéticas e teoréticas, sendo as práticas as das ações morais, as poiéticas as das ações produtivas e as teoréticas a matemática, a física e a teologia (ou filosofia primeira). Cf. 2001-2: 48-52 (v. I); 268-73, 509-13 (v. II); 303-12 (v. III).

¹⁰⁴ Cf. p. 41 e 59 desta tese.

¹⁰⁵ É preciso abrir um parêntese para as chamadas ciências formais, como a lógica e a matemática, que, por seu caráter analítico, baseiam-se na demonstração, em vez de na observação e na experimentação, tão pertinente aos fenômenos naturais e culturais.

A Poesia é uma parte do saber quase sempre restringida quanto à medida das palavras, mas em todos os demais aspectos sumamente livre e, na verdade, é algo próprio da Imaginação; a qual, não estando presa às leis da matéria, pode unir a seu prazer o que a natureza separou, e separar o que a natureza uniu, e desse modo fazer matrimônios ilegais e divórcios das coisas [...]. Ela é tomada em dois sentidos, conforme diz respeito às palavras ou ao conteúdo. No primeiro sentido, não é senão uma característica do estilo, e se inclui dentro das artes retóricas, e não nos interessa no momento. No segundo, constitui [...] uma das partes principais do saber, e não é outra coisa que história simulada, que pode ser composta tanto em prosa como em verso. (2007: 131)

Atente-se que Bacon, ao tratar a poesia como história simulada, a contrapõe à história verdadeira, e com isso acaba contrapondo imaginação e memória, como se a imaginação fosse um modo de falseamento da memória; mas um falseamento, até certo ponto, positivo, visto que pode ultrapassar a crueza da veracidade dos fatos históricos e, assim, idealística e poeticamente, servir e contribuir “à grandeza de ânimo, à moralidade e ao deleite” (2007: 132). Se, por um lado, essa contraposição de Bacon é problemática em sua restrição dualista; por outro, livremente, é possível percebê-la como uma expansão da poesia para o âmbito da memória, como história imaginada, ou como memória poética, pela interação entre simulações e verdades supostas. Vê-se aí, portanto, a poesia não só como categoria fundamental do saber mas também como elemento circunstancial de outras categorias. Nesse ponto, vale distinguir as duas acepções de “poético” que essa ideia sugere: a primeira, a de poético em si, como adjetivo, é relativa à poesia como composição, isto é, àquilo que é próprio da composição poética; a outra, a de poético com o senso de poeticidade, como substantivo, é a essência do poético em si e pode ser imaginada em todas as coisas.¹⁰⁶ Os estudos sobre as artes em geral, então, se enquadrariam em um ramo científico que, na esteira do poético, passo a chamar — por tudo o que foi argumentado até aqui — de ciências imaginativas,¹⁰⁷

¹⁰⁶ Para que essa ideia filosófica não corra o risco de ser tomada por sentidos figurados lexicais, exemplifico que um *filme teatral* não é um *filme de teatro*, e sim um *filme com teatralidade*.

¹⁰⁷ No século XIX, pela primeira vez, encontram-se registros desse termo nas seguintes línguas: a) francês (*sciences imaginatives*), em 1850, em equivalência à metafísica e em contraposição às ciências positivas (ou da observação), em resenha de livros sobre a filosofia comtista, no jornal filosófico e literário *Le Semeur*, n. 18, tomo XIX, Paris; b) inglês (*imaginative sciences*), em 1852, com conotação pejorativa em referência aos estudos paranormais, no jornal médico *The Western Lancet*, n. 1, v. XIII, Cincinnati; c) italiano (*scienze imaginative*), em 1853, como contraposição às ciências físicas (entre elas, a medicina), no livro *Lezioni di clinica elementare del dottor Raffaele Folinea*, organizado por Tommaso Virnicchide; d) espanhol (*ciencias imaginativas*), em 1862, com o sentido de “ciências do cálculo”, em artigo de Dolores Gomez de Cádiz sobre literatura, na revista *El museo universal*, n. 16, ano VI, Madri. Isso, por si só, ilustra a amplitude do conceito

ou *imaginidades*.¹⁰⁸ Isso justamente porque a visão estabelecida de que as artes como saber pertencem ao âmbito das ciências humanas — em razão de representarem (imitarem, simularem, antevirem) as criações humanas, em contraste às criações naturais, objeto das ciências naturais — limita sua vocação autônoma e poética de criação imaginativa, assinalando-se ainda que a questão da condição humana é ampla e engloba todas as ciências, todas as inteligências, todas as teorias, todos os seres (animados, inanimados e imaginados).

Para se iniciar qualquer discussão sobre a teoria no campo das imaginidades, é necessário ter em mente que ela sempre será uma teoria aliada à história e à crítica das artes, ou melhor, que será formada a partir desses estudos artísticos. Note-se que a história é específica e se centra em períodos e regiões. A crítica é também específica, só que se centra em autores e obras. Já a teoria é geral, não se atendo diretamente a um período, a uma região, a um autor, a uma obra, e sim à categoria em que ela mesma se encerra. O que quero dizer — para já contextualizar nosso objeto — é que qualquer teoria do cinema diz respeito ao cinema como categoria do pensamento, e não como prática cinematográfica, ainda que esta seja evidentemente indispensável para se formar conceitos.¹⁰⁹ Descrever o cinema, então, seria história; analisá-lo, crítica; observá-lo, teoria. Portanto, a história o situa, a crítica o examina e a teoria o redimensiona, sem prejuízo de suas constantes interações.

A origem da palavra “teoria”, no grego, está relacionada a “observação”, a “contemplação”,¹¹⁰ carregando o significado de “visão”. Na tentativa de entender essa relação, ao se

de *imaginação*, o qual foi visto detalhadamente na condição de conhecimento no tópico 2.3, “A imaginação como conhecimento”, do capítulo anterior desta tese (cf. p. 53-65).

¹⁰⁸ Nesta tese, a partir desta proposição, sempre que se falar em “imaginidades” se estará falando em “ciências imaginativas”, da mesma forma que “humanidades” corresponde a “ciências humanas”.

¹⁰⁹ Mesmo que partamos para um recorte da teoria do cinema (o que é cinema), como é a teoria da montagem cinematográfica (o que é montagem para o cinema), a qual aparenta uma proximidade lógica com especificidade do objeto das ciências naturais (o que é relatividade para a física ou o que é evolução para a biologia), devemos percebê-la como um desenvolvimento da imaginação que forma o contexto “montagem cinematográfica”, com as noções subjetivas de expressão da montagem cinematográfica, possibilitando entendê-la, conhecê-la, sem que haja a necessidade de se comprovar a logicidade dos planos na montagem cinematográfica como houve (e ainda há) a de se comprovar a logicidade da gravidade na relatividade ou a logicidade dos genes na evolução. Vejamos a brincadeira de Eisenstein (e não Einstein) — o mais importante teórico da montagem cinematográfica — na desconstrução poética da *matematização* como instituto teórico: $E = mc^2$, onde E (energia) corresponde a Eisenstein; m (massa), a montagem; c (*celeritas*/velocidade da luz no vácuo), a cinema; e o *quadrado* como uma referência ao cinema em si e às manifestações pré-cinematográficas e extracinematográficas (2002/a: 9; 2002/b: 11). A respeito da *matematização* como instituto teórico, Althusser diz: “[...] todas as ciências da natureza são matematizadas: elas não podem dispensar as matemáticas”. E que as matemáticas, para essas ciências, não são “nem uma ferramenta, nem um instrumento, nem um método, nem uma linguagem ao serviço [delas], mas *participantes* na sua existência, na sua constituição” (1976: 36/39).

¹¹⁰ Consta do verbete “contemplação” do dicionário de filosofia de Ferrater Mora: “Contemplar é, originariamente, ver; contemplação é, pois, visão, isto é, teoria. [...] A identificação de ‘teoria’ com ‘contemplação’ nem

ater ao problema da interpretação do uso da palavra “contemplação” nas versões modernas — diga-se, a partir dos anos 1950 — da obra de Plotino, Maria Luisa Gatti recorre à *Enciclopedia filosofica*:¹¹¹

[...] da un punto di vista etimologico *theoria* richiama l’osservare (*horan*) uno spettacolo (*thea*), mentre la parola *contemplatio* implica un accento religioso, in quanto collegata a *templum*, nel senso di “quarto di cielo, spazio che l’augure circoscriveva con il suo lituo per scrutarvi il volo degli uccelli”. Si tratta in entrambi i casi di un guardare al di là dell’apparenza, per giungere a una più profonda conoscenza. Nella prima accezione si ha a che fare con uno spettacolo, che può essere anche quello della natura stessa, investigata dal filosofo, mentre nella seconda si tratta di una visione di tipo religioso di “verità numinose di competenza del sacerdote e dell’uomo spirituale”. La storia del concetto registra una compresenza irrisolta delle due prospettive, basata su una “sovradeterminazione metafisica del vedere” come modalità di relazione fra la coscienza e il reale, considerato come manifestazione della verità dell’essere e del divino. L’atto intellettivo è inteso come analogo alla “vista attenta”. (2012: 55-6)¹¹²

Acredito que seja exatamente a isso, a essa origem de coexistência entre o “observar” e o “contemplar”, que as imaginidades retornam ao desenvolver suas teorias, formando muito mais um conjunto de ideias sobre o tema examinado do que formulando um conjunto sistemático de leis aplicáveis. O sentido religioso de “contemplação” constante da *Enciclopedia filosofica*, carregado de simbolismo, na descrição da atividade do áugure — o sacerdote romano que decifrava os desígnios dos deuses guardados secretamente no voo (e também no canto) dos pássaros —, remete à experiência sensível aristotélica, a qual se dá potencialmente pela observação de um espetáculo. No livro *Cinematizações*, assinalo as ideias de

sempre foi conservada nas línguas modernas, mas, apesar da crescente divergência de significados, subsistiram vários elementos comuns” (2004: 565).

¹¹¹ Cf. LIA, Pierluigi. Contemplazione. In: *Enciclopedia filosofica* (v. 3). Milão: Bompiani, 2006. p. 2227-31.

¹¹² “[...] de um ponto de vista etimológico, *theoria* refere-se a observar (*horan*) um espetáculo (*thea*), enquanto a palavra *contemplatio* pressupõe um enfoque religioso, uma vez que está ligada a *templum*, com o sentido de ‘quarto do céu, espaço que o áugure circunscrevia com seu lituo para perscrutar o voo dos pássaros’. Trata-se, em ambos os casos, de um olhar para além da aparência, para se chegar a um conhecimento mais profundo. A primeira acepção vincula-se a um espetáculo, que pode ser também o da própria natureza, investigada pelo filósofo, enquanto a segunda refere-se a uma visão de caráter religioso de ‘verdades numinosas de competência do sacerdote e do homem espiritual’. A história do conceito registra uma coexistência não resolvida dessas duas perspectivas, com base em uma ‘sobredeterminação metafísica da visão’ como modalidade de relação entre a consciência e o real, considerado como manifestação da verdade do ser e do divino. O ato intelectual é compreendido como análogo à ‘visão atenta’” [tradução minha do original em italiano].

espetáculo material e de espetáculo imaterial a partir do atributo filosófico “visibilidade”,¹¹³ tão bem desenvolvido por Italo Calvino, que, por sua vez, inicia sua explanação com a obra maior do poeta maior da língua italiana: “Há um verso de Dante no ‘Purgatório’ (XVII, 25) que diz: ‘Poi piove dentro a l’alta fantasia’ [Chove dentro da alta fantasia]. Minha conferência de hoje partirá desta constatação: a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove” (1990: 97). Assim, colocamo-nos novamente diante do principal elemento — a imaginação — que poeticamente águia a área de conhecimento das artes. Portanto, é coerente a ideia de que a teoria nas imaginidades advém da observação (ou contemplação) de espetáculos, e “o espetacular, nesse sentido, mana não somente de ações presenciais, do ato cênico em si, mas também de ações potenciais, efetivadas através da figuração ou da imaginação” (Cunha, 2007: 39). Calvino, ao intentar se decidir por uma das duas correntes de imaginação propostas por Jean Starobinski,¹¹⁴ a de *imaginação como identificação com a alma do mundo* ou a de *imaginação como instrumento de saber*, nessa dialética entre fantasia e realidade, se aproxima da de Giordano Bruno, também descrita por Starobinski, a de *imaginação como repertório do potencial*,¹¹⁵ algo fantástico, “um mundo ou receptáculo, jamais saturado, de formas e de imagens”, crendo ele, Calvino, “ser indispensável a toda forma de conhecimento atingir esse golfo da multiplicidade potencial” (1990: 107). E é a visibilidade, ou o espetáculo, o que proporciona toda essa multiplicidade potencial ser atendida. Já a imaginação é o que forma o espetáculo e também é por ele formada.

Nesse ponto, é preciso ter em conta o uso remoto do termo “espetáculo” (*spectaculum*, em latim) com o significado de “vista”, “aspecto”. Plauto, em uma passagem da comédia *Poenulus* (c. 195-189 a.C.), por intermédio do protagonista Agorástocles, diz: “O multa

¹¹³ “A visibilidade, como atributo do que é ou pode ser visível, define se um espetáculo é material ou imaterial. O teatro, a dança [...] etc. se afinariam com a concepção de espetáculo material, visto que ali figuram corporeamente os emissores, o ambiente e os receptores. Já a literatura e o cinema com a de espetáculo imaterial, porém de modo distinto. A literatura partiria de um processo direto de imaginação; o cinema, de um processo indireto. No primeiro, lê-se a palavra e imagina-se o espetáculo; no outro, vê-se a imagem e imagina-se o espetáculo imaginado. É que, no cinema, há a ‘imagem visiva’ de quem elaborou o filme, ou daqueles que deram a impressão de espetáculo ao espectador” (Cunha, 2007: 40-1).

¹¹⁴ Cf. STAROBINSKI, Jean. *L’empire de l’imaginaire. Jalons pour une histoire du concept d’imagination. L’œil vivant II: La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970. p. 173-95. Em espanhol, cf. STAROBINSKI, Jean. *Jalones para una historia del concepto de imaginación. La relación crítica*. Tradução de Carlos Rodríguez Sanz. Madri: Taurus, 1974. p. 137-53.

¹¹⁵ “[...] do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (Calvino, 1990: 106), o que se alia ao “princípio da fecundidade infinita do pensamento” do qual se falou no tópico 2.3, “A imaginação como conhecimento”, do capítulo anterior desta tese (cf. p. 58).

tibi di dent bona, quom hoc mi optulisti tam lepidum *spectaculum*” (2012: 36).¹¹⁶ Barthes, ao afirmar que todos os seus textos, sem exceção, tratam de um certo teatro, confere à acepção latina uma condição filosófica: “[...] o espetáculo é a categoria universal sob as espécies da qual o mundo é visto” (2003: 195).¹¹⁷ Assim, para além da encenação teatral, tudo o que carrega a potencialidade de encenar, dentro das imaginidades, pode ser entendido como espetáculo. E digo “dentro das imaginidades” porque devemos atentar para a particularidade dos eventos da natureza, ou melhor, dos “espetáculos naturais”.

É importante mesmo que tenhamos bem definida a diferença de se teorizar sobre os espetáculos naturais e os espetáculos imaginativos. O universo natural possui “encenações” organizadas, ainda que múltiplas e mutantes, que comportam o desvendamento de seus esquemas espontâneos e funcionais. No universo imaginativo, não há espaço para tal desvendamento, pois as encenações não são organizadas, e muito menos há esquemas espontâneos e funcionais. Não se deve confundir aqui, por exemplo, encenação teatral com cena teatral. A encenação, nesse caso, diz respeito à capacidade imaginativa do teatro, enquanto a cena à estrutura (ou ao organismo) da peça teatral, se aproximando metaforicamente pela funcionalidade a uma célula, mas não podendo a ela ser comparada em razão de sua não espontaneidade. Na natureza, o voo de um pássaro — para retomarmos o simbolismo do ofício do áugure, anteriormente citado — pode variar entre a observação teórica e a contemplação estética, incluindo-se, nessa ordem, a doutrina esotérica, mas o voo de um pássaro em uma representação artística está primordialmente ligado à imaginação e, por consequência, ao espetáculo imaginativo. E o espetáculo imaginativo, de origem material ou imaterial, é o que situo como objeto das imaginidades, o qual, sempre aliado à expressão artística, carrega a potencialidade de encenar.¹¹⁸

¹¹⁶ “Ó! que os deuses te deem muitas coisas boas, pois me ofereceste tão encantadora *visão*” [tradução minha do original em latim e grifo meu]. O jovem Agorástocles diz isso ao escravo Milfião, quando este lhe traz à presença as jovens irmãs Adelfásia, por quem está apaixonado, e Anterástile, as quais eram escravas do cafetão Lico, tendo sido raptadas ainda crianças em Cartago pelos romanos, durante as Guerras Púnicas, para servirem de prostitutas. Agorástocles, também cartaginês e raptado quando criança, teve melhor sorte, ao ser adotado por uma família rica; daí o nome da peça, *Poenulus*, ou “O pequeno cartaginês”, ou “O pequeno púnico”. Quanto ao sentido de *spectaculum* dado por Plauto nessa passagem, observe-se que é em relação àquilo que chama e prende a atenção. Cf. tradução para o inglês: “Oh! May the gods give you many good things for bringing me such a lovely *sight*” (Plauto, 2012: 37) [grifo meu].

¹¹⁷ No ensaio “A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes”, de Susan Sontag, a tradução do trecho (do inglês para o português) me parece mais coerente: “[...] o espetáculo é a categoria universal que fornece as formas por meio das quais o mundo é visto” (2005: 114).

¹¹⁸ Reforço que, nesse sentido, o espetáculo pode ser tanto uma peça teatral, um número circense, um concerto, uma ópera, um balé, como uma poesia, um romance, um quadro, uma fotografia, um filme. Em relação aos estudos sobre as manifestações artísticas, de todas elas, os quais disse integrarem o campo das imaginidades,

A teoria do cinema — a qual, de fato, nos interessa aqui — se fundamentaria, assim, a partir da observação do cinema como espetáculo imaginativo, inserindo-se no conjunto “cinema” e dialogando com os conceitos que formam esse conjunto e ainda com a linguagem e as técnicas cinematográficas. Temos, portanto, em específico, o que pode ser chamado “espetáculo cinematográfico”, com o entendimento de que todo espetáculo pressupõe uma narrativa, mesmo que essa narrativa não seja rigorosamente uma narrativa. É que a ideia de narrativa aí se liga mais ao caráter geral imaginativo de uma obra artística do que ao relato espaço-temporal de uma ação, embora essas duas perspectivas coexistam quando da leitura e interpretação do espetáculo, valendo reiterar, conforme a nota anterior, que esse espetáculo pode ser apenas, em aparência, um objeto estático. Os espetáculos cinematográficos, então, como pode sugerir um primeiro entendimento, não são os filmes de cinema em si, e sim suas factuais e potenciais narrativas, com um parêntese — remontando-se às duas concepções de “poético” colocadas anteriormente, a de *poético em si* e a de *poético com o senso de poeticidade* — para a distinção entre o cinematográfico e a cinematograficidade. No ensaio “O cinema e seus outros”, falo a respeito desse tênue limite: “Note-se que o cinematográfico é o relativo ao cinema, o que é próprio dele. Já a cinematograficidade, por ser a essência do cinematográfico, pode se manifestar em qualquer coisa, não sendo exclusividade do cinema” (Cunha, 2009: 24). Por isso que a teoria do cinema pode conter, por assim dizer, a teatralidade, a pictorialidade, a fotograficidade, a literariedade, mas não o teatral, o pictórico, o fotográfico, o literário, particulares obviamente de suas respectivas teorias.¹¹⁹ E, se traçarmos um paralelo com a teoria da literatura, torna-se evidente que não são os livros seu objeto teórico, e sim as narrativas literárias, ou, para não nos distanciarmos de nossa argumentação, os espetáculos literários, incluindo-se aí seus dois grandes gêneros: a prosa e a poesia.

o da música, quando associado à palavra “teoria”, parece desconstruir por completo essa ideia de espetáculo, levando-se em consideração a tradição dos termos “teoria musical” ou “teoria da música”, cujos complementos se mostram correlatos, semanticamente idênticos, não sendo o caso, por isso, de tentar diferenciá-los. Na verdade, o problema está no sentido outro que esse conteúdo “teórico” revela, o de gramática musical, isto é, ciência, técnica ou arte de ler e escrever música. O que se entende, então, por teoria da música em si condiz plenamente com o pensamento que advém dessa potencialidade de encenar que todo espetáculo carrega.

¹¹⁹ É necessário atentar, nesses casos, para o uso comum de adjetivos com o valor de substantivo, tomando-se a qualidade pela substância. E também para termos em que a forma adjetiva se mostra consagrada, assim como “poético”. Já a palavra “poeticidade”, apesar de não estar registrada no *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa*, nem na maioria dos principais dicionários do Brasil e de Portugal, aparece no *Aulete* como “essência poética” e no *Priberam* como “qualidade do que é poético”. Em inglês, “*poeticity*”, acha-se, entre vários outros, no *Oxford* como “*poetic quality or style*” (qualidade ou estilo poético), com a informação ainda de que seu uso mais antigo data do século XVI. Em italiano, “*poeticità*”, com amplo registro, está no *Garzanti* como “*l'essere poetico*” (a essência poética).

Encontra-se em Barthes, em um ensaio que trata da escrita de Alain Robbe-Grillet, essa simetria entre espetáculo e narrativa, configurada modernamente nas artes visuais e na literatura através de uma linguagem que transforma a bidimensionalidade aparente em tridimensionalidade sensível, equivalendo-se à expressividade cinematográfica:

Il faut se rappeler que dans la description classique, le tableau est toujours *spectacle*, c'est un lieu immobile, figé par l'éternité [...]. La description moderne au contraire, du moins celle de la peinture, fixe le voyeur à sa place, et déboîte le *spectacle*, l'ajuste en plusieurs temps à sa vue ; [...] les toiles modernes sortent du mur, elles viennent au spectateur, l'oppressent d'un espace agressif : le tableau n'est plus "prospect", il est "project" (pourrait-on dire). C'est exactement l'effet des descriptions de Robbe-Grillet : elles se déclenchent spatialement, l'objet se décroche sans perdre pour autant la trace de ses premières positions, il devient profond sans cesser d'être plan. On reconnaît ici la révolution même que le cinéma a opérée dans les réflexes de la vision. (1981: 34)¹²⁰

Essa revolução a que se refere Barthes e a qual revela a essência do cinema, a de espetáculo imagético em movimento, com sua sabida carga narrativa, é a responsável também por instituir toda a teoria do cinema, habitualmente pensada a partir de conceitos vários de outras áreas do conhecimento. O cinema, nesse sentido, sempre será arte, e o pensamento sobre ele sempre pertencerá ao campo das imaginidades, mesmo que, logo após ter sido indicado como sensação tecnológica, o cinema tenha se dividido pelas estradas do entretenimento e da arte, estradas que se cruzam em muitos pontos — ou estradas, melhor dizendo, que podem levar a um mesmo ponto. E esse ponto nada mais é do que a potencialidade que a imagem de cinema (evidentemente que aliada ao som), ou seja, que o próprio cinema tem de dizer algo, de provocar algo. E, para se refletir sobre essa carga enunciativa e incitativa, não se pode desconsiderar que o cinema tem sido primordialmente calcado na experiência estética.

¹²⁰ “Devemos lembrar que na descrição clássica o quadro é sempre *espetáculo*, é um lugar imóvel, coagulado eternamente [...]. A descrição moderna, ao contrário, pelo menos a da pintura, fixa o espectador em seu lugar e desloca o *espetáculo*, ajustando-o em vários momentos à sua vista; [...] as telas modernas saem da parede, se aproximam do espectador, o oprimem em um espaço agressivo: o quadro já não é 'prospect', e sim 'project' (poderíamos dizer). Esse é exatamente o efeito das descrições de Robbe-Grillet: elas são disparadas espacialmente, o objeto se desprende sem, no entanto, perder sinal de suas primeiras posições, tornando-se profundo sem deixar de ser plano. Reconhecemos aqui a mesma revolução que o cinema operou nos reflexos da visão” [tradução minha do original em francês e grifos meus].

Diante da dificuldade e até mesmo da nítida impossibilidade de se estabelecer o conceito de arte, mas que, no entanto, não deixa de se mostrar como uma questão insistentemente explorada, Richard Shusterman — continuador de John Dewey e da estética pragmatista¹²¹ — diz que “a teoria da arte afigura-se irrealizável e, ao mesmo tempo, inevitável” (1998: 21). Essa afirmação ressalta a problemática das teorias no campo da arte, ou das imaginidades, em todos os seus níveis, como é o caso do cinema. É *irrealizável* porque não é possível se teorizar sobre a arte da maneira como se estabeleceu a ideia de teoria, a de uma teoria que necessita ser comprovada na prática. E é *inevitável* porque se faz necessário pensar sobre a arte. E é esse pensar (pensamentos fundamentados) que é tanto o conteúdo quanto a forma da teoria da arte, pois com ele se teoriza e com ele se pratica. Não há como fugir, assim, de uma noção de estética (percepção) no contorno e no âmago da arte, que aparece ampliada por conceitos variadamente imaginativos — conceitos-chave que têm a capacidade de formular um ideário sobre uma categoria.

Assim, abrangendo os pensamentos fundamentados sobre arte, têm-se as vertentes *teoria* em si e *estética*. A primeira significando um conjunto sistematizado de regras aplicado a uma determinada área, ou um conhecimento especulativo organizado; a outra, a parte da filosofia que, canonicamente, se atém à reflexão sobre o belo (e demais categorias estéticas) e a arte,¹²² ainda que, diversas vezes, essas duas vertentes apareçam confundidas. Isso posto, ao retomar nosso objeto, pode-se concluir que, no campo cinematográfico, a teoria diga respeito a uma categorização universal do cinema, levando-se em conta, porém, que, conforme nos alertam Jacques Aumont e Michel Marie, não exista “*teoria do cinema unificada* que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e universalmente aceita”, e sim “orientações teóricas abordadas a propósito do cinema” (2003: 289), tais quais: o cinema como reprodução ou substituto do olhar, o cinema como arte, o cinema como linguagem, o cinema

¹²¹ Em seu estudo sobre o pensamento pragmatista e a estética popular, Shusterman explica que a estética pragmatista de Dewey é uma estética de continuidade, por buscar conectar as dicotomias estabelecidas pelas teorias da estética analítica, que, segundo o próprio Dewey, em *Arte como experiência* (*Art as experience*), de 1934, “isolam a arte e a sua apreciação, situando-as num domínio à parte, desligado de outros modos de experiência” (Shusterman, 1998: 242). É em uma experiência outra, a experiência estética em si, principalmente pela arte popular, que o pragmatismo intenta aliar arte e vida, corpo e espírito, material e ideal, pensamento e sentimento, forma e substância, homem e natureza, eu e mundo, sujeito e objeto, meios e fins (1998: 243-4), reavivando o problema teórico milenar — e talvez insolúvel — da arte, ou seja, o de sua definição e finalidade.

¹²² Vale lembrar, conforme foi visto no capítulo anterior desta tese, que é somente a partir do século XVIII que a questão do belo, ou da beleza, surge como indissociável da questão da arte e, por consequência, da definição de estética, ainda que o belo tenha sido moldado como categoria estética determinante da ideia de arte, tornando-se, ao mesmo tempo, objeto e conceito.

como escritura, o cinema como modo de pensamento, o cinema como produção de afetos e simbolização do desejo (2003: 289-91). E essa possível teoria do cinema, portanto, estaria sempre embasada em outra área do conhecimento, como a física, a antropologia, a sociologia, a linguística, a psicanálise e a própria estética, campo este sobre o qual nos dizem os mesmos autores que “não existe estética constituída do cinema, mas questões de natureza estética [...] frequentemente discutidas a respeito dele, notadamente em torno dos seguintes problemas: o cinema entre as artes [...]; a especificidade do fílmico [...]; a possibilidade de uma poética do cinema [...]; a possibilidade de uma arte de massa [...]” (2003: 108-9).

Robert Stam (2003: 16) traça um panorama das várias formas possíveis de descrição da história da teoria do cinema: a) tendo os próprios pensadores como referencial; b) pelas metáforas orientadoras; c) pelo impacto da filosofia sobre a teoria; d) pela aproximação (ou rejeição) a outras artes; e) pela sucessão dos paradigmas de matrizes teóricas/interpretativas e de estilos discursivos. É interessante esse ordenamento que Stam dá à visão de Aumont e Marie, já que, ao mesmo tempo, amplia o quadro perspectivista da teoria do cinema¹²³ e monta um *corpus* significativo de suas abordagens ao estabelecer que toda ela advém: a) do pensamento sobre cinema de determinado pensador, sendo legítimo se falar, por exemplo, em teoria eisensteiniana do cinema;¹²⁴ b) das representações metafóricas que a câmera e a projeção cinematográficas sugeriram, tais quais “cine-olho” e “sonho cinematográfico”, responsáveis por conceitos como o de cine-sensação do mundo¹²⁵ e de projeção-identificação;¹²⁶ c) da maneira como a filosofia influencia a formação do pensamento sobre cinema,

¹²³ “Se algo existe de que sou partidário é um ‘cubismo teórico’: o emprego de matrizes e perspectivas múltiplas. Cada matriz teórica possui pontos mais fracos ou mais fortes; cada uma delas necessita da ‘visão excessiva’ das demais. Sendo um meio sinestésico e composto por uma multiplicidade de registros, e em razão disso produzindo um conjunto enormemente diversificado de textos, o cinema torna quase *imprescindível* o uso de múltiplas molduras teóricas para a sua compreensão” (Stam, 2003: 15).

¹²⁴ Ainda que, em seguida, Stam diga que não seja adepto da abordagem da “grande personalidade” à teoria do cinema e que os títulos dos capítulos de seu livro não façam referência a indivíduos, e sim a escolas teóricas e projetos de pesquisa (2003: 17).

¹²⁵ No manifesto “Kinoks-Revolução”, de Dziga Vertov, publicado no número 3 da revista *Lef*, em 1923: “Eis o ponto de partida: utilizar a câmera de filmar como um cine-olho muito mais perfeito do que o olho humano para explorar o caos dos fenômenos visíveis que enchem o espaço. O cine-olho vive e move-se no tempo e no espaço, ele recolhe e fixa as impressões não à maneira humana, mas de um modo completamente diferente” (Granja, 1981: 40).

¹²⁶ Em *O cinema ou o homem imaginário*, no capítulo intitulado “A alma do cinema”, Edgar Morin diz que “o sonho é projeção-identificação em estado puro” (1997: 109). E mais adiante: “O cinematógrafo dispõe do *encanto da imagem*, ou seja, renova ou exalta a visão das coisas banais e quotidianas. A qualidade implícita do duplo, os poderes da sombra e uma certa sensibilidade à fantasmagoria, reúnem os seus prestígios milenários no seio da ampliação fotogénica, e atraem as projecções-identificações imaginárias melhor, muitas vezes, que a própria vida prática” (Morin, 1997: 116). E exemplifica a força da projeção-identificação no cinema pelo *efeito Kulechov*, que, nos anos 1920, demonstrou que as imagens cinematográficas fazem parte de um sintagma

colocando-se, nesse ponto, qualquer conceito que se valha da filosofia como método de investigação; d) da relação cognitiva, mesmo que divergente, do cinema com outras expressões artísticas, colaborando para formar uma espécie de ramo teórico que pode ser identificado como cinema comparado; e) do cinema à luz de correntes de pensamento gerais, como se deu marcadamente, entre muitas, com a psicanálise e o pós-colonialismo, alcançando-se assim uma ampla teoria crítica do cinema.

Percebe-se, então, pelas abordagens de Aumont e Marie e de Stam, que o pensamento sobre cinema, objeto das imaginidades, se dimensiona tanto pela vertente teórica (estrutural ou ideológica)¹²⁷ quanto pela vertente estética, nas quais a filosofia assume papel indispensável, não somente a sistematizada pela cultura ocidental, mas principalmente a que se liga à transformação do poético, ao ato de tecer poesia seja no que for, e a que parece ter feito o homem se inquietar com o mistério de sua existência. Tanto é que uma árvore pode ser apenas uma árvore — grande, pequena, frutífera, ornamental, frondosa, desfolhada —, sendo objetivamente o acolhimento de sua utilidade, mas pela poeticidade concorre para espelhar a vida. Eis o efeito da ação, da conduta, da práxis imaginativa.

que se complementam semanticamente, ao sequenciar o mesmo plano do rosto de um ator a três planos distintos: um prato de sopa, uma criança morta em um caixão e uma bela mulher deitada em um sofá, levando o público a identificar no ator — apesar de se tratar da mesma imagem, ressalte-se — as expressões faciais de fome, dor e desejo, respectivamente. O *efeito Kulechov*, no entanto, pode se mostrar ingênuo, estéril, diante da familiaridade com a linguagem audiovisual do espectador de hoje.

¹²⁷ “O que induz homens e mulheres a confundir-se, de tempos em tempos, com deuses ou vermes é a ideologia” (1997: 12). Mesmo com essa máxima lapidar de Terry Eagleton, é necessário esclarecer o uso aqui do termo “ideologia”, que, ao longo da história, de seu surgimento à sua morte e ressurreição, tem se mostrado como “um *texto*, tecido com uma trama inteira de diferentes fios conceituais” (1997: 15). Eagleton lista mais ou menos ao acaso, segundo ele mesmo diz, dezesseis definições de ideologia, sendo a primeira, ainda que em diálogo com algumas outras, a que justamente explica a intenção de seu uso nesta tese: “o processo de produção de significados, signos e valores na vida social” (1997: 15).

4. A condição estrutural e a ideológica das teorias clássicas do cinema

Em geral, nas chamadas introduções à teoria do cinema, encontraremos — como é habitual nas histórias de qualquer ramo do conhecimento — uma sistematização por cronologia ou por autores, escolas, correntes e movimentos, em vez de uma perspectiva dos conteúdos do pensamento sobre a natureza do cinema, os quais, conforme digo no parágrafo final do capítulo anterior, se dariam nos níveis *estrutural* e *ideológico*, isto é, no campo teórico propriamente dito, no entanto sem determinar uma oposição à estética, ou aos aspectos formais,¹²⁸ e sim sendo uma decorrência dialética dela.

Andrew Tudor (2009: 13-8/163-6), reportando-se aos enquadramentos teóricos do cinema, diz ser possível estudá-lo para, *fundamentalmente*, compreender a operação empírica do meio ou como base para a formulação de juízos de qualidade. E que, na falta de melhores termos, teria de se referir ao primeiro como *modelos* de cinema e ao outro como *estética* do cinema, embora, em sua conclusão, revele que os *modelos* devam ser a prioridade, já que são a exploração do que *é* por um tempo, sendo estética a discussão sobre o que *deveria ser*. Essa diferenciação de Tudor entre modelos e estética, entre o que “é” (mesmo que por um tempo) e o que “deveria ser”, para delinear respectivamente o conhecimento científico e o juízo de valor, me parece uma analogia entre o que é domínio (dados empíricos) e o que é constructo (conceitos não observáveis), mas que dá a entender que a estética seria um caminho paralelo, aquém do teórico, o que no pensamento artístico se mostra incongruente.¹²⁹ É que nele não está o que “é” nem o que “deveria ser”, mas o que se “imagina ser”.¹³⁰

¹²⁸ Boris Eikhenbaum, um formalista russo e, portanto, um estudioso da linguagem poética, sobre a relação forma e conteúdo diz: “La noción de forma ha obtenido un nuevo sentido: no es ya una envoltura, sino una integridad dinámica y concreta que posee un contenido en sí misma, fuera de toda correlación” (1973: 44). “A noção de forma obteve um novo significado: não é mais um invólucro, e sim uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma, fora de toda correlação” [tradução minha da tradução do original em russo para o espanhol].

¹²⁹ Ao historiar as teorias do cinema, Guido Aristarco atesta: “A teoria cinematográfica, se quisermos mesmo falar de tal teoria, insere-se na estética geral e destina-se a seguir-lhe o desenvolvimento” (1961: 97-8).

¹³⁰ Aristóteles, em sua *Poética*, do ponto de vista das formas de representação da arte, refletiu sobre essa questão ao dizer: “Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita

Daí o uso acima da expressão “decorrência dialética”, justamente para marcar a contribuição da estética nas teorias das imaginidades.

Robert Stam (2003: 24-32) esclarece que a teoria do cinema é herdeira de antigos debates pautados na estética, na especificidade do meio, no gênero e no realismo, todos *Leit-motiven* na filosofia e na arte, pois entende que “a teoria do cinema deve ser vista como parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral” (2003: 24). Mario Fubini (1952: 221), em entrevista intitulada “Oggi il teatro si chiama cinema” (“Hoje o teatro se chama cinema”), na revista italiana *Cinema*, afirma que muitos dos problemas da crítica cinematográfica já foram discutidos e até mesmo resolvidos por outros campos, além de negar a possibilidade de existência do *específico filmico*, o qual, para direcionar a terminologia, passarei a chamar agora *específico cinematográfico*, uma vez que se deve preservar a diferença categórica entre filme e cinema. Todavia, ainda que controversa a ideia de resolução de problemas colocada por Fubini, o que importa aqui é pensarmos a respeito da ideia da não existência do específico no cinema. Retomo, então, a comparação entre cinematográfico e cinematograficidade colocada no capítulo anterior, “A práxis imaginativa”,¹³¹ para dizer que, se não existe o específico cinematográfico, também não existe a cinematograficidade e, por consequência, não existe o cinema, e também todas as teorias estruturais. Tal tese, a da não existência do específico cinematográfico, é sem dúvida uma tese, mas uma tese que não se sustenta pelo fato de que, nas artes, a questão da especificidade não reside na busca de distinção estética de cada manifestação (ou expressão), e sim na linguagem, em sentido estendido do termo,¹³² que as constrói e as caracteriza.

É, portanto, a própria linguagem cinematográfica que é a especificidade do cinema; e esse específico, ou essa qualidade que é própria do cinema, por mais paradoxal que possa

sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser” (1460b) (2008: 97).

¹³¹ Cf. p. 72 desta tese.

¹³² “É claro que o cinema não é uma linguagem, mas gera seus significados por meio de sistemas (cinematografia, edição de som e assim por diante) que *funcionam* como linguagens” (1997: 51). Isso que diz Graeme Turner a respeito da “linguagem cinematográfica” pode ser visto como eco da ideia geral de Raymond Williams de que “a definition of language is always, implicitly or explicitly, a definition of human beings in the world” (1977: 21). “Uma definição de linguagem é sempre, implícita ou explicitamente, uma definição de seres humanos no mundo” [tradução minha do original em inglês]. Na esteira de Williams, não seria insensato dizer que uma definição de *linguagem cinematográfica* é sempre, implícita ou explicitamente, uma definição de *cinema no mundo cultural*. Assim, aliada aos procedimentos técnicos que envolvem o cinema, a ideia de linguagem cinematográfica se manteve firme nas teorias do cinema pelos vieses metafórico e semiológico, o primeiro bem explorado pelo formalismo russo, o outro calcado na noção de código articulada por Christian Metz.

parecer, é o que concorre para libertar a sua essência, a sua substância, isto é, a cinematograficidade. Podemos extrair isso da conclusão da reflexão sobre o específico feita pelo crítico Almeida Salles e publicada originalmente em 1959, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, sob o título “Teoria do cinema”, ainda que ela sugira, a princípio, ir de encontro ao que se acabou de dizer:

O conceito do específico deve ser combatido se nos conduzir a uma posição estetizante pura, objetivando a hipostasiação da essência do cinema. Aceitar o específico como definição de essência seria um absurdo, mas legítima é a sua admissão como regra ampla e metódica aplicada à distinção de certas características do cinema. (1988: 46)

Salles, quando fala de “hipostasiação da essência do cinema”,¹³³ fala de uma transformação ôntica da cinematograficidade, o que é mesmo incoerente, já que o que pode ser hipostasiado, por não ser meramente uma abstração, é o cinematográfico. Por isso que o específico do cinema advém do cinematográfico, sendo que a cinematograficidade é ontológica, por se referir à essência ou à natureza do cinematográfico. Daí Salles se referir negativamente a uma suposta estética pura (“posição estetizante pura”), a qual criaria conceitos absolutos para o cinema, configurando-os em propriedade única do cinema, quando sabemos que, em geral, o específico só pode ser específico se adjetivado. Dizer que a montagem é um específico cinematográfico seria o mesmo que dizer que a comunicação é um específico humano. Por isso é necessário se ter a clara distinção entre montagem e montagem cinematográfica, ainda que esta última noção, com a marca de seu atributo, seja uma tautologia em relação à especificidade do meio.¹³⁴

As vertentes teóricas que motivam pensar o cinema — com exceção da estética, ainda que permeie todas elas e que, em razão disso, será tratada no capítulo seguinte por um viés imaginativo — se colocam ou no nível estrutural ou no ideológico, entendendo-se que tudo o que remete ou tenta responder à questão da especificidade do meio seja fundamentalmente

¹³³ “Na linguagem moderna e contemporânea, esse termo [hipóstase] é usado (mas raramente) em sentido pejorativo, para indicar a transformação falaz e sub-reptícia de uma palavra ou um conceito em substância, ou seja, numa coisa ou num ente. Neste sentido fala-se também de hipostasiar” (Abbagnano, 2000: 500).

¹³⁴ Metz (1980/a: 44-5) comete essa tautologia por uma lógica aparentemente inversa, ao dizer que “tudo o que é especificamente fílmico é fílmico, mas tudo o que é fílmico não é especificamente fílmico”. É que esse segundo fílmico a que ele se refere é justamente a “fílmicidade”, ou a essência do fílmico, ideia que, na sequência, ele irá denominar de “sistematicamente cinematográfico”, em distinção ao que é “materialmente cinematográfico”.

estrutural e tudo o que se concentra nas questões do gênero e do realismo seja fundamentalmente ideológico e contribui para formar uma visão social do cinema ou a partir dele. Contudo, deve-se levar em conta que qualquer vertente pode transitar por ambos os níveis, prevalecendo aquele que determina sua ideia central.¹³⁵ O gênero vem de amplas raízes na Antiguidade filosófica, nos primórdios da análise literária (poética), onde já se observava, nos gêneros lírico, épico e dramático,¹³⁶ as cargas de estrutura e ideologia. Na primeira, pelas técnicas de composição rítmica, melódica e métrica; na outra, pelo eco da moral e da ética. Com o surgimento do ensaio, no século XVI, a divisão dos gêneros literários caminhou naturalmente para uma tétrede, juntando-se o ensaístico ao lírico, ao dramático e à transformação do épico em narrativo, sendo o romance, conforme o conhecemos a partir do século XVII, considerado um herdeiro da epopeia. E até a sua consagração e o estabelecimento da noção de clássico, entre os séculos XVIII e XIX, o romance suscita uma crítica marcada estrutural, por meio do estilo, mas, sem dúvida, de forte caráter ideológico,¹³⁷ o qual ainda hoje reflete nas diversas questões do gênero nos estudos culturais.

No cinema, se levarmos à letra a ideia do gênero, conforme a arte poética a desenvolveu, chegaremos à conclusão de que só existem dois tipos: o narrativo e o não narrativo, indicando-nos assim estar apenas no nível estrutural, sem nem mesmo perpassar o ideológico. O fato é que o gênero no cinema — cinema narrativo, leia-se — foi tradicionalmente estipulado a partir da reunião indistinta de seu espectro temático (ação, aventura, suspense, faroeste, ficção científica, *film noir*, musical etc.), de suas formas de representação (ficção e documentário), do gênero dramático literário (drama e comédia) e dos desdobramentos desse gênero (sátira, paródia, melodrama etc.), ficando o não narrativo essencialmente ligado aos chamados cinemas experimental, de vanguarda, de poesia e de ensaio, sendo que nada os

¹³⁵ Como exemplo desse trânsito, “Balázs enumera um certo número de tipos de montagem: ‘ideológica’, metafórica, poética, alegórica, intelectual, rítmica, formal e subjetiva. [...] Eisenstein [...] propôs a seguinte classificação: montagem métrica, rítmica, tonal, harmônica, intelectual” (Aumont *et al.*, 2002: 70).

¹³⁶ Parêntese para a controvérsia de que não teria sido Aristóteles o responsável por estabelecer essa divisão tripartite, em razão de a lírica à época estar profundamente ligada à música. Essa desconstrução histórica foi trabalhada por Irene Behrens, em 1940, ao propor, em *Teoria da divisão da arte poética (Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst)*, que isso só teria de fato ocorrido no século XVIII. Cf. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. p. 16; e GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Tradução de Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986. p. 20.

¹³⁷ “*Dom Quixote* é provavelmente o primeiro romance ‘moderno’, se entendermos por modernidade o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema de seus relatos. *Robinson Crusoe* pode reivindicar uma outra espécie de prioridade: é ‘moderno’ sobretudo na medida em que reflete com bastante clareza as tendências da classe burguesa e mercantil oriunda da Revolução Inglesa” (2007: 11), diz Marthe Robert em seu *Romance das origens, origens do romance*.

impede de se apresentarem, por vezes, como narrativos. Stam, confirmando essa variedade que se mostra distante de uma possibilidade de classificação, relaciona algumas maneiras como o gênero no cinema se formou e pode ainda se formar: pelo conteúdo da história, de empréstimo à literatura ou a outros meios, tendo como base os atores ou o orçamento, pelo estatuto artístico, pela identidade racial, pela locação, pela orientação sexual (2003: 28). A questão é tão aberta que Bill Nichols, um dos mais importantes teóricos do cinema documental, incluindo-se o etnográfico, diz haver “seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático” (2005: 135). De qualquer forma, Stam ratifica a predominância ideológica no gênero cinematográfico, ao afirmar que, assim como o literário, ele “também é permeável às tensões históricas e sociais” (2003: 29).

Além disso, há as representações sociais de gênero — diga-se em relação a etnia, classe e sexo — que se tornaram bastante conhecidas principalmente por movimentos como o *black power*, o *hippie*, o *punk*, o feminismo e, mais recentemente, o *queer*, em teorias de contornos sociológicos e de intensa posição ideológica. Tais vertentes, na verdade, mais do que formar gêneros cinematográficos — embora tenham concorrido e concorram para isso (*blaxploitation*, *underground*, *queer*) —, estabelecem a área dos “estudos de gênero”, pela contribuição do (e em contribuição ao) multiculturalismo. Surgidos das reivindicações pelos direitos das minorias, esses estudos são a base das teorias da arte na pós-modernidade, com grande propagação no cinema, em razão de seu apelo audiovisual e narrativo, onde a teoria do autor (autorismo), que transitou do cinema de arte europeu para o cinema hollywoodiano,¹³⁸ é retomada, sob outra perspectiva, com a realização de filmes por diretores engajados nas respectivas causas, assemelhando-se, em parte, à alegoria do cinema social e político da América Latina.¹³⁹ E é aí, nesse ponto, que o viés ideológico é atingido por algumas outras definições de ideologia descritas por Eagleton, calcadas no sentido estrito de “poder” e “identidade”, sendo, portanto, também: “um corpo de ideias característico de um determinado grupo ou classe social”, “ideias (incluindo-se as falsas) que ajudam a legitimar um

¹³⁸ “Ao forçar o deslocamento da atenção para os filmes em si e para a *mise-en-scène* como assinatura estilística do autor, o autorismo prestou uma clara e substancial contribuição à teoria e metodologia cinematográficas. Deslocou a atenção do ‘o quê’ (história, tema) para o ‘como’ (estilo, técnica), mostrando que o estilo em si apresenta reverberações pessoais, ideológicas e até mesmo metafísicas” (Stam, 2003: 111).

¹³⁹ “Os mitos repostos pelo gênero auxiliam-nos a ler a história e o mundo, cristalizando nossos desejos e temores, tensões e utopias” (Stam, 2003: 147).

poder político dominante”, “pensamento de identidade”, “o meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social” (1997: 12).

O realismo, último aspecto de análise deste capítulo, carrega a particularidade de se relacionar diretamente com a especificidade do meio, pela perspectiva de que o suposto potencial realístico intrínseco ao cinema é uma decorrência de seu aparato técnico, o qual é capaz de conformar a linguagem cinematográfica. No entanto, é essa característica aparentemente estrutural do realismo que o molda como elemento ideológico, já que só pode ser representado por um estilo narrativo realista formado pela visão de mundo — ou mundividência, ou cosmovisão, ou *Weltanschauung* —, que ressalta a concepção de natureza filosófica do realismo crítico.¹⁴⁰ Foi assim que a noção de realismo se desenvolveu nas teorias do cinema, articulada pela estrutura, mas com repercussão ideológica, até mesmo quando foi vista em defesa do chamado realismo empírico, isto é, no sentido de que as coisas existem independentemente do conhecimento.¹⁴¹ É evidente que, nesse ponto, o elemento ideológico

¹⁴⁰ Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico*, caracteriza esse modo de realismo: “atingir no cinema uma representação dos fatos compatível com o modelo proposto pelo realismo crítico significa, necessariamente, compor um universo ficcional apto a colocar os fatos narrados em perspectiva e capazes de organizar suas relações de modo a que se produza um efeito específico: a imagem e o som não se combinam com o objetivo de mostrar algo mas com o objetivo de significar algo [...]” (2005: 67).

¹⁴¹ Em enciclopédia de fenomenologia, no verbete “filme”, Vivian Sobchack (1997: 228) explica historicamente o realismo empírico: “In 1960, in the United States, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* by Siegfried Kracauer (1889-1966) provided a complement to Bazin’s perceptual realism. A leading intellectual and literary figure in Weimar Germany (which he left in 1933 when Hitler came to power), Kracauer had written extensively on the cinema. His masterwork can be seen as privileging what might be called the ‘empirical realism’ of the cinema. Like Bazin, for Kracauer the cinematic apparatus has the power to reveal the objective world in its significance for human being. However, unlike Bazin, Kracauer celebrates the apparatus as being able to extend the limits of human vision mechanically. Through its own mechanical capacities, including slow and fast motion, the cinema can reveal the very large and the very small, the unattended and unintended, the heretofore hidden. Upon this basis, Kracauer develops a material aesthetics very different from Bazin’s humanist aesthetics. Initially criticized by film scholars as a ‘vulgar realism’ developed within the context of a metaphysical philosophy (i.e., the redemption of physical reality) complementary to positivism, Kracauer’s dry and lengthy description of the cinema seemed far removed from Bazinian phenomenology. Indeed, it is only recently (in the revisiting of Kracauer by scholars such as Heidi Schlüpmann) that his realist ‘theory’ has been reevaluated as a phenomenology of ‘film after Auschwitz’ in which the mechanical nature of cinema reveals, even in fiction, the soulless corporeality of a perception that exists over and above human intentionality”. “Em 1960, nos Estados Unidos, *Theory of film: the redemption of physical reality*, de Siegfried Kracauer (1889-1966), proporcionou um complemento ao realismo perceptivo de Bazin. Um líder intelectual e uma personalidade literária na Alemanha de Weimar (de onde saiu em 1933, quando Hitler chegou ao poder), Kracauer havia escrito extensivamente sobre o cinema. Sua obra-prima pode ser vista pelo destaque do que poderia ser chamado de ‘realismo empírico’ do cinema. Como Bazin, para Kracauer o aparato cinematográfico tem o poder de revelar para o ser humano o mundo objetivo em seu significado. No entanto, ao contrário de Bazin, Kracauer considera o aparato como sendo capaz de aumentar mecanicamente os limites da visão humana. Por meio de suas próprias capacidades mecânicas, incluindo a câmera lenta e a rápida, o cinema pode revelar o muito grande e o muito pequeno, o autônomo e o não intencional, o até então oculto. Com base nisso, Kracauer desenvolve uma estética material bem diferente da estética humanista de Bazin. Inicialmente criticada por estudiosos do cinema como um ‘realismo vulgar’, desenvolvida no contexto de uma filosofia metafísica (isto é, a redenção da realidade física) complementar ao positivismo, a seca e longa descrição de Kracauer do cinema

acabou sobressaindo em razão de a suposta realidade revelada pelo aparato cinematográfico, que se traduz na redenção da realidade física de que fala Kracauer, não se sustentar sem a marca da narrativa, a mesma narrativa que Bazin defendeu — controvérsias à parte — advir da objetividade fotográfica: “Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (2014: 31). Assim, o cinema viria a ser, para ele, a consecução no tempo de tal objetividade (2014: 32). Aliando esse “poder” do aparato cinematográfico à narrativa e à representação realistas, à importância do som, à promoção da continuidade (ou à minimização da montagem), Bazin dá corpo a um realismo que Ismail Xavier (2005: 79-89) chamará de revelatório, em menção, embora não explícita, ao processo da revelação fotográfica, o qual transforma uma imagem não aparente em imagem visível, percebido no cinema, em virtude da imagem em movimento, como duplicação da realidade pela materialização do evento diante da câmera. É comum, por isso, se confundir essas proposições de realismo (crítico, empírico, revelatório), de cunho metodicamente filosófico, com as ações da escola artística e literária que eclodiu na segunda metade século XIX — o cinema se revelaria justo aí —, observando-se que sua característica de busca de um “retrato fiel” da sociedade da época serviu, sim, de referência para o estilo narrativo do cinema “decalcado” do mundo concreto, o qual Bazin diz figurar plenamente — mais controvérsias — no neorealismo italiano, do qual a originalidade “em relação às principais escolas realistas anteriores e à escola soviética é de não subordinar a realidade a nenhum ponto de vista *a priori*” (2014: 334), isto é, transcendente. Para ele, “o neorealismo só conhece a imanência. É unicamente do aspecto, da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende deduzir, *a posteriori*, os ensinamentos neles contidos” (2014: 334-5). E, por isso, é “uma posição ontológica antes de ser estética” (2014: 336). Traduzindo para a linguagem cinematográfica, Bazin observa que “a elipse na montagem clássica é um efeito de estilo; em Rossellini [no neorealismo, portanto], ela é uma lacuna da realidade, ou antes, do conhecimento que temos dela e que, por natureza, é limitado” (2014: 336). Todavia, essa questão da imanência e da transcendência colocada por Bazin não nega o caráter ideológico do realismo, não o suplanta pelo nível estrutural, pelo

parecia muito distante da fenomenologia baziniana. Na verdade, foi apenas recentemente (na revisitação de Kracauer por estudiosos tais como Heide Schlüppmann) que sua ‘teoria’ realista começou a ser reavaliada como uma fenomenologia do ‘cinema depois de Auschwitz’, na qual a natureza mecânica do cinema revela, mesmo na ficção, a corporalidade sem alma de uma percepção que existe para além da intencionalidade humana” [tradução minha do original em inglês].

específico do meio (a câmera reveladora da “imagem do mundo exterior”), tão somente o transfere de eixo, isso se pensarmos na possibilidade de uma ideologia *a posteriori*, sem articulação específica, como efeito apenas. E Bazin indica isso ao comentar *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio De Sica: “Nenhum gesto, nenhum incidente, nenhum objeto é ali determinado *a priori* pela ideologia do diretor. Se eles se ordenam com clareza irrefutável no espectro da tragédia social, o fazem como os grãos de limalha no espectro do ímã: separadamente” (2014: 338).

Seria interessante ainda, para outra percepção do realismo no cinema, pensá-lo por intermédio do verossímil, que, por vezes, ingenuamente, leva à denotação de realidade, uma “realidade” retirada do senso comum, mas que é uma instância de ressignificação da realidade narrativa. Nesse sentido, o que ocorre é a mimese na construção da diegese,¹⁴² ou seja, a representação da realidade como elemento instaurador de uma realidade outra, sem a obrigatoriedade da “prestação de contas” ao representado, e sim à sua própria estrutura, onde o verossímil pode até mesmo advir de um *deus ex machina*. Vê-se assim que toda realidade narrativa pressupõe o verossímil, mas um verossímil que se configura pela lógica da narração e da ficção, notando-se que “la narration est la manière de conter, la fiction ce qui est conté” (Ricardou, 1967: 11).¹⁴³ Por isso que não há incoerência alguma em se falar em realismo onírico, realismo mágico, realismo mítico, todos eles apresentando, em forma e conteúdo, seus verossímeis.

Stan Brakhage (1983: 341-52), um dos mais importantes cineastas da cena experimental, em seu pungente ensaio “Metáforas da visão”,¹⁴⁴ defende a “verdade” não narrativa

¹⁴² Deve-se afastar aqui a ideia platônica (ou socrática) da forma de narração que instituiu na Antiguidade o conceito de diegese, exemplificado, *grosso modo*, pelo relato do narrador (exposição da história). Modernamente, a partir dos estudos cinematográficos e cristalizando-se nos literários, o termo “diegese” ganhou o significado de universo espaço-temporal da narrativa, conforme relata Gérard Genette: “La *diégese*, en el sentido en el que Souriau propuso dicho término en 1948, cuando oponía el universo diegético, como lugar del significado, al universo *de la pantalla*, como lugar del significante fílmico, es un *universo*, más que un encadenamiento de acciones (historia): la *diégese*, por tanto, no es la historia, sino el universo en el que ocurre [...]” (1998: 15). “A *diegese*, no sentido em que Souriau propôs esse termo, em 1948, quando opôs o universo diegético, como lugar do significado, ao universo *da tela*, como lugar do significante fílmico, é um *universo*, em vez de um encadeamento de ações (história): a *diegese*, portanto, não é a história, e sim o universo em que ele ocorre [...]” [tradução minha da tradução do original em francês para o espanhol]. Quanto à mimese, há de se entendê-la como representação da realidade, aí tanto faz se a partir da imitação platônica ou da aristotélica, isto é, da que se funda na tríade criador-artífice-imitador ou da que tem a natureza humana como referência.

¹⁴³ “A narração é o modo de contar, a ficção é o que se conta” [tradução minha do original em francês].

¹⁴⁴ “Metaphors on vision” foi publicado originalmente em 1963, em número especial da revista *Film Culture*.

do visível no cinema, da abstração plástica ao *ato de ver com os próprios olhos*,¹⁴⁵ tanto pela pintura (técnica do início do cinema) e intervenção (arranhões e colagens) diretamente na superfície da película e pelo recurso da múltipla exposição, quanto pela exibição da condição humana pela própria condição humana, e sempre em diálogo intenso com o poético e o fenomenológico. São, portanto, dois realismos “propostos” por Brakhage, que juntos formam um realismo perceptivo¹⁴⁶ e que podem ser entendidos como realismo abstrato, por desconstruir a memória concreta, e realismo sensorial, por compactuar, em certo ponto, com a cine-sensação do mundo de Dziga Vertov.¹⁴⁷ É claro que, pela negação da ideologia e da estética, esta fundada na da câmera-olho (ou do cine-olho),¹⁴⁸ Brakhage se afasta do propósito essencial da metáfora de Vertov,¹⁴⁹ ao mesmo tempo em que se aproxima ao utilizar sua câmera (ou seu novo par de óculos, conforme diz MacDonald) como meio de penetrar mais fundo nos fenômenos que circundam a condição humana. Todavia, esse realismo perceptivo de Brakhage, em “diálogo intertextual com o surrealismo” (Stam, 2003: 75), está apoiado na

¹⁴⁵ Faço referência ao filme de Stan Brakhage *The act of seeing with one's own eyes*, com 32 minutos, em 16 mm, sem som, que mostra uma série de autópsias em um necrotério de Pittsburgh e que faz parte da chamada Trilogia Pittsburgh (1971), a qual conta ainda com *Eyes*, imagens policiais, e *Deus ex*, imagens hospitalares. O título *O ato de ver com os próprios olhos* é uma tradução literal do termo grego *autopsia*.

¹⁴⁶ Em seu trabalho de cinco volumes sobre o cinema crítico (independente, experimental, de vanguarda), com entrevistas com os diretores, Scott MacDonald diz que, “for Brakhage, the camera became a new pair of glasses that he could train on precisely those dimensions of real experience that his social training had argued were taboo, and he filmed them with a gestural freedom that itself evoked the freedom of the untrained baby's eye. The resulting films were painstakingly edited into complex montage structures that offered his personal interpretations of sex [...]; birth [...]; death and decay [...]; and the experience of losing childhood sight itself” (2005: 39). “Para Brakhage, a câmera tornou-se um novo par de óculos que ele poderia treinar com precisão as dimensões da experiência real que a sua formação social sustentara serem tabu, e ele as filmou com uma liberdade gestual que evocou a mesma liberdade do olho destreinado de um bebê. Os filmes resultantes foram meticulosamente editados em estruturas de montagem complexas que expressaram suas interpretações pessoais do sexo [...]; do nascimento [...]; da morte e da decadência [...]; e a experiência de perder de vista a própria infância” [tradução minha do original em inglês].

¹⁴⁷ Cf. nota 125.

¹⁴⁸ À guisa de manifesto, Brakhage prega: “Esqueça a ideologia, pois o filme, ainda embrião, não possui linguagem e fala como um aborígene... retórica monótona. Abandone a estética... a imagem cinematográfica sem bases religiosas, sem catedral, sem forma artística, inicia sua busca de Deus. [...] E aqui, em algum lugar, temos um olho (falo por mim mesmo) capaz de qualquer ato de imaginação (a única realidade). E exatamente ali temos a câmera-olho (a limitação, o mentiroso original)” (1983: 344).

¹⁴⁹ “Our basic, programmatic objective is to aid each oppressed individual and the proletariat as a whole in their effort to understand the phenomena of life around them” (Vertov, 1983: 49). “Nosso objetivo programático básico [do movimento cine-olho] é ajudar cada indivíduo oprimido e todo o proletariado em seu esforço para compreender os fenômenos da vida ao seu redor” [tradução minha da tradução do original em russo para o inglês]. “*Eu sou o cine-olho*. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo” (Granja, 1981: 44).

lógica da imagem cinematográfica como expressão plástica, subvertendo a práxis do cinema narrativo também pela negação do realismo tradicional:¹⁵⁰

O “absoluto realismo” da imagem cinematográfica é uma invenção humana. [...]
O “absoluto realismo” da imagem cinematográfica é uma ilusão do século vinte.
[...] o “absoluto realismo” da imagem cinematográfica é um mito mecânico dos dias de hoje. [...]
O “absoluto realismo” do cinema é uma não realizada, logo potencial, magia.
(Brakhage, 1983: 348/349/352)

Por um lado, a visão crítica de domínio do “absoluto realismo” exposta sequencialmente por Brakhage é pertinente, mas o cinema de que falamos não é nem pode ser somente uma experiência plástica. É, sim, acima de tudo, na condição de arte, uma experiência ideológica e estética, no mesmo sentido que o texto de Brakhage é — e também seus filmes são. Esquecer a ideologia ou abandonar a estética como propõe Brakhage só se for para configurá-las em nova lógica temporal e espacial. E é isso que a estética imaginativa se propõe a fazer, com seu amplo espectro de categorias que formam a estrutura da teoria imaginativa do cinema.

¹⁵⁰ Realismo esse que, segundo Anatol Rosenfeld (1996: 81), é o responsável por ditar como real e absoluto o mundo temporal e espacial.

5. Fundamentos para uma nova teoria do cinema

5.1. A estética imaginativa

No capítulo anterior desta tese, interpretei como as teorias clássicas do cinema se sustentaram pelas vertentes estrutural e ideológica, sem abdicar, em ambos os casos, da estética, ou de valores estéticos que, de alguma forma, superaram o cânone do belo, principalmente os de uma nova filosofia em relação à arte, uma filosofia do estético, ou da categoria estética, que, iniciada no século XVIII — conforme visto no segundo capítulo desta primeira parte da tese, “A presença da estética” —, ganhou força na passagem do século XIX para o XX, justamente quando o cinema aparecia já reivindicando ser um objeto (e um sujeito) das artes. No entanto, de Baumgarten ao romantismo e idealismo alemães, incluindo-se a educação estética de Schiller — também um dos classicistas de Weimar, ao lado de Goethe — e chegando-se à divisão da estética e ao sistema das artes de Hegel e ainda ao realismo, com todas as suas variações, dos filósofos e escritores russos do século XIX, o belo e, por efeito, seus decorrentes, como o feio, o sublime, o trágico, o cômico, o grotesco, ainda se mantinham a tônica do pensamento sobre arte, sem deixar de lado, entre outras, as perspectivas naturais, morais, divinas, místicas, psíquicas, simbólicas. Sabe-se, contudo, que, no princípio do século XX, as ditas vanguardas europeias, na linha do futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, subverteram, com suas obras e seus manifestos, unindo arte e teoria como uma só expressão, todas as “certezas” estéticas de até então, embora sem grandes pretensões sistemáticas, afora o construtivismo russo, que, em negação à arte pura, redimensionou o caráter social, político e tecnológico das manifestações artísticas, a exemplo da teoria da composição poética de Vladimir Maiakóvski, da teoria teatral da biomecânica de Vsevolod Meyerhold e da teoria da montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein.

É interessante que, ainda em 1963, em seu estudo sobre os problemas sistemáticos da filosofia no século XX (entre eles, a estética), Fritz Heinemann viesse a dizer que não havia mais “sentido querer fundamentar numa ciência a natureza do belo, pois não há o

belo”. E que “a crítica da linguagem ensinou-nos que à palavra ‘belo’ de modo algum corresponde necessariamente a forma originária *do* belo” (2014: 449). Entendendo a necessidade de se derrubar a arbitrariedade do ideal clássico de beleza, ele propõe a formação de uma nova estética, uma estética do século XX, o que chamou de “nova situação e novos problemas”, problemas esses que seriam: “O que é a arte? Porque¹⁵¹ cria o homem obras de arte? O que é que as diferencia dos outros produtos? Em que consiste a fruição da arte? Qual é o sentido da criação e do fruir artísticos? Quais são as medidas para julgar os fenómenos?” (2014: 449-50). Não é exagero dizer que, naquele momento, esses não passavam de “velhos problemas”, mesmo que a atualidade, por seu caráter de atualidade, esteja sempre a sugerir uma “nova situação”. Na verdade, contemporaneamente ao que propunha Heinemann, já havia duas correntes estéticas anglo-americanas imbuídas, apesar de contrárias, não somente em responder a essas questões, e sim, sobretudo, em romper com os preceitos tradicionais da estética. Eram elas, na esteira de suas filosofias, a estética pragmatista e a estética analítica, aqui citadas anteriormente.¹⁵²

Em 1934, John Dewey, em *Arte como experiência*, pregava a aceitação das obras de arte por intermédio de uma humanização popular, buscando revelar “de que maneira essas obras idealizam qualidades encontradas na experiência comum” (2010: 72), em vez da “compartimentalização” teórica da qual a estética tradicional não abdicou. Formado pelo idealismo neo-hegeliano, Dewey migrara para o pragmatismo, e sua ideia objetivava “recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais do viver” (2010: 70). Shusterman, que, nos anos 1990, se tornou possivelmente o único continuador dessa estética pragmatista, afirma que ela “começa com John Dewey — e praticamente acaba aí” (1998: 16), talvez por ter sido ele o único dos instituidores do pragmatismo — os outros foram Charles Sanders Peirce e William James — a se dedicar a pensar sobre arte, ou a “considerar a estética como essencial para a filosofia” (1998: 16). E Shusterman, que iniciara na filosofia analítica, irá rever, seis décadas depois, a estética de Dewey, a qual, há muito, se encontrava — pode-se dizer — em estado de hibernação, isso porque, segundo o próprio Shusterman, “no início dos anos 1950, a estética pragmatista foi quase totalmente eclipsada pela filosofia analítica da arte” (1998: 230). A diferença básica entre a orientação prática de Dewey e a de

¹⁵¹ Nota gramatical: em português europeu, o “por que” interrogativo é grafado junto.

¹⁵² Cf. nota 121 desta tese.

Shusterman (1998: 52-3) é que, enquanto a primeira redefine a arte como experiência estética, a outra expande seus limites a todas as formas de cultura popular e ao que seria a somaestética, a percepção corporal filosófica do viver, ou “a arte ética de estilizar a vida”.

A estética analítica, por sua vez, conforme o analítico George Dickie, o desenvolvedor da teoria institucional da arte,¹⁵³ está calcada na filosofia da crítica, ou metacrítica, a qual “is conceived of as a philosophical activity that analyzes and clarifies the basic concepts art critics use when they describe, interpret, or evaluate particular works of art” (1997: 4).¹⁵⁴ Essa definição de metacrítica, aqui citada da edição revista e atualizada, em 1997, de seu primeiro livro, de 1971 — uma introdução à estética por uma abordagem analítica —, se relaciona à ideia de teoria institucional da arte, que Dickie dirá poder ser resumida pela definição classificatória de obra de arte estabelecida em seu segundo livro, *A arte e a estética* (*Art and the aesthetic*), de 1974: “(1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld)” (1997: 83).¹⁵⁵ Em seu livro seguinte, *O círculo da arte* (*The art circle*), de 1984, por entender problemática a questão da condição de arte conferida ao artefato, algo semelhante a um batismo, ele irá rever sua definição e, conseqüentemente, sua teoria: “A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public” (1997: 92).¹⁵⁶ Dickie alia essa nova definição a mais quatro, formando a definição mais simples possível de instituição de arte e, assim, a representação mais simples possível da teoria institucional da arte. Essas outras definições são a de público e a de mundo da arte, termos explicitados na de obra de arte, e a de artista e a de sistema do mundo da arte, ali implícitos. A estética analítica, portanto, descarta a avaliação valorativa da obra de arte, fixando-se na avaliação crítica da linguagem que realiza esse mundo da arte, sendo

¹⁵³ Teoria que sustenta que um objeto só pode vir a ser arte no contexto da instituição conhecida como *o mundo da arte*; teoria estimulada pelo ensaio “O mundo da arte” (“The artworld”), escrito, em 1964, por de Arthur Danto, que diz: “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar — uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (2013: 329).

¹⁵⁴ “[...] é concebida como uma atividade filosófica que analisa e aclara os conceitos básicos que os críticos de arte usam quando descrevem, interpretam ou avaliam obras de arte específicas [tradução minha do original em inglês].

¹⁵⁵ “1) um artefato; 2) um conjunto de aspectos que lhe conferiram a condição de candidato à apreciação por uma pessoa ou mais pessoas que atuam em nome de determinada instituição social (o mundo da arte)” [tradução minha do original em inglês].

¹⁵⁶ “Uma obra de arte é um artefato de uma espécie criado para ser apresentado a um público do mundo da arte” [tradução minha do original em inglês].

uma decorrência da “virada linguística”, isto é, da busca pela compreensão da lógica da linguagem, como propusera Wittgenstein em seu *Tratado lógico-filosófico* (*Logisch-philosophische Abhandlung*, ou *Tractatus logico-philosophicus*), de 1921.

A exposição desse cenário do pensamento estético da primeira metade do século XX, que adentra pela segunda, serve também para demonstrar que a estética continuou a ser uma disciplina aberta em todas as suas oposições, como, de fato, deve ser o pensamento filosófico, permitindo-nos, em pleno século XXI, a proposição de uma ideia estética, em consideração ao que Dewey disse em razão da existência de inúmeras teorias da arte: “Se há alguma justificativa para propor mais uma filosofia do estético, ela tem de ser encontrada em uma nova abordagem” (2010: 71). A estética imaginativa é uma nova abordagem não como sistematização das funções da imaginação produtiva (ou criadora) e seus efeitos no âmbito da arte, e sim por superar a dualidade conceitual entre esse nível da imaginação e o da imaginação reprodutiva, aqui já mencionadas — no tópico 2.3, “A imaginação como conhecimento”, do capítulo “A presença da estética” — sob a ótica kantiana.¹⁵⁷ Na estética imaginativa, a imaginação alcança um outro estágio, valendo-se tanto da imaginação produtiva quanto da reprodutiva; ela é a própria “razão” das imagens dos discursos da arte, as quais qualificam categorias e formam conhecimento. É o que passo a chamar de *imaginação racional* (ou *imaginação lógica*), a qual não apenas evoca, substitui ou cria imagens, mas, sobretudo, capta o que surge da incidência dessas imagens, ou, em linguagem metafórica, o que elas *pensam*.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Cf. p. 59-60 desta tese.

¹⁵⁸ Em 2005, em seu livro intitulado *A imaginação racional* (*The rational imagination*), a cientista cognitiva Ruth M. J. Byrne expõe que a associação entre imaginação e razão não é exatamente paradoxal como parece: “The human imagination remains one of the last uncharted terrains of the mind. This book explores one area of it, the creation of counterfactual alternatives to reality. The main claim in the book is that imaginative thoughts are guided by the same principles that underlie rational thoughts. Rationality and imagination have been viewed as complete opposites. At best, logic and creativity have been thought to have little in common. At worst, they have been considered to be each other’s nemesis. But they may share more than has been suspected. Rational thought has turned out to be more imaginative than cognitive scientists previously supposed. This book argues that imaginative thought is more rational than scientists imagined. The imagination of alternatives to reality has been of central interest to philosophers, artificial intelligence workers, linguists, and especially to psychologists—most notably social psychologists and cognitive psychologists. The application of a theory of rational thought to explain imaginative thought may interest anyone who wants to consider a new perspective on the exploration of imaginative thought, as well as anyone who wants to examine the potential impact of reasoning on other sorts of thinking” (2005: xi). “A imaginação humana continua sendo um dos últimos terrenos desconhecidos da mente. Este livro explora um de seus aspectos, a criação de alternativas contrafactuais à realidade. E sua principal alegação é que os pensamentos imaginativos são guiados pelos mesmos princípios subjacentes aos pensamentos racionais. Racionalidade e imaginação foram vistas como opostos completos. Na melhor das hipóteses, pensou-se que lógica e criatividade teriam pouco em comum. Na pior, foram consideradas inimigas. Mas elas podem partilhar mais do que já se suspeitou. O pensamento racional se

Em certo sentido, isso interage com a imaginação poética, ou simbólica, de Gaston Bachelard, em seu trato com a fenomenologia de Husserl.¹⁵⁹ Na introdução de *A poética do espaço* (*La poétique de l'espace*), de 1957, Bachelard dirá que, “para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação” e que “esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como o produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (1993: 2). Essa é uma nova perspectiva do Bachelard noturno em relação ao Bachelard diurno, como ele mesmo classificou seu pensamento, ou seja, em epistemológico e poético, este último (o noturno) iniciado em *A psicanálise do fogo* (*La psychanalyse du feu*), de 1938, no qual entendia que “a maneira como se imagina costuma ser mais instrutiva do que aquilo que se imagina” (1994: 44), sendo a imaginação “a força mesma da produção psíquica” (1994: 161). Essa teria sido, como reviu em *A poética do espaço*, sua forma de se situar, investido de filósofo das ciências, “tão objetivamente quanto possível, diante das imagens dos quatro elementos da matéria, dos quatro princípios das cosmogonias intuitivas” (1993: 3), conforme consta da nota de rodapé anterior. Na primeira fase noturna, Bachelard se vale desses quatro elementos, princípios, arquétipos — fogo, água, ar e terra —, para construir sua filosofia da imaginação, sem, contudo, ainda “considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal” (1993: 3), ou a mobilidade da imagem poética, que veio a chamar *transsubjetividade*:

Percebemos então que essa transsubjetividade da imagem não podia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia — isto é, a consideração do *início da imagem*, numa consciência individual

revelou mais imaginativo do que os cientistas cognitivos antes admitiam. E este livro argumenta que o pensamento imaginativo é mais racional do que os cientistas imaginavam. A imaginação em alternativa à realidade tem sido o centro de interesse de filósofos, profissionais da inteligência artificial, linguistas e, especialmente, psicólogos — sobretudo psicólogos sociais e psicólogos cognitivos. A aplicação de uma teoria do pensamento racional que explique o pensamento imaginativo pode interessar a todos que queiram levar em consideração uma nova perspectiva de exploração do pensamento imaginativo, bem como a todos que queiram examinar o impacto potencial do raciocínio sobre outras formas de pensamento” [tradução minha do original em inglês].

¹⁵⁹ Quanto a essa incursão, Hilton Japiassú esclarece: “*A poética do espaço* (1957) é a primeira obra em que Bachelard utiliza o *método fenomenológico* num sentido próximo ao de Husserl. Aos que lhe perguntam por que abandonou seu ponto de vista anterior para elaborar uma fenomenologia das imagens, responde: ‘Em nossos trabalhos anteriores sobre a imaginação, tínhamos considerado preferível situar-nos, tão objetivamente quanto possível, diante das imagens dos quatro elementos da matéria, dos quatro princípios das cosmogonias intuitivas. Fiel aos nossos hábitos de filósofo das ciências, tínhamos tentado considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal. Pouco a pouco, esse método que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-nos insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação. Por si só, a atitude prudente não será uma recusa em obedecer à dinâmica imediata da imagem?’” (1976: 87).

— pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem. Todas essas subjetvidades, transubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é, como conceito, *constitutiva*. (1993: 3).

O “certo sentido” da interação — falado no início deste parágrafo — entre a estética imaginativa que proponho e a fenomenologia da imaginação de Bachelard se coloca, portanto, por essa noção de transubjetividade, pois tanto a *incidência* quanto a *variação* da imagem poética têm ação modificadora. Só que, se algo *varia*, esse algo se modifica; e, se algo *incide* sobre algo, esse algo é modificado por algo. Note-se, então, a diferença entre *variação* e *incidência* da imagem poética, entre a função criadora de sua realidade diversa e captação racional da realidade imprevisível que ela gera.

Para ilustrar a proposição de estética imaginativa, retomarei a ideia de um diálogo sobre o *belo* e o *bom* entre Sócrates e seu discípulo Aristipo, em *Memoráveis*, relatado por Xenofonte, outro discípulo, e visto aqui no tópico 2.1, “Formação da filosofia do belo”, do capítulo “A presença da estética”.¹⁶⁰ Para explicar a Aristipo a condição *bela* e *boa* de uma coisa, Sócrates estabelece como parâmetro a finalidade dessa coisa. Assim, para ele, *belo* e *bom* não diferem. E, diante da pergunta capciosa de Aristipo sobre se um cesto para transportar esterco poderia ser *belo*, Sócrates responderá que sim; e mais, que um escudo de ouro poderia ser *feio*, o que dependeria “de o primeiro estar bem concebido para a finalidade a que se destina e o segundo não” (III, 8) (Xenofonte, 2009: 198). Vejamos a questão da beleza e da finalidade na estética imaginativa. Mais radicalmente, examinemos a imagem poética — se isso possível for — do esterco em si, e não a do cesto para transportá-lo, tendo em vista que o objeto cesto, para além de sua finalidade, algo também patente no objeto esterco, pode sugerir o *belo* por meio de sua natureza artesanal. Então, poderia ser *belo* o esterco? Há de se diferenciar entre objeto e figuração, sabendo-se que, em estética, o objeto é a figuração. Como objeto em si, tal como o cesto de Aristipo, é só atentarmos para o que se destina, para entendê-lo como belo ou feio, bom ou mau. E uma obra de arte com sua figuração? É plausível que seja bela, por exemplo, uma pintura em que o esterco apareça, mesmo que ali sirva para o bem ou para o mal, como nas mãos de um lavrador ou nas de um agressor. A beleza aí está para além da finalidade material do objeto em si, isto é, se coloca pela finalidade

¹⁶⁰ Cf. p. 27 e nota 36 desta tese.

imaterial do objeto arte. No entanto, a estética imaginativa não pensa pela finalidade, pois não se vale da tradicional categoria estética do belo, utilitária, ainda que ele possa ser, sim, uma de suas categorias. O belo na estética imaginativa não é uma variação, e sim uma incidência. No caso citado da pintura, por essa visão, a imagem poética do esterco levará a uma categorização do *fértil* ou do *irascível*. Portanto, a *fertilidade* (como manifestação do fértil) e a *ira* (como manifestação do irascível) não são finalidades, e sim ocorrências. Assim, se a beleza (como manifestação do belo) for uma ocorrência, desviando-se da noção de fim, o belo poderá ser entendido como uma categoria estética imaginativa, bem como suas decorências canônicas: o feio, o sublime, o trágico, o cômico, o grotesco etc.

Identificar, então, categorias como a do fértil ou a do irascível na arte e desenvolvê-las filosoficamente é a função da estética imaginativa e o que colabora para formar uma teoria imaginativa — o conhecimento das imaginidades. Por isso, concluindo-se sobre as duas principais correntes estéticas do século XX, tratadas no início deste capítulo, observo que a estética imaginativa não é pragmatista nem analítica; é, tautologicamente, imaginativa. Enquanto a pragmatista vê a importância da arte pelo êxito prático e a analítica pelo êxito analítico, a imaginativa a verá pelo êxito imaginativo, distinguindo-se entre raciocínio prático, raciocínio analítico e raciocínio imaginativo.

5.2. A teoria imaginativa do cinema

É preciso iniciar este tópico — o conclusivo desta parte da tese — dizendo que a concepção de teoria imaginativa do cinema deriva, a seu modo, da concepção de teoria espontânea do cinema, seguindo a “teoria espontânea dos cineastas”, de Jacques Aumont (2004: 7-14), a qual, por sua vez, seguiu a “filosofia espontânea dos cientistas”, de Louis Althusser: “Por filosofia espontânea dos cientistas, entendemos não o conjunto das ideias que os cientistas têm sobre o mundo (isto é, a sua ‘concepção de mundo’), mas apenas as ideias que têm na cabeça (conscientes ou não) que dizem respeito à prática científica e à ciência” (1976: 127). Em analogia a Althusser, pode-se inferir, então, que a teoria espontânea de um cineasta diz respeito às ideias que ele tem da prática cinematográfica e do cinema, assim como uma teoria espontânea do cinema dirá respeito às ideias que o próprio cinema (entendendo-se aí tudo aquilo que o forma cinema, a exemplo dos filmes)¹⁶¹ tem dele

¹⁶¹ “Existem muitas maneiras de fazer teoria e, sobretudo, se for um artista que faz a teoria de sua arte. Desde o Renascimento, todo artista no Ocidente pode ser considerado um teórico — mesmo que jamais tenha dito

mesmo. Portanto, qualquer teoria do cinema se revela também calcada nas ideias do próprio cinema. Para fechar o raciocínio deste parágrafo introdutório da teoria imaginativa do cinema, abro um parêntese para salientar que a proposição de imaginidades — exposta aqui no terceiro capítulo, “A práxis imaginativa”¹⁶² — é algo mais amplo do que a proposição de teoria imaginativa (e estética imaginativa), sendo esta uma decorrência daquela. Note-se que a teoria imaginativa do cinema, ou de qualquer arte, pertence ao campo das imaginidades, bem como a ele pertence — creio eu — a teoria espontânea do cinema, e todas as outras que consideram o cinema como arte e conhecimento. Seria como dizer que tudo “o que pensa o cinema” — ambiguidade intencional entre “cinema pensante” e “cinema pensado” —, e assim também o realiza, o faz imaginidades.

Contudo, a proposição da estética imaginativa se identifica com a da *inestética* de Alain Badiou, justamente por buscar a voz filosófica que a arte emite (pensante), e não por tê-la como objeto filosófico (pensado). Em específico, essa voz filosófica levaria aos efeitos intrafilosóficos determinados radicalmente por Badiou:

Por “inestética” entendo uma relação da filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torná-la, para a filosofia, um objeto seu. Contra a especulação estética, a inestética descreve os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência independente de algumas obras de arte. (2002: 9)

É possível que Badiou reitere aquilo que Schiller dissera, em 1788, em dois versos de seu poema “Os artistas” (“Die Künstler”), o qual viria a servir de base para a sua teoria da beleza: “O que sentimos aqui como beleza,/ Virá um dia ao nosso encontro como verdade”.¹⁶³ Pois Beckenkamp esclarece que, “originalmente, Schiller pretendia se limitar a defender a poesia nesta posição antecipadora da verdade [...], mas conversas com [Christoph Martin] Wieland convenceram-no de que a arte não deveria ficar limitada a ser um mero instrumento a serviço

algo que faça com que se acredite que é. Fazer música é fornecer uma teoria da música; em seu livro sobre Wagner, Liszt disse menos que o próprio Wagner no *Ring* (e Wagner disse menos em seu ensaio sobre Beethoven que os últimos quartetos). Pintar é participar da arte pictórica, decidir sua posição nas grandes querelas que a clivaram e fazer com que cada vez mais a arte seja acompanhada de uma teoria da arte (que se tornou quase que um manual de instruções no final do século XX). O cinema não constitui uma exceção, e seria fecundo acompanhar os pensamentos sobre a arte do filme que se encarnam nas grandes obras cinematográficas [...]” (Aumont, 2004: 9-10).

¹⁶² Cf. p. 66 *et seq.* desta tese.

¹⁶³ Tradução do original em alemão “Was wir als Schönheit hier empfunden,/ Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn”, por Joãozinho Beckenkamp (2004: 230).

de um propósito superior” (2004: 230). Quanto à posição radical de Badiou, refiro-me apenas a sua sentença “contra a especulação estética”, a qual acredito seria melhor adverbializada com “para além da”, em vez de “contra a”, vendo a inestética, tal qual a estética imaginativa, como uma das possíveis camadas da estética, uma experiência estética outra, e não sua oposição — o que se pode confirmar pelo dicionário de estética de Carchia e D’Angelo, do qual consta que “a tematização da experiência estética no século XX pressupõe, [entre mais coisas], um redimensionamento da estética da criação e da categoria de ‘obra’ (ainda dominante em Hegel e nos seus seguidores)” (2009: 129).

Já os “efeitos estritamente intrafilosóficos” de que fala Badiou, assim como as categorias da estética imaginativa, considero-os utopia estética. Isso no sentido que Ernst Bloch dá à categoria do utópico, “inteiramente voltado para o mundo: o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos” (2005: 22). Badiou, com isso, propõe um novo entrelaçamento entre arte e filosofia, que se estrutura a partir dos entrelaçamentos que identificara na história da “estética” (didatismo e romantismo), estes introduzidos por uma analogia com os discursos do mestre e da histérica lacanianos:

Sabe-se que a histérica vem dizer ao mestre: “A verdade fala por minha boca, estou *aqui*, e tu, que sabes, diga-me quem sou”. E adivinha-se que, por maior que seja a sutileza doutra da resposta do mestre, a histérica lhe dará a entender que ainda não é isso, que seu *aqui* escapa à apreensão, que se deve retomar tudo e redobrar esforços para lhe agradar. Nesse momento, ela ruma para o mestre e torna-se sua cortesã. E, da mesma maneira, a arte já está sempre aqui, dirigindo ao pensador a questão muda e cintilante de sua identidade, enquanto, por sua constante invenção, por sua metamorfose, ela declara-se decepcionada com tudo o que o filósofo enuncia a seu respeito. (2002: 11-2)

Badiou (2002: 12-6), assim, apresentará os esquemas instituídos, pelo viés da “verdade”, entre a filosofia (o mestre) e a arte (a histérica). No didatismo, platônico, toda verdade é extrínseca à arte, uma aparência singular da verdade, a qual deve ser submetida a uma “vigilância filosófica”. A educação regula a arte, e a filosofia regula a educação. No romantismo, somente a arte é capaz da verdade, uma verdade imanente. A filosofia orienta; a arte educa. E chegará a um terceiro entrelaçamento que “*des-histeriza a arte*” e foge do embate entre imanência e singularidade. É o classicismo, aristotélico, no qual a arte não almeja a verdade, sendo sua função catártica e sua aspiração de verdade não mais que o verossímil.

A filosofia, por sua vez, tem compromisso com a verdade em si, e não com a verossimilhança. E Badiou (2002: 16-9) dirá que o século XX não foi capaz de introduzir um novo esquema de entrelaçamento entre arte e filosofia, mesmo consciente da saturação dessas três doutrinas — didatismo, romantismo e classicismo. Para ele, nesse âmbito, o que houve foi uma conservação delas, respectivamente pelo marxismo, pela hermenêutica heideggeriana e pela psicanálise. A consequência disso seria uma tendência “a produzir hoje uma espécie de desenlaçamento dos termos, um desrelacionamento desesperado entre a arte e a filosofia, bem como a queda pura e simples do que circulava entre elas: o tema educativo” (2002: 18). É por essa argumentação que Badiou propõe um quarto modo de entrelaçamento entre arte e filosofia, um curso outro dos acontecimentos — ou a utopia estética a que me referi no início deste parágrafo —, ao unir imanência e singularidade.

A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é, portanto, definitivamente, não a obra, nem o autor, mas a *configuração artística* iniciada por uma ruptura relativa ao acontecimento (que em geral torna uma configuração anterior obsoleta). Essa configuração, que é um múltiplo genérico, não tem nem nome próprio, nem contorno finito, nem mesmo totalização possível sob um único predicado. Não é possível esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente. É uma verdade artística, e todos sabem que não existe verdade da verdade. É designada, geralmente, por conceitos abstratos (representação, tonalidade, tragédia, etc.). (2002: 24-5) [grifo meu]

Grifei “configuração artística” na citação anterior por ser um dos conceitos básicos da proposição estética, ou melhor, da inestética de Badiou, conceito que servirá de entrada para a proposição de teoria imaginativa do cinema desta tese. Antes, observe-se que essa “ruptura relativa ao acontecimento” que instaura a configuração artística é “o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos” de Bloch e, portanto, a categoria do utópico. Seria, então, a utopia estética o impulso das imaginidades e, conseqüentemente, da teoria imaginativa do cinema?

Para responder essa questão, abro um aparte poético. Eduardo Galeano, em algumas de suas conferências e entrevistas, costumava contar um episódio que se passou com ele e Fernando Birri,¹⁶⁴ durante uma palestra para universitários em Cartagena das Índias, na Colômbia, quando um deles, dirigindo-se a Birri — para alívio de Galeano —, perguntou para

¹⁶⁴ Cineasta argentino de extrema importância para a projeção do cinema latino-americano no cenário mundial.

que servia a utopia. A inesperada resposta de Birri fez com que Galeano conferisse a ela, posteriormente, em 1993, sob o título “Janela sobre a utopia”, a condição de literatura, de arte: “Ela está no horizonte — diz Fernando Birri. — Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar” (1994: 310). E assim, apropriando-me de Birri, e de Galeano, concluo que a utopia estética serve para imaginar. Esse “caminhar” utópico de Birri simboliza “a viagem para dentro de si”, é autocohecimento. E o “imaginar” utópico, “a viagem para dentro de uma configuração artística”, é arte-conhecimento, no sentido de “verdade-arte”, outro conceito básico da inestética. Uma configuração artística, como melhor esclarece Badiou, “é uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte” (2002: 25). E ele alerta que, pelo fato de a verdade-arte, a qual define como “desprendimento imaginável de uma configuração”, ser formada “muitas vezes nos limites da filosofia — porque a filosofia está sob a condição da arte *enquanto verdade singular* [...] —, não se deve [...] concluir que cabe à filosofia pensar a arte” (2002: 26). E dirá que “na realidade, *uma configuração pensa-se a si mesma nas obras que a compõem*” (2002: 26).

Em específico, essa ideia de “pensar-se a si mesmo” me leva a perceber, como demonstrarei a seguir, que a ideia de conceito-imagem, formulada pelo filósofo Julio Cabrera, se configura como a base da teoria imaginativa do cinema. Para tanto, irei me valer principalmente da edição mais atual de seu livro *Cine: 100 años de filosofía*, o qual entra diretamente no tema e, em seu prefácio, diz que “o próprio cinema pensa, que é capaz de criar conceitos, e não somente de ‘ilustrá-los’”.¹⁶⁵ Construirei, assim, minha argumentação seguindo os oito tópicos de *Cine: 100 años de filosofía* que caracterizam o conceito-imagem, isso levando à risca o que ele diz no prefácio da edição brasileira, *O cinema pensa*, ao comentar uma resenha sobre o livro que o classifica de “*originalidad en bruto*”: “Creio que o mérito do livro é precisamente este, ter aberto uma dimensão de análise onde há ainda muito caminho a percorrer” (2006: 11). O que farei, então, é isso, percorrer parte desse caminho a

¹⁶⁵ A partir daqui, neste tópico, para uma melhor fluência da leitura, utilizarei no corpo do texto as minhas traduções desta edição do livro, fazendo constar em nota de rodapé os trechos originais, em espanhol. “[...] el propio cine piensa, que es capaz de crear conceptos, y no t n sólo de ‘ilustrarlos’” (2015: 10).

percorrer — mas percorrer utopicamente. Note-se que Cabrera (2015: 10-3), ainda no prefácio, diz que seu livro é fundamentalmente uma introdução à filosofia, e não uma introdução ao cinema. E, mais que isso, uma introdução que defende uma ideia do que seja filosofar, valendo-se da imagem cinematográfica e de seu poder conceitual, ou a ideia de que os filmes afirmam algo acerca do mundo, podendo ser, assim, verdadeiros ou falsos. Portanto, disse “utopicamente” porque minha proposição não é a de uma continuação no exato caminho da filosofia do conceito-imagem, e sim a de uma teoria cinematográfica que estabelece outro caminho, intimamente ligada — vale reiterar — à filosofia e sua natureza conceitual.

Antes, porém, de entrar na questão determinante do conceito-imagem, é preciso discorrer sobre o que Cabrera entende por “logopatia”, conceito este que aflui para a constituição de uma filosofia logopática, com a problematização da “racionalidade puramente lógica com a qual o filósofo tem encarado habitualmente o mundo, para fazer intervir também, no processo de compreensão da realidade, um elemento afetivo (ou ‘pático’)”.¹⁶⁶ É exatamente nessa concepção de logopatia que se encaixa a de estética imaginativa (ou de utopia estética) de que se falou no tópico anterior, percebendo-se que a própria estética deixa de ser um objeto de estudo, um objeto estético, para, assim como o elemento afetivo, “se transformar em uma forma de encaminhamento para o mundo”.¹⁶⁷ O pensamento logopático teria, assim, duas propriedades básicas: a problematização da tradição filosófica intelectualista e o desvelamento da sensibilidade e do afeto em interação com o intelecto para a formação de conceitos-imagem, que, justamente por sua natureza logopática, diferem dos conceitos-ideia, estes de natureza lógica. Essa diferença, então, se evidenciaria na “habilidade” que o conceito-imagem tem de incorporar um choque emocional.

Isso posto, passo às caracterizações de conceito-imagem descritas por Cabrera (2015: 22-45), as quais, como foi dito, fundamentam a proposição de teoria imaginativa do cinema. A primeira diz respeito à experiência instauradora que o espectador (filósofo/teórico) tem e que faz com que o conceito-imagem possa aparecer, revelando-se, acima de tudo, como “uma dimensão compreensiva do mundo”.¹⁶⁸ A segunda, ao impacto emocional prolífico, do ponto de vista do conhecimento, que essa experiência é capaz de produzir no espectador

¹⁶⁶ “[...] racionalidad puramente lógica con la que el filósofo se ha enfrentado habitualmente al mundo, para hacer intervenir también, en el proceso de comprensión de la realidad, un elemento afectivo (o ‘pático’)” (2015: 17).

¹⁶⁷ “[...] transformarse en una forma de encaminhamiento hacia el mundo” (2015: 18).

¹⁶⁸ “[...] una dimensión comprensiva del mundo” (2015: 23).

(filósofo/teórico). A terceira, às pretensões de verdade e universalidade que, por meio dessa experiência, se apresentam no discurso do conceito-imagem sobre o mundo. A quarta, ao lugar onde se pode encontrar o conceito-imagem, o qual deve advir do conjunto das situações apresentadas no filme, sendo que, na narrativa tradicional, “apenas o filme inteiro pode ser considerado como o conceito-imagem de alguma noção ou de várias, ainda que alguns momentos possam constituir, por si sós, conceitos-imagem parciais”.¹⁶⁹ A quinta, ao nível literal ou abstrato do desenvolvimento do conceito-imagem, isto é, ou pela referência direta, verbal ou imagética, ou pela especulação filosófica. A sexta, à não categorização estética do conceito-imagem, apartando-se do mero juízo de gosto. A sétima, à não especificidade cinematográfica do conceito-imagem, visto que ele se distingue do conceito-imagem da literatura ou da filosofia pela composição técnico-poética, e não pela natureza. A oitava e última, às soluções que o conceito-imagem oferece para os problemas filosóficos de que trata, as quais podem ser lógica, epistêmica e moralmente abertas e questionadoras e, por vezes, marcadamente amorais ou negativas, mas nunca terminantemente conciliadoras.

Apesar de a edição ampliada de *Cine: 100 años de filosofía* ser a atual reconsideração de Cabrera a respeito dos conceitos-imagem, valer-me-ei aqui de pontos não contrastantes de sua teoria expostos em seu outro livro sobre o tema, *De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofía*, o qual inicia, em parte intitulada “De volta à teoria, sete anos depois: reconsideração dos conceitos-imagem”, com a afirmação de que a “ideia da ‘filosofia filmada’ se encaminha através de uma noção fundamental: *conceito-imagem*” (2007: 9). É, portanto, a partir dessa afirmação e das caracterizações de conceito-imagem — introduzidas no parágrafo anterior e que, na sequência, serão detalhadas uma a uma — que irei propor que a estética imaginativa é uma contribuição da “filosofia filmada”, ou que as categorias da estética imaginativa são formadas por conceitos-imagem, dando corpo, assim, à teoria imaginativa do cinema. Para ser mais direto, o que quero dizer é que, assim como a estética é, tradicionalmente, um ramo da filosofia voltado para o estudo do belo e do fenômeno artístico, a estética imaginativa é um ramo da filosofia filmada (ou da filosofia poetizada, ou da filosofia dramatizada, ou da filosofia pintada, ou da filosofia musicada etc., ou seja, de toda filosofia “pensada” por uma arte) voltado para o estudo de suas categorias e, neste caso, do

¹⁶⁹ “[...] sólo el filme entero puede considerarse como el concepto-imagen de alguna noción o de varias, aunque algunos momentos puedan constituir, ellos solos, conceptos-imagen parciales” (2015: 27).

fenômeno cinematográfico. Embora Cabrera (2007: 10) defenda que sejam nos meios situacionais — isto é, narrativos —, como a literatura e o cinema, que ocorre a interação do afeto que os conceitos carregam com os elementos intelectuais, chamo a atenção para a parte do terceiro capítulo desta primeira parte da tese, “A práxis imaginativa”, onde especulo sobre a ampliação do entendimento de espetáculo e narrativa.¹⁷⁰

Quanto à primeira caracterização de conceito-imagem, a do elemento experiencial proposto pelo filme “(a experiência que é o próprio filme)”,¹⁷¹ o que não se refere pontualmente a um fato empírico,¹⁷² Cabrera, para afirmar essa experiência como uma dimensão compreensiva do mundo, diz que ela está além da experiência pura e simples de ver o filme, sendo algo instaurador. Se entendermos essa experiência apenas como fruição (prazer) ou como entretenimento (lazer), é evidente que, em relação à problematização filosófica, ela estará posta em um nível inferior ao da experiência como instauração (saber), pois ambas — a do prazer e a do lazer — se ligam à noção estática de “satisfação”, a de ser agradado ou distraído por algo. A experiência instauradora se liga à noção dinâmica de “insatisfação”, a de querer conhecer algo através de algo. Para isso é preciso se instaurar na coisa e ser instaurado pela coisa; é o “deixar-se afetar por uma coisa de dentro dela mesma”¹⁷³ de que fala Cabrera, estando aí toda uma carga de atividade emocional de cognição (ou logopática). Observo, então, que a imagem cinematográfica (leia-se, o cinema), além da propriedade extasiante (que alheia), possui a propriedade afetante (que sensibiliza), a qual, a partir de conceitos-imagem em potencial, se mostra fundamental para a constituição de categorias da estética imaginativa.

Em decorrência do elemento experiencial, portanto, tem-se a segunda caracterização, a da propriedade de o conceito-imagem provocar no espectador (filósofo/teórico) “um impacto afetivo que, ao mesmo tempo, lhe diga algo acerca do mundo e do humano, algo com

¹⁷⁰ Cf. p. 69-74 desta tese.

¹⁷¹ “[...] (la experiencia que es la propia película) [...]” (2015: 23).

¹⁷² Nesse sentido, segundo consta do dicionário de filosofia de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes, o *empírico* seria “tudo aquilo que constitui o campo do conhecimento antes de toda intervenção racional e de toda sistematização lógica”; já o *experiencial*, “a experiência vivida por um indivíduo na qual ele se encontra existencialmente comprometido ou implicado” (2008: 84/100). Mais conceitualmente, Zeljko Loparic fala de “uma distinção clara e sistemática entre o *empírico* e o *experiencial*, ou entre a ciência fatual fundada na observação e a baseada no ser-com-o-outro” (2002: 275), esta em referência ao *Mitsein* heideggeriano.

¹⁷³ “[...] dejarse afectar por una cosa desde dentro de ella misma” (2015: 22).

valor cognitivo e argumentativo que possa persuadir através de uma comoção”,¹⁷⁴ o que não se reporta obviamente a um mero efeito dramático, e sim, no meu entendimento, a um efeito poético, imaginativo, que reside nas imagens, das quais, conforme dirá Cabrera em seu livro seguinte, “não interessa somente sua eventual função de ‘auxiliares’ das ideias, mas a capacidade de interagir com elas modificando seu sentido, intensificando sua compreensão” (2007: 16). Nessa perspectiva, o poético — ou a poeticidade a que me refiro capítulo desta tese “A práxis imaginativa”¹⁷⁵ — seria a “matéria-prima” do conceito-imagem a ser desenvolvida como categoria estética imaginativa.

Talvez a caracterização mais sutil, dialeticamente sutil, de conceito-imagem seja a terceira, a de sua formação com as pretensões de verdade e universalidade. Cabrera parte do argumento de que, sem elas, “difícilmente poderemos falar, de maneira interessante e não meramente figurativa, de filosofia no cinema”.¹⁷⁶ E digo “sutil” porque diz que “a universalidade do cinema é peculiar, pertence mais à ordem da possibilidade do que à da necessidade”¹⁷⁷ e também que “a logopatia é da ordem do sentido, não da verdade”.¹⁷⁸ E digo “dialeticamente sutil” porque a questão da universalidade — para além da disputa (ou querela) dos universais, iniciada no medievo pela oposição entre realismo e nominalismo¹⁷⁹ — remete aos seus significados objetivo e subjetivo, sendo o primeiro o da atribuição comum, que se dá tanto pela perspectiva ontológica (realista) quanto pela lógica (nominalista), e o segundo o da validade comum, nascida “no domínio da análise dos sentimentos, especialmente dos sentimentos estéticos” (Abbagnano, 2000: 983), o qual Kant desenvolveu em *Crítica da faculdade do juízo*.¹⁸⁰ É essa validade comum, essa universalidade, que Cabrera diz

¹⁷⁴ “[...] un impacto afectivo que, al mismo tiempo, le diga algo acerca del mundo y de lo humano, algo con valor cognitivo y argumentativo que persuada a través de una conmoción” (2015: 23-4).

¹⁷⁵ Cf. p. 67 e nota 119 desta tese.

¹⁷⁶ “[...] difícilmente podremos hablar, de manera interesante y no meramente figurativa, de filosofía en el cine” (2015: 25).

¹⁷⁷ “[...] la universalidad del cine es peculiar, pertenece más al orden de la posibilidad que al de la necesidad” (2015: 25).

¹⁷⁸ “[...] la logopatía es del orden del sentido, no de la verdad [...]” (2015: 49).

¹⁷⁹ O dicionário de filosofia de Abbagnano distingue: “Para o realismo, isto é, para a tradição lógica platônico-aristotélica, o universal é, além de *conceptus mentis*, a essência necessária ou substância das coisas. Para o nominalismo, ou seja, para a tradição estoicizante, o universal é um *signo* das coisas” (2000: 982).

¹⁸⁰ “[...] uma universalidade que não se baseia em conceitos de objetos (ainda que somente empíricos) não é absolutamente lógica, mas estética, isto é, não contém nenhuma quantidade objetiva do juízo, mas somente uma subjetiva, para a qual também utilizo a expressão *validade comum* (*Gemeingültigkeit*), a qual designa a validade não da referência de uma representação à faculdade de conhecimento, mas ao sentimento de prazer e desprazer para cada sujeito” (Kant, 2002: 59).

estar presente no conceito-imagem do cinema, só que pela noção de “poderia acontecer com qualquer um”, e não pela de “acontece necessariamente com todos”.¹⁸¹ Já a verdade se identifica com a universalidade (verdade universal) como conceito filosófico — ou como conceito-ideia, na designação de Cabrera —, sendo, portanto, a possibilidade do verdadeiro, e não a sua necessidade. Isso no cinema se traduziria na proposição de que ele faz “afirmações sobre o mundo que podem ser verdadeiras ou falsas”.¹⁸² Em seu outro livro, Cabrera ainda dirá que essas afirmações propiciam a formação dos conceitos “pela capacidade da imagem de afetivizar-se, na medida em que essa afetivização seja cognitivamente aproveitada” (2007: 17). É por unir o elemento lógico ao emocional que a logopatia — reiterando o que disse Cabrera — é da ordem do sentido, não da verdade. A estética imaginativa, no entanto, não se fundamenta diretamente nas pretensões de verdade e universalidade do conceito-imagem, uma vez que ele é para ela, antes de tudo, fenômeno, não da aparência ou da revelação, e sim do conhecimento.

A quarta caracterização de conceito-imagem, a de sua localização no filme, é determinante para a formação das categorias da estética imaginativa do cinema, precisamente na observação inicial — já citada no parágrafo que introduz toda esta explanação — de que, na narrativa tradicional, “apenas o filme inteiro pode ser considerado como o conceito-imagem de alguma noção ou de várias”,¹⁸³ algo como “um macroconceito-imagem, que pode estar composto de outros conceitos-imagem menores”.¹⁸⁴ Mas Cabrera diz também que “há maneiras não narrativas de desenvolver um conceito-imagem”,¹⁸⁵ indicando uma espécie de conceito-imagem pontual, desenvolvido espacialmente — diverso do desenvolvimento temporal do conceito-imagem experiencial. Abre ele, assim, a possibilidade do impacto afetivo na não narratividade, a qual, conforme minha ideia de espetáculo imaginativo,¹⁸⁶ creio ser uma instância outra de narrativa, no sentido de que, material ou imaterialmente, uma imagem artística tem sempre algo a narrar. Com isso, considero que o conceito-imagem pode residir

¹⁸¹ “[...] “podría ocurrirle a cualquiera”; “le ocurre necesariamente a todos [...]” (2015: 25).

¹⁸² “[...] afirmaciones sobre el mundo que pueden ser verdaderas o falsas [...]” (2015: 25).

¹⁸³ Cf. p. 99 e nota 169 desta tese.

¹⁸⁴ “[...] un macro-concepto-imagen, que puede estar compuesto por otros conceptos-imágenes menores” (2015: 27).

¹⁸⁵ “[...] hay maneras no narrativas de desarrollar un concepto-imagen [...]” (2015: 27). Cabrera sugere ainda, no que chama “vias abertas para a investigação” e para além da possibilidade do desenvolvimento não narrativo de conceitos-imagem, que os filmes não narrativos tenham caráter não filosófico (Cabrera, 2015: 39-30).

¹⁸⁶ Cf. p. 72-3 e nota 118 desta tese.

em todo tipo de arte — embora, em cada uma, se desenvolva distintamente — e que é possível haver um conceito-imagem ou vários em uma pintura, tal como pode haver em um quadro cinematográfico, atentando-se para o fato de que, como alerta Cabrera, “difícilmente um fotograma ou um único quadro possam constituir um conceito-imagem em um filme narrativo”,¹⁸⁷ pois outras situações do filme seriam necessárias para se identificar o conceito-imagem, estando aí o que se compreende por desenvolvimento temporal, o que não quer dizer — ressalte-se — linear.¹⁸⁸ Parto do princípio, então, de que o macroconceito-imagem é o que determina uma categoria estética imaginativa, levando em conta que as situações da “filosofia filmada” defendida por Cabrera, que advêm da “tarefa de ver o cinema como filosófico”,¹⁸⁹ são o lugar dos conceitos-imagem, que, por sua vez, concorrem para o desenvolvimento de um macroconceito-imagem. Minha inferência é que o macroconceito-imagem é uma qualidade geral dessas situações, uma *evidência* fenomenológica da essência delas — conforme foi explanado, nesta tese, no tópico 2.3, “A imaginação como conhecimento” —, e não um mero qualificativo delas. Essa qualidade geral seria o caráter, a manifestação de uma *vivência*, ou o elemento substancial da categoria estética imaginativa, sem incorrer no problema da restrição de epítetos indicado por Souriau.¹⁹⁰ O que quero dizer é que um macroconceito-imagem (a evidência das situações) é a porta de entrada para uma categoria estética imaginativa (a vivência da evidência), em um jogo entre intuição e imaginação, sendo importante retomar aqui a visão husserliana de evidência descrita por Baraquin e Laffitte, que, como conceito operacional da fenomenologia, “designa uma vivência que só pode ser alcançada mediante uma descrição rigorosa, que requer uma radical ‘conversão do olhar’” (2007: 152).¹⁹¹ Logo, a categoria estética imaginativa provém de um problema filosófico, e não da filosofia instituída. Exemplifico essa “conversão do olhar” pelo exemplo de Cabrera sobre o filme *O ano passado em Marienbad* (*L’année dernière à Marienbad*, 1961), de Alain Resnais, o qual poderia ser resumido pela palavra “persuasão”; um macroconceito-imagem

¹⁸⁷ “[...] difícilmente un fotograma o un único cuadro puedan constituir un concepto-imagen en un filme narrativo” (2015: 27-8).

¹⁸⁸ É claro que a situação exposta por uma pintura é diferente da situação exposta por um quadro de filme, já que o filme, no geral, é uma sucessão de quadros com movimentos internos que por movimentos de câmera formam planos que por movimentos externos (montagem) o formam. Mas também é diferente da situação exposta por uma frase literária, só que pela perspectiva da visualidade.

¹⁸⁹ “[...] tarea de ver el cine como filosófico” (2015: 29).

¹⁹⁰ Cf. p. 51 desta tese.

¹⁹¹ Cf. p. 62-4 e notas 100 e 101 desta tese.

em potencial, portanto. Teria sido François Truffaut — segundo o próprio Resnais, em entrevista à *Cahiers du Cinéma*, quando do lançamento de *O ano passado em Marienbad* — que disse que todo filme (um bom filme, entenda-se) deve poder ser resumido em uma palavra. E foi Alain Robbe-Grillet, roteirista de *O ano passado em Marienbad*, no prefácio do livro sobre o filme, que disse, no mesmo ano, ser todo ele “en effet l’histoire d’une *persuasion* : il s’agit d’une réalité que le héros crée par sa propre vision, par sa propre parole” (1961: 12).¹⁹² E Resnais, na entrevista citada, reconhecendo o entendimento de Robbe-Grillet como um dos possíveis, sintetizou: “Le film est aussi pour moi une tentative, encore très grossière et très primitive, d’approcher de la complexité de la pensée, de son mécanisme” (Rivette; Labarthe, 1961: 6).¹⁹³ Ora, há nesses depoimentos indícios relevantes para o desenvolvimento de um macroconceito-imagem e, conseqüentemente, de uma categoria estética imaginativa, em uma relação manifesta com a teoria espontânea dos cineastas, dado que tanto Resnais como Robbe-Grillet — não se pode esquecer de Truffaut — acabam, em suas falas, indo mais além do comentário e teorizando sobre o cinema, claro que como fagulha de uma reflexão que requer certa profundidade filosófica.

Na quinta caracterização, são descritos os dois níveis em que o conceito-imagem se desenvolve: o literal, com apoio naquilo que a narrativa do filme revela diretamente, e o abstrato, com a subordinação à sensibilidade do espectador (filósofo/teórico). Cabrera, no livro seguinte, quanto a esse papel da sensibilidade no pensamento filosófico, observa que, mesmo presente, ela se mostra passiva nas ditas teorias intelectualistas do conhecimento, “totalmente desafetizada, *apática*” (2007: 11), com a necessidade de depuração, sendo que, pela proposição logopática, “a sensibilidade-afeto não é o que se pode dispensar para construir o conceito, e sim o que se deve levar em conta para instaurá-lo” (2007: 11). Assim, tanto no nível literal quanto no abstrato, a ordem do sensível é o que conduz o desenvolvimento do conceito-imagem, com a diferença de que, no nível literal, há uma orientação explicitada pelo título ou pelos elementos da narrativa do filme e, no nível abstrato, há uma

¹⁹² “[...] de fato, a história de uma *persuasão*: trata-se de uma realidade que o herói cria através de sua própria visão, através de sua própria palavra” [tradução minha do original em francês e grifo meu].

¹⁹³ “O filme é também para mim uma tentativa, ainda muito grosseira e muito primitiva, de abordagem da complexidade do pensamento, de seu mecanismo” [tradução minha do original em francês e grifo meu].

subjacência metafórica — abstração que, segundo Cabrera, “permite que seus conceitos filosóficos [do conceito-imagem] possam ser eficazes”,¹⁹⁴ devido à natureza mesma da filosofia. Ainda sobre o nível abstrato, argumenta que, “em certo sentido, há algo de inevitavelmente metafórico no cinema, inclusive no mais implacavelmente ‘realista’”.¹⁹⁵ Vale dizer, portanto, que “cinema” aqui deve ser tomado pelo seu sentido imagético, visto que a linguagem do cinema é inevitavelmente metonímica, e não inevitavelmente metafórica.¹⁹⁶ Nem mesmo a narrativa do cinema é inevitavelmente metafórica, ainda que Marcel Martin crie uma analogia, pela montagem cinematográfica, com essa figura (tropo) de retórica: “Chamo de metáfora a *justaposição* por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o diretor quer exprimir pelo filme” (2003: 93).¹⁹⁷ Então, confrontando-se a noção de conceito-imagem com o exposto nas duas notas anteriores, é possível afirmar que, nesse caso, o que é inevitavelmente metafórico é o desenvolvimento do conceito-imagem no nível abstrato. E isso, essa elaboração metafórico-filosófica, é o que também problematiza as categorias da estética imaginativa.

Embora a sexta caracterização, a de que o conceito-imagem não é uma categoria estética, tenha sido, de certa forma, argumentada na quarta, é necessário ratificar que ele não é mesmo uma categoria estética, e sim a propulsão para ela, ou melhor, para a categoria estética imaginativa, a qual não está interessada em definir a essência da arte — o que nos

¹⁹⁴ “[...] permite que sus conceptos filosóficos puedan ser eficaces [...]” (2015: 31).

¹⁹⁵ “Em cierto sentido, hay algo como de inevitablemente metafórico en el cine, inclusive en el más despiadadamente ‘realista’” (2015: 32).

¹⁹⁶ A partir dos conceitos de campo e quadro, aos quais me refiro em *As formigas e o fel*, pode-se perceber essa característica inevitavelmente metonímica da linguagem cinematográfica: “O enquadramento pode ser visto como uma moldura; o campo, como o que foi cortado para ser emoldurado. Tudo o que está no quadro pressupõe um espaço visual mais amplo, uma continuidade do campo: o fora de campo. O campo, então, abrange a própria noção de fora de campo, mantendo um vínculo narrativo [...] com aquilo que já foi ou será mostrado” (Cunha, 2006: 72). Assim, quando se vê, por exemplo, uma cabeça na tela em primeiro plano, tem-se necessariamente uma metonímia — ou, para ser mais específico, uma sinédoque (a parte pelo todo) —, pois nenhum espectador pensará que se trata de uma cabeça sem o corpo. Aí está o que caracteriza a linguagem do cinema ser inevitavelmente metonímica. Philippe Dubois, em seu livro *Cinema, vídeo, Godard*, traz dois exemplos significativos dessa inevitabilidade. “[...] sabemos que um plano é não só a unidade de base da linguagem cinematográfica, sua célula íntima, como também *metonimicamente*, a encarnação mesma daquilo que funda o filme como um todo” (2004: 75) [grifo meu]. “Se o cinema é um Todo orgânico, emanação de uma consciência visual, o plano em profundidade de campo é sua figura *metonímica* por excelência” (2004: 86) [grifo meu].

¹⁹⁷ Jacques Aumont e Michel Marie, no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, confirmam essa justaposição: “É difícil, nesse sentido, conceber uma metáfora fílmica (substituição de um elemento fílmico por outro, produzindo uma transferência de sentido). O que foi chamado de metáfora, sobretudo na época muda, é, no mais das vezes, uma comparação, o filme podendo com mais facilidade justapor elementos do que substituir uns pelos outros” (2003: 185-6).

levaria a essa busca infundável e, no geral, ingrata iniciada pelo “belo” —, mas em trabalhar sua condição de fenômeno da imaginação. Penso em fenômeno da imaginação da forma como Guillermo Sheridan — ao descrever o “dom” do fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo de nomear suas fotografias — pensa: “Vestida con el enigma de su nombre, la imagen era más imagen aún, pero va no como corte de realidad sino como hecho poético progresivo, como fenómeno imaginativo” (2007: 73).¹⁹⁸ São duas realidades, portanto. E a de que trata a estética imaginativa é exatamente a que se instaura por uma intervenção que faz dela fenômeno da imaginação, tal como a que Octavio Paz imagina em seu poema “Cara al tiempo”, sobre (e dedicado a) Manuel e que assim termina: “Manuel:/ préstame tu caballito de palo/ para ir al otro lado de este lado./ La realidad es más real en blanco y negro” (2004: 53).¹⁹⁹ É por isso que o valor estético clássico que pretensamente determina o que é e o que não é arte se aparta da estética imaginativa. O que interessa, com efeito, à estética imaginativa é a interação com a natureza poética da arte, a capacidade de suas categorias dialogarem sensivelmente com a representação da condição humana.

A sétima caracterização, que aponta o fato de o conceito-imagem não ser exclusivo do cinema, remete à questão sobre cinematográfico e cinematograficidade, colocada, nesta tese, no capítulo “A práxis imaginativa” e retomada no seguinte, “A condição estrutural e a ideológica das teorias clássicas do cinema”, nos quais argumento que o cinematográfico seria o específico do cinema; a cinematograficidade, a manifestação, por assim dizer, do cinematográfico nas outras “coisas”.²⁰⁰ Quando Cabrera, para embasar sua ideia de logopatia, chama de “cinematográficos” os filósofos — como Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger — que problematizaram “a hegemonia da razão intelectualista e a sistemática exclusão do componente emocional na tarefa de captação do mundo”,²⁰¹ o faz em razão de entender que as características que marcam a dita filosofia logopática — intelectual e afetiva — “parecem próximas da linguagem do cinema”,²⁰² se visto filosoficamente, ou seja, do cinema como construção de conceitos visuais, os conceitos-imagem. Entendo, então, que

¹⁹⁸ “Vestida com o enigma de seu nome, a imagem era mais imagem ainda, mas não mais como recorte da realidade, e sim como ato poético progressivo, como fenômeno imaginativo” [tradução minha do original em espanhol].

¹⁹⁹ Manuel:/ me empresta teu cavalinho de pau/ para ir ao outro lado deste lado./ A realidade é mais real em preto e branco” [tradução livre].

²⁰⁰ Cf. p. 72 e 78-9 desta tese.

²⁰¹ “[...] la hegemonía de la razón intelectualista y la sistemática exclusión del componente emocional en la tarea de captación del mundo” (2015: 9).

²⁰² “[...] parecen próximas al lenguaje del cine [...]” (2015: 21).

esse “cinematográfico” de que se ocupa Cabrera é a cinematograficidade, ou a tendência que o cinema tem para se tornar referente. O cinematográfico provém do cinema; a cinematograficidade, do cinematográfico; e o mesmo se dá na relação entre filosofia, filosófico e filosoficidade. Por isso, o que é exclusivo do cinema é o conceito-imagem cinematográfico, cuja eficácia cognitiva, de acordo com Cabrera (2015: 37-42), decorre de certos elementos da linguagem cinematográfica, como: 1) a *pluriperspectiva*, que se desenvolve pelo potencial criador da câmera, com enquadramentos, planos, ângulos, movimentos, e pelo universo de composição da imagem, ressaltando-se luz, atuação, figurino, cenário, som;²⁰³ 2) o *corte*, que envolve diretamente o a montagem (um instituto do cinema) e a elipse, a qual Cabrera denomina manipulação de tempos e espaços; 3) a *recepção*, ou a maneira que o filme impacta o espectador, polarizada entre sua absorção, quase onírica, pelo pseudomundo diegético e sua posição crítica, em vigília, diante da arte como conhecimento. Então, essas três dimensões de desenvolvimento do conceito-imagem estariam, respectivamente, nos níveis *sintático*, *semântico* e *pragmático* da linguagem cinematográfica. No entanto, no geral, inclino-me a crer que, tal como o conceito, a matriz do conceito-imagem seja a filosofia, sendo ele, por essa razão, portador de filosoficidade e capaz de gerar, entre outras, filosoficidade no cinema, filosoficidade na literatura, filosoficidade no filosófico. E essa filosoficidade do conceito-imagem é o que torna possível a elaboração de uma categoria estética imaginativa, presentificando-se do mesmo modo que o conceito-imagem, quando Cabrera diz que ele é utilizado pela filosofia “para expor pensamentos (claramente em textos como *Zaratustra* de Nietzsche ou nos escritos semipoéticos de Heidegger)”.²⁰⁴

Na oitava e última caracterização, a de que o conceito-imagem do cinema propõe soluções abertas e questionadoras para os problemas levantados, diferentemente do conceito-ideia da filosofia profissional (leia-se, tradicional escrita), reside a crítica mais contundente de Cabrera a esse modo de filosofar que, segundo ele, consiste em “um escapismo esclarecido, [...] que estabelece entre seus cultores uma espécie de ‘arranjo’ racional, conceitual-

²⁰³ Apesar de Cabrera (2015: 38) julgar que a pluriperspectiva está relacionada à angulação de filmagem, entendendo que ela envolve todos esses elementos citados, haja vista que pode manifestar-se, por exemplo, em uma cena totalmente desprovida de luz, apenas pelo som. Mais adiante, contudo, Cabrera dirá que a pluriperspectiva “pode ser considerada como uma espécie de qualidade ‘divina’ (ou demoníaca!) do cinema, no sentido de uma onisciência e uma onividência”, indicando que conhecer e ver está além de uma restrição dos sentidos. “[...] puede considerarse como una especie de cualidad ‘divina’ (¡o demoníaca!) del cine, en el sentido de una omni-ciencia y una omni-videncia” (2015: 39).

²⁰⁴ “[...] para exponer pensamientos (claramente en textos como el *Zaratustra* de Nietzsche o en los escritos semipoéticos de Heidegger)” (2015: 33).

ideístico, dos males morais do mundo e seus erros epistemológicos”,²⁰⁵ com soluções que “tendem ao estatismo e, com frequência, apresentam uma clara pretensão conciliadora, anticética e construtiva”.²⁰⁶ Já o cinema, com sua veia logopática, seria capaz de produzir uma filosofia, diga-se, móvel, perturbadora, cética, crítico-negativa. Entendo que o cinema, por si só, não seja capaz de fugir desse ordenamento filosófico com o qual Cabrera se mostra enfadado. Somente a leitura de mundo — e, nessa perspectiva, o cinema é o mundo e a leitura é o conceito-imagem — pode possibilitar seu pensamento, e aí tanto faz se emergindo ou não de suas entrelinhas, ou melhor, de suas entreimagens.²⁰⁷ O cinema, de fato, pensa, e seus neurônios são os conceitos-imagem; seu cérebro, as situações apresentadas pelos filmes;²⁰⁸ as sinapses, os espectadores (filósofos/teóricos). No entanto, não haveria também uma lógica cinematográfica (não logopática), tal como a da filosofia criticada por Cabrera, que tenta “submeter a multiplicidade da vida a uns poucos universais reparadores”?²⁰⁹ Tenho convicção de que há, pois o conceito-imagem subverte não a forma de se fazer cinema, e sim a de se fazer filosofia. Acredito, então, que no percurso filosófico a construção do conceito-imagem do cinema seja muito mais “mérito” do filósofo do que do cineasta. É que o cinema, além de pensar, fala, e sua voz, ou melhor, seu discurso, para além de sua trama, é formulado a partir do que o espectador (filósofo/teórico) conceitua imageticamente. No percurso cinematográfico, digo que há cineastas filosóficos no mesmo sentido que há — para usar a ideia de Cabrera — filósofos cinematográficos. Do cinema, então, o conceito-imagem — ainda que alguns cineastas o intencionem — vem de uma espontaneidade filosófica, podendo ser a condensação do que os cineastas e o próprio cinema pensam sobre o cinema e tendo, assim, papel fundamental na teoria espontânea dos cineastas e do cinema, de que se falou no início deste tópico.²¹⁰ No percurso cotidiano, é irrefutável que o conceito-imagem advenha de qualquer manifestação concreta ou abstrata, ou seja, de todas as situações, isso porque o mundo é imagem, e imagética é sua condição. Mas o cinema, como expressão

²⁰⁵ “[...] un escapismo ilustrado, [...] que establece entre sus cultores una especie de ‘arreglo’ racional, conceptual-ideístico, de los males morales del mundo y sus errores epistemológicos” (2015: 44).

²⁰⁶ “[...] tienden al estatismo, y a menudo presentan una clara pretensión conciliadora, anti-escéptica y constructiva” (2015: 43).

²⁰⁷ Cf. nota 9 desta tese.

²⁰⁸ Cf., neste capítulo, nas p. 102-4, a quarta caracterização de conceito-imagem.

²⁰⁹ “[...] someter la multiplicidad de la vida a unos pocos universales reparadores” (2015: 44).

²¹⁰ Cf. p. 93-4 desta tese.

artística (incluindo-se sua função de entretenimento),²¹¹ por sua potencialidade de “armazenar” problematizações filosóficas acerca do mundo e do humano, pode proporcionar logicamente, de maneira eficaz, o desenvolvimento de conceitos-imagem. Essa é a tese defendida por Cabrera, definidora de um modo de o cinema pensar e a qual aqui — ressalte-se a condição artística do cinema e a condição filosófica do conceito-imagem — nos conduz para a problematização das categorias estéticas tradicionais e, conseqüentemente, para a ideia de estética imaginativa, estruturando a proposição de uma teoria imaginativa do cinema.

A teoria imaginativa do cinema, por estar baseada no desenvolvimento de conceitos-imagem, decorre antes da liberdade de conceber o mundo sem buscar a verdade. “A filosofia logopática é da ordem do sentido, e não da verdade”,²¹² conforme disse Cabrera. Mas vejamos que os conceitos-imagem são filosóficos por natureza, enquanto as categorias estéticas que dão corpo à teoria imaginativa têm filosoficidade e, além disso, são utópicas, não no sentido de idealização (irrealizável), e sim no de ideação (concebível), ou naquele já mencionado sentido de Bloch de “ultrapassar o curso natural dos acontecimentos” (2005: 22). É importante, para tanto, a ideia que o cineasta tem de seu filme, a qual pode ser revelada diretamente por ele, em suas falas e escritos, ou pelo conceito-imagem subentendido na narrativa fílmica, ainda que este seja desenvolvido pelo espectador (filósofo/teórico), pois a ideia não deixa de ser do filme e, portanto, do cineasta. O conceito-imagem se forma pela leitura filosófica do filme; as categorias da estética imaginativa, pela leitura da filosoficidade

²¹¹ Sobre isso Cabrera diz que, “em uma concepção filosófica do cinema, não se deve excluir em absoluto o elemento ‘diversão’, enquanto vinculado ao impacto sensível (que, ainda que faça tremer, também diverte). De qualquer forma, se olharmos bem, é totalmente impossível encontrar um filme que apenas ‘divirta’, que não diga absolutamente nada acerca do mundo e do humano; no mínimo, tão difícil como encontrar uma filosofia desinteressada, que só ‘busque a verdade’. A verdade pode surgir do mais divertido, e fugir da densidade de um tratado. Se cultivamos a capacidade de ler filmes filosófico-conceitualmente, Spielberg pode ser, ao mesmo tempo, divertido e filosófico, e filosófico na estrita medida em que seja divertido. Seria um erro metodológico buscar filosofia somente nos filmes de Tarkovski ou Bergman, e não nos *101 dálmatas*”. “En una concepción filosófica del cine no se debe excluir en absoluto el elemento ‘diversión’, en cuanto vinculado con el impacto sensible (que, aunque haga temblar, también divierte). De todas formas, si se lo mira bien, es totalmente imposible encontrar un film que tan sólo ‘divierta’, que no diga absolutamente nada acerca del mundo y de lo humano; al menos tan difícil como encontrar una filosofía totalmente desinteresada, que sólo ‘busque la verdad’. La verdad puede surgir de lo más divertido, y huir de la densidad de un tratado. Si cultivamos la capacidad de leer filmes filosófico-conceptualmente, Spielberg puede ser, al mismo tiempo, divertido y filosófico, y filosófico en la estricta medida en que sea divertido. Sería un error metodológico buscar filosofía tan sólo en las películas de Tarkowski o Bergman, y no en los *101 dálmatas*”. (Cabrera, 2015: 55). Vale observar que os filmes de Tarkovski ou Bergman podem ser também diversão para alguns, confirmando o que diz Cabrera a respeito de a questão da arte envolver a questão do entretenimento (ou da diversão), a qual pode perfeitamente ser desenvolvida como categoria estética imaginativa.

²¹² Cf. p. 101-2 e nota 178 desta tese.

do conceito-imagem em diálogo com várias outras leituras possíveis. As categorias da estética imaginativa são infinitas, como o léxico e seu poder de neologizar. Uma palavra, existente ou não, é uma utopia estética, que abre um universo mais amplo ao se voltar para o mundo. É a noção de valor que cede lugar à de representação. Ou seja, a categoria estética tradicional, fundada no belo, valoriza a arte, já a categoria estética imaginativa representa a arte, o que não impede o próprio belo (ou a beleza) de ser desenvolvido sem a carga valorativa depositada secularmente sobre ele. Essas categorias, então, representariam o cinema como arte, formando a teoria imaginativa do cinema, na qual — agora é possível afirmar — a filosoficidade é indispensável.

Por fim, é interessante notar que Fellini — cineasta cujo cinema, na segunda parte desta tese, convergirá para a formulação de uma teoria imaginativa do cinema — é lembrado três vezes por Cabrera nas caracterizações de conceito-imagem. Na primeira caracterização, a da *experiência*, fala da recomendação de Fellini a seus críticos intelectuais para simplesmente verem o filme. Na terceira caracterização,²¹³ a da *verdade e universalidade*, alude à célebre frase de Fellini sobre seu ofício: “sou um grande mentiroso”. E, na oitava caracterização, a das *soluções abertas e questionadoras*, comenta que Fellini, muitas vezes, a seu modo, se manifestou a respeito da “vontade própria” da imagem — Cabrera dirá “astúcia da imagem” —, a qual faz com “que o filme resultante nunca seja o que foi planejado”.²¹⁴ Têm-se, assim, três pontos relevantes para se considerar na proposição de uma teoria imaginativa do cinema. Decerto que somente “ver o filme” não instaura, por si só, a experiência cognitiva, mas é o acesso para “deixar-se afetar” por ela, pois ninguém vê um filme sem vê-lo, assim como não lê um livro sem lê-lo. O “grande mentiroso” joga com a essência ficcional do cinema, mesmo quando documental. O termo “ficção” deriva do verbo latino *fingere* e tem por primeira acepção “modelar em barro” — Tarkovski se referiu ao fazer cinematográfico como “esculpir o tempo”, título de seu mais célebre livro sobre cinema. “Imaginar” é uma de suas outras tantas acepções. Já em português, originou o verbo “fingir”, que também pode significar “imaginar”. Não duvido que Fellini, ao dizer isso, tenha se inspirado em “o poeta é um fingidor”, em Fernando Pessoa. Aliás, o citou diretamente quando colocou na boca de um personagem de *A voz da Lua (La voce della Luna, 1990)*, seu último filme, a

²¹³ Na realidade, em tópico específico de desenvolvimento sobre a questão, intitulado “¿Puede una ficción singular mostrar verdades universales?” (“Pode uma ficção singular mostrar verdades universais?”) (2015: 45).

²¹⁴ “[...] que el filme resultante nunca sea el que fue planeado [...]” (2015: 43).

fala: “Posso solo ripetere con il poeta: *‘Nulla si sa, tutto si imagina’*”.²¹⁵ E, por fim, bem mais do que ilustrativo, o conhecimento de Fellini sobre a “astúcia da imagem”, uma de suas muitas reflexões significativas sobre o cinema pensante e com a qual travou uma queda de braço particular, diga-se, sem ganhador. Aliás, o cinema ganhou, como quer demonstrar a segunda parte desta tese, com o desenvolvimento de uma teoria felliniana imaginativa do cinema.

²¹⁵ “Posso apenas repetir com o poeta: *‘Nada se sabe, tudo se imagina’*”, sabidamente, em itálico, um verso de Ricardo Reis, um dos três mais famosos heterônimos de Fernando Pessoa.

PARTE II

TEORIA FELLINIANA IMAGINATIVA DO CINEMA

1. O que queria Federico Fellini

Este breve prólogo não tem qualquer pretensão biográfica, embora, para se estudar alguém, seus feitos, seja preciso situar minimamente sua vida. Aqui, nesta proposição de uma teoria imaginativa do cinema, este alguém é Federico Fellini, e seus feitos são seus filmes. E da primeira parte desta tese, em linhas gerais, com base em Jacques Aumont, pela ideia de teoria espontânea dos cineastas, e em Julio Cabrera, pela de filosofia filmada, resalta-se, cada qual, a potencialidade de que todo cineasta é um pensador e a de que todo filme pensa.

Fellini nasceu em 1920, sob o signo das vanguardas europeias, em uma Rimini de tradição anarquista,²¹⁶ mas em uma Itália que se fascistizava, e nunca teve qualquer pretensão de se tornar cineasta, muito menos pensador. Desde criança queria ser *fumettista* (cartunista), e foi. Iniciou sua vida profissional publicando charges em periódicos satíricos italianos e, já em Roma, em 1939, foi contratado pelo popular *Marc'Aurelio*,²¹⁷ também criando historietas humorísticas e assinando diversas colunas. Escreveu esquetes para o teatro de variedades e para o rádio porque se pagava melhor. E argumentos e roteiros para o cinema porque se pagava melhor ainda. E começou a frequentar *sets* de filmagem porque ali se podia improvisar, chegando a ser chamado de “roteirista de emergência”, devido a sua grande capacidade de solucionar na hora entraves na execução de cenas. Fez assistências de direção pelo acaso, dirigiu cenas pelo acaso, e foi tomado pelo cinema pelo acaso, em uma transição que durou pouco mais de uma década, de 1939 a 1950, quando viria a realizar seu primeiro filme, *Luzes do variedades* (*Luci del varietà*),²¹⁸ em codireção com Alberto Lattuada.

²¹⁶ Em agosto de 1872, em Rimini, foi realizado o congresso constituinte da federação italiana da Associazione Internazionale dei Lavoratori (Associação Internacional dos Trabalhadores), evento que foi o ato oficial de nascimento do movimento socialista e anarquista na Itália e que ficou conhecido como Conferenza di Rimini (Conferência de Rimini).

²¹⁷ Com circulação de 1931 a 1958, nos formatos de jornal e de revista, o semanário *Marc'Aurelio* chegou a vender até 350 mil cópias por edição entre 1935 e 1940.

²¹⁸ Cf. nota 10 desta tese.

Fellini tinha uma ideia clara do que queria das palavras e das imagens — palavras e imagens que eram como gestos para ele. Sabia-se um contador de histórias, por narrativas que sonham, memoram, espetacularizam, utopizam. Foi formado pelo desenho, pelo teatro popular, pelo rádio, e se pode dizer, sem qualquer receio, que seu cinema foi, por completo, uma conjunção dessas três linguagens, aliada ao seu fascínio pelo universo circense. De roteirista criativo e reconhecido passou a ser um dos maiores cineastas de todos os tempos, nem sempre reconhecido. Falava sobre seus filmes com a simplicidade de um artesão, mas filmava com a profundidade de um pensador, reescrevendo roteiros com a câmera, ou melhor, com a própria câmera, uma câmera interna, mecanismo de olhos e mente, transformando imagens em imaginários.

A partir deste ponto, após idear a possibilidade da teoria imaginativa do cinema — e da estética imaginativa, e da área de conhecimento *imaginidades* —, esta tese quer demonstrar que Fellini, não importando se consciente ou inconscientemente, concebeu o cinema com base em quatro categorias estéticas imaginativas: o onírico, o mnêmico o espetacular e o utópico, as quais se manifestam, respectivamente, pelo sonho, pela memória, pelo espetáculo e pela utopia, dialogam entre si e indicam a coerência de sua obra. Mas que se entenda aí que o sonho não é o “filme” ilógico do sono, nem o desejo intenso, e sim o devaneio, a divagação. E que a memória não é a simples lembrança, nem a fidedignidade autobiográfica, e sim o memorável, o que é digno de memória, ainda que fictício. E que o espetacular não é apenas o cênico, a representação, e sim o que chama e prende a atenção, o que seduz. E que o utópico não é a impossibilidade, o inacessível, e sim a esperança e também a desesperança. É óbvio que há outras perspectivas, outras nuances dessas categorias, que somente podem ser construídas no desenvolvimento dos conceitos-imagem advindos da cinematografia de Fellini, valendo-se do que ele próprio pensou sobre o cinema e do que seus filmes pensaram sobre a condição humana.

2. A formação da estética imaginativa felliniana

2.1. A ambição em *Luzes do variedades*²¹⁹

Fellini já era um argumentista e roteirista atuante e reconhecido quando Lattuada o convidou para dirigir junto com ele seu próximo filme. Sabidamente — pois alguns trabalhos não foram creditados — havia colaborado em mais de vinte roteiros, entre eles nos dos três últimos filmes de Lattuada: *O delicto de Giovanni Episcopo* (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947), *Sem piedade* (*Senza pietà*, 1948) e *O moinho do Pó* (*Il mulino del Po*, 1949). E também nos dos clássicos neorrealistas *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945) e *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini. Além disso, fora assistente de direção em *Paisà*, tendo inclusive, em razão de uma indisposição de Rossellini, dirigido uma cena que lhe rendeu a aprovação do mestre e na qual ele impôs ao quase inflexível diretor de fotografia que a câmera ficasse griffithianamente no nível do chão.²²⁰ Fellini mostrara assim que sua grande capacidade de improvisar no *set* não se restringia apenas à reestruturação de roteiro. E começaria, a seu modo, o modo particularmente felliniano, a “recriar” o cinema, ainda que não tivesse consciência disso. Porém, intuía. Tanto é que, em sua biografia em primeira pessoa escrita por Charlotte Chandler, diz: “Tudo o que tem importância no cinema já foi inventado, por isso eu preferiria ser diretor no tempo de D. W. Griffith ou de King Vidor. Eu gostaria de ter feito parte daqueles que criaram o filme de fato” (1995: 228).

Em *Luzes do variedades*, uma companhia mambembe de teatro de variedades, chamada sugestivamente *Polvere di Stelle* (Poeira de Estrelas), que muito bem poderia ser o título do filme,²²¹ é situada para o espectador. Checco Dalmonte (Peppino De Filippo), um

²¹⁹ Cf. nota 10 desta tese.

²²⁰ Em referência a uma das inovações de posicionamento de câmera de D. W. Griffith em *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915).

²²¹ Vale observar que, em 1973, Alberto Sordi — que atuou nos fellinianos *O sheik branco* (*Lo sceicco bianco*, 1952) e *Os boas-vidas* (*I vitelloni*, 1953) — irá dirigir e atuar em um filme sobre o teatro de variedades com esse título.

ator de meia-idade com ambição de diretor da companhia,²²² encerra um número cômico musical, sob os olhares de aprovação de um pequeno teatro lotado, com uma plateia notadamente simples e variada em gênero e idade, incluindo até crianças pequenas que se divertem dançando. Um grupo de mulheres de biquíni, em ritmo de *rock*, entra em cena para chamar o final do espetáculo, a chave de ouro: toda a companhia vai surgindo no palco cantando apoteoticamente que as luzes do variedades (*del varietà*) brilham como estrelas e que, como a mágica do amor, faz sonhar: “Questa è la felicità!” (“Esta é a felicidade!”). Na plateia está a bela Liliana Antonelli (Carla Del Poggio), cujos esgares demonstram seu fascínio pelo palco. Após o espetáculo, o dinheiro da bilheteria é confiscado por falta de pagamento de despesas. Uma confusão se estabelece, e Liliana tenta em vão falar com o responsável pela companhia. Na estação, carregando uma mala, ela espreita os artistas à espera do trem. O trem parte, e Checco e sua namorada dormem, encostados um no outro. Ela é Melina Amour (Giulietta Masina), que tem por maior ambição montar uma charcutaria. Liliana acorda sedutoramente Checco, crendo ser o diretor da companhia, e lhe entrega algumas fotografias, lhe dizendo, sem rodeios, que ficará com ele, caso queira. E lhe apresenta seus feitos e dotes, como um diploma de um concurso de dança que durou setenta horas, no qual recebeu um prêmio por sua dança interpretativa um pouco indiana. Checco vê uma fotografia dela de maiô e é informado de que foi quando se elegeu rainha da praia. Ela lhe diz que suas pernas são mais belas ao vivo e as mostra, belas pernas, pernas da Maresca,²²³ segundo escreveram em um jornal. É o suficiente para Checco sussurrar — Melina dorme — que ela o espere em

²²² Apesar de alguns bons livros sobre Fellini trazerem a informação de que seria ele o diretor (*capocomico*) da companhia Poeira de Estrelas, o verdadeiro diretor, como se percebe na narrativa, é Remo (Dante Maggio). Contornando esse tema, em um livro específico sobre o filme, encontra-se a seguinte informação: “Quanto alla sostituzione delle battute, la sceneggiatura ne rivela una sola occorrenza ma a tutti gli effetti essenziale. Nella sequenza di presentazione di Liliana alla compagnia, le battute del capocomico erano assegnate originariamente a Checco, che, fin dalle sequenze iniziali, fa credere a Liliana di essere il responsabile dello spettacolo. Correggendo il testo, Lattuada attribuisce invece tutta la parte a Remo (il vero capocomico), ottenendo il massimo effetto drammaturgico. Se infatti, da un lato, viene rinforzato l’esilarante meccanismo degli equivoci (Liliana: ‘Ho parlato con il direttore...’, Remo: ‘Scusi, signorina, ma qui ci deve essere un equivoco...’), dall’altro emergono tutte le venature patetiche del personaggio di Checco, smascherato di fronte ai colleghi [...]” (Boledi; De Berti, 1999: 77-8). “Quanto à substituição de falas, o roteiro revela apenas uma ocorrência, mas, para todos os efeitos, essencial. Na sequência da apresentação de Liliana a companhia, as falas do diretor eram atribuídas originariamente a Checco, que, desde as sequências iniciais, leva Liliana a crer ser ele o responsável pelo espetáculo. Ajustando o texto, Lattuada atribui toda essa parte a Remo (o verdadeiro diretor), obtendo um maior efeito dramaturgico. De fato, por um lado, reforça-se o hilariante mecanismo do engano (Liliana: ‘Eu falei com o diretor...’, Remo: ‘Desculpe-me, senhorita, mas aqui deve haver um equívoco...’); por outro, emergem todos os veios patéticos do personagem Checco, desmascarado na frente dos colegas [...]” [tradução minha do original em italiano].

²²³ Marisa Maresca, famosa vedete do teatro de revista italiano dos anos 1940.

outro vagão. E tenta agarrá-la, por duas vezes, e recebe dois tapas na cara, uma contradição aparente da fala de que ficaria com ele. Ela se mostra descontente com a situação, uma enenação decerto, e diz que só quer realizar seu sonho de infância, entrar no mundo da arte. Intenta uma chantagem emocional, mas Checco se retira dizendo ironicamente: “É, minha cara, o teatro é uma coisa muito séria”.

Parece o fim, mas é só o início de uma relação motivada pelo interesse: o de Checco em Liliana, ambicionando o estereótipo da beleza; e o de Liliana em Checco, ambicionando o único degrau ao alcance para iniciar sua carreira artística. Vê-se assim o estabelecimento do macroconceito-imagem pelo intento desses dois personagens: a ambição, ou satisfação do próprio interesse, sendo que a de Checco está fundada na ilusão e a de Liliana na realidade. Vejamos que Nádia Souki, ao analisar a questão do poder tratada na obra de Thomas Hobbes, principalmente em *Leviatã e Behemoth*, diz que “a ambição irmana com a malícia, a inveja, a vaidade ou a glória, se considerarmos o esforço que os homens fazem para escapar da igualdade própria do estado da natureza, tentando acreditar que possuem um grau mais alto de sabedoria que o vulgo” (2008: 187). Ora, a ambição de Checco está para a vaidade e a glória assim como a de Liliana está para a malícia e a inveja, colocando-se em dois níveis diversos de ambição, ainda que se complementem, visto que “sedutores e seduzidos se encontram juntos na ambição” (Souki, 2008: 188). Checco, notadamente medíocre, só ambiciona manter sua ilusão. É um seduzido em todos os aspectos. Foi pela ilusão e será pela sedutora Liliana, a qual, desprovida de qualquer talento, só ambiciona reverter sua realidade. Renato Janine Ribeiro, no livro sobre Hobbes oriundo de sua tese de doutorado em filosofia, identifica uma diferença de ênfase a respeito da sedução, já que no *Behemoth* se busca “desmascarar os sedutores” e no *Leviatã* “advertir contra a sedução as possíveis vítimas” (1999: 73), ou seja, os seduzidos. *Luzes do variedades* não intenta nem um nem outro, nem desmascarar Liliana nem advertir Checco, ações complementares que moralizariam a natureza da ambição de cada personagem.

A oposição entre ilusão e realidade é o que marca os caracteres utópico e espetacular de *Luzes do variedades*. Não há ali, nesse sentido, diferença entre o mundo do cinema, em expansão, e o do teatro de variedades, em decadência. Ambos são utopia e espetáculo, ilusão e realidade. Fellini chegou a revelar, na referida autobiografia, que tinha muita simpatia pelos personagens desse filme, devido ao fato de eles se esforçarem para a realização de um espetáculo: “Eu me sinto ligado a qualquer pessoa que tenha a ambição de fazer um *show*.

As pessoas dessa pequena trupe sonham com a fama, mas falta-lhes a qualificação para isso” (Chandler, 1995: 101). E complementa: “[...] eram como nós, que fazíamos o filme. Nós achávamos que tínhamos a qualificação artística” (1995: 101). Há aí, na verdade, uma ironia ácida de Fellini em relação ao fracasso de crítica e bilheteria que o filme amargou, chegando a dizer que a gansa — companheira inseparável do faquir Edison Will (Giulio Calì) —, com sua habilidade, seria um símbolo dessa qualificação artística, já que “põe toda a sua alma na coisa” (1995: 101).

O filme pode ser dividido em duas partes, sendo que a primeira vai até o dia seguinte da última apresentação que farão na pequena cidade em que o trem os deixou, com Liliana, por mero acaso, como estrela da companhia. Nessa parte, há a intensificação da construção do filme como categoria do espetacular. Ao chegarem nessa cidade, o condutor de uma charrete nega levá-los até o teatro sem pagamento. São cinco quilômetros, e inicia-se uma caminhada utópica rumo à consagração cênica. Checco, com uma intangibilidade aparente, de peito estufado, declama: “T’ amo, o pio bove; e mite un sentimento”,²²⁴ e atribui a Dante esse verso de louvação bovina de Giosuè Carducci, cometendo, no mínimo, uma incorreção histórica de cinco séculos. Melina caminha a seu lado preocupada com a longa distância. E Checco finaliza sua grande atuação colocando um fio de capim na boca, uma sutileza de sua mediocridade, ou bovinidade. Liliana surge com a charrete e oferece carona ao grupo, uma realidade concreta. No teatro, durante a preparação do espetáculo, ela dirá a Melina que gostaria de ser dançarina. Cria-se o choque. Mas, embora a contragosto de todos, menos de Checco, ela conseguirá subir ao palco somente por ter sido computada para o pagamento, por engano, pelo proprietário do teatro, ocasião em que sua saia cairá acidentalmente, atingindo a plateia masculina. Chove copiosamente, e uma goteira na coxa do teatro, logo na entrada para o palco, cai nos rostos dos artistas antes de cada número, como que a tirá-los da ilusão e transportá-los para a realidade, uma realidade sem ambição, oposta à de Liliana, a qual se tornará a estrela da companhia pela atuação do proprietário do teatro, afinal administra ali um negócio. Toda esta cena poderia ser um quadro do espetáculo de variedades, que acaba se confundindo com o espetáculo cinematográfico. Entendendo o apelo da plateia, o proprietário sobe ao palco e põe fim à dança flamenca inexpressiva de Checco e Melina

²²⁴ “Te amo, ó dócil boi; e um brando sentimento”. E, apenas para entendimento, o verso seguinte, não declamado: “De vigor e de paz o coração me inunda” (“Di vigore e di pace al cor m’infondi”) [tradução livre].

puxando Liliana para lá, que reapresenta seu maior talento: as pernas. O cartaz das próximas apresentações trará uma foto de Liliana como protagonista do espetáculo.

Em *Luzes do variedades* — mesmo em se tratando de uma codireção —, o tipo felliniano se mostrará em construção. O cartaz exhibe: “A grande richiesta, terza replica” (“Atendendo a pedidos, terceira reapresentação”). O espetáculo “Tutti a Bikini” (“Todas de Biquíni”), fazendo jus ao nome, agora é Liliana, sua beleza, seu corpo. Ela sabe disso, descortina a possibilidade de ascensão. Checco também sabe, vê nela a sua própria ascensão. Ao final da apresentação, um advogado local, Enzo La Rosa (Carlo Romano), entusiasmadíssimo com Liliana, a convida para jantar em sua casa, mas terá de levar o núcleo da companhia. Checco já está atento aos perigos iminentes. À porta do teatro, Liliana se queixa de que não há uma carruagem e, após uma longa caminhada — retomando a metáfora da utopia da primeira caminhada —, chegam à casa do advogado. Aliás, a caminhada utópica está presente em toda essa primeira parte do filme, sempre estabelecida entre a ambição e a frustração. Antes, porém, no meio do caminho, em uma paisagem campestre, querendo mostrar sua veia artística de barítono, La Rosa agride a ária “Largo al factotum”, da ópera *O barbeiro de Sevilha* (1816), de Gioachino Rossini e com libreto de Cesare Sterbini. “Figaro qua, Figaro là, Figaro su, Figaro giù...” A expressão facial dos artistas, entre o tédio, a indiferença e o constrangimento, é ironicamente comparável à de muitos espectadores a quem se apresentam.

Na casa de La Rosa, há quatro momentos progressivos que irão determinar o fim da companhia e a definitiva dominação de Liliana sobre Checco: a preparação do jantar, o banquete, a festa e o conflito. Há muita comida e vinho na cozinha do anfitrião e todos aparecem empenhados na execução dos pratos. Liliana, sempre cercada por La Rosa, surge dançando e cantando com uma réstia de alho nas mãos e a pendura no pescoço de Checco, como se o encoleirasse. Após um plano aberto, de cima para baixo (*plongée*), situando a mesa do banquete, com La Rosa em uma cabeceira, de frente para câmera, e o faquir Edison Will na outra, inicia-se um plano-sequência que, em uma atmosfera surrealista, denota a fome de cada um. A câmera, em primeiro plano (*close-up*), percorre lentamente a mesa, um a um, onze comensais, sem trilha musical de ambientação, apenas com os ruídos de mastigação e de talheres nas louças, amplificando a força da imagem. Na verdade, não se trata de um plano-sequência inteiro, e sim dois, sendo cortado quando o lado da mesa muda, muito pro-

vável que pela dificuldade de se realizar um plano-sequência em 360 graus naquela configuração. É possível intuir a mão de Fellini nessa cena de extrema significação, em que o grotesco configura plasticidade e concorre para a categoria do espetacular que faz parte de sua estética.²²⁵ Há aí a semente de um diálogo cinematográfico profícuo, ainda que inconsciente, com Luis Buñuel, que viria a se tornar de admiração mútua. Baxter, que biografou também o espanhol, diz: “Until *La Dolce Vita*, Fellini had been a favourite film-maker of Buñuel’s, although Luis, like Fellini himself, saw too few movies to make meaningful comparisons” (1994/b: 278).²²⁶ É fato, sim, que Fellini não via muitos filmes, e também que não gostava de teatro (a não ser do de variedades), que não ia a concertos (a não ser aos de Nino Rota, do qual se falará mais aqui, nesta tese), que não lia muito (talvez uma meia mentira)²²⁷ e que não escondia sua simpatia por Buñuel. Kezich aponta que foi somente com *O*

²²⁵ Aliás, em torno da codireção em *Luzes do variedades*, há muita especulação, justamente por Fellini ter se tornado Fellini. Ele mesmo, ironicamente, como de costume, chegou a dizer que havia sido apenas um espectador de luxo durante as filmagens, o que não procede de forma alguma. John Baxter, um de seus biógrafos, foi quem melhor esclareceu o assunto, extraindo dele, talvez, a melhor verdade e a corroborando com um depoimento de um técnico do filme: “Fellini no era un convidado de piedra. ‘Yo escribí la historia original y el guión y elegí los actores’, afirma concisamente. ‘Además, la película evoca algunos de los números que yo vi presentar a una compañía de vodevil con Aldo Fabrizi... No recuerdo qué dirigí yo y qué dirigió Lattuada, pero considero que la película es una de las mías’. El ayudante de dirección Massimo Mida está de acuerdo. ‘Aunque Lattuada se encargó de los detalles técnicos y trabajó con el director de fotografía Otello Martelli, la interpretación y el tono de la película eran enteramente de Fellini’” (1994/a: 111). “Fellini não era um convidado de pedra. ‘Eu escrevi a história original e o roteiro e escolhi os atores’, afirma concisamente. ‘Além disso, o filme evoca alguns dos números que eu vi uma companhia de variedades com Aldo Fabrizi apresentar... Não me recordo o que eu dirigi e o que Lattuada dirigi, mas considero o filme como um dos meus’. O assistente de direção Massimo Mida está de acordo. ‘Embora Lattuada tenha se encarregado dos detalhes técnicos e trabalhado com o diretor de fotografia Otello Martelli, a interpretação e o tom do filme foram inteiramente de Fellini’” [tradução minha da tradução do original em inglês para o espanhol].

²²⁶ “Até *A doce vida*, Fellini foi o cineasta favorito de Buñuel, embora Luis, como o próprio Fellini, visse muito poucos filmes para fazer comparações significativas” [tradução minha do original em inglês].

²²⁷ Na introdução ao catálogo da mostra *I libri di casa mia. La biblioteca di Fellini (Os livros de minha casa. A biblioteca de Fellini)* — realizada de novembro de 2008 a abril de 2009, em Rimini, cidade natal do cineasta, pela Fondazione Federico Fellini —, Tullio Kezich, seu mais importante biógrafo, fala que essa mostra “è degna di attenzione e di studio perché passa in rassegna i 2000 volumi che Fellini non stracciò e non regalò al primo che gli passava davanti, ma che accresciuti dall’abitudine degli acquisti perpetui nelle vicine librerie del Babuino rimasero a portata di mano sugli scaffali del nido di via Margutta essendo ormai diventati (accanto ai sogni, sempre più rari) un complemento fondamentale del suo faticoso transito notturno”. E que gostaria de “sottolineare il lapidario messaggio fedelmente annotato da Angelucci, uno di quei moniti felliniani che restano stampati per sempre nella mente e nel cuore e riaffiorano al momento giusto. Teniamolo presente tutti perché rispecchia la pura verità: ‘Se leggi non sei mai solo’” (Maroni; Ricci, 2008: 9). “[...] é digna de atenção e de estudo porque passa em revista os dois mil livros que Fellini não descartou ou não deu ao primeiro que lhe passou pela frente, aqueles que, advindos do eterno hábito de aquisição em livrarias próximas da rua do Babuino, ficaram à mão nas prateleiras do ninho da rua Margutta, constituindo (ao lado dos sonhos, cada vez mais raros) um complemento fundamental de seu fatigante trânsito noturno”. “[...] destacar a mensagem lapidar fielmente anotada por Angelucci, um desses avisos fellinianos que permanecem estampados para sempre na mente e no coração e que reafioram no momento certo. Devemos considerá-lo, pois reflete a pura verdade: ‘Quem lê nunca está sozinho’” [tradução minha do original em italiano]. A propósito, o Angelucci a que Kezich

discreto charme da burguesia (Le charme discret de la bourgeoisie, 1972) — o qual passaria a considerar “o filme” — que Fellini descobriu Buñuel e que foi como uma “fulguração”: “Acho que ninguém jamais poderá realizar algo tão elevado e poético, algo que seja permeado por uma liberdade tão intensa. Esta é a palavra: Buñuel é um autor imenso, inatingível” — disse Fellini a Kezich (1992: 22). E Buñuel (2009: 313), em sua autobiografia, *Meu último suspiro*, ao elencar filmes de que gostava muito, entre os de alguns cineastas, cita os fellinianos *A estrada (La strada, 1954)*,²²⁸ *As noites de Cabíria (Le notti di Cabiria, 1957)*,²²⁹ *A doce vida (La dolce vita, 1960)* e *Roma (1972)* e diz que lamentava não ter assistido a *Os boas-vidas (I vitelloni, 1953)*, mas que, por outro lado, em *O Casanova de Federico Fellini (Il Casanova di Federico Fellini, 1976)*, deixou a sala bem antes do fim. E é interessante que haja uma coincidência da cena da mesa de *Luzes do variedades* com a buñueliana da última ceia dos mendigos em *Viridiana (1961)*, mantida pela metáfora da saciedade, ou melhor, da insaciedade. La Rosa oferece o jantar à companhia teatral tendo como certo que Liliana será sua paga, que irá satisfazê-lo. *Viridiana*, por sua vez, oferece abrigo e alimento aos mendigos buscando a redenção, uma espécie de paga, mas eles querem mais, não se contentam, e invadem a casa e promovem o banquete orgiástico, sendo que um deles ainda tentará violentá-la. Há em comum nesses dois filmes, entre a ilusão e a realidade, ambições insaciáveis. No final da primeira parte de *Luzes do variedades*, terminado o jantar e após festejarem bebendo e dançando, Checco, com sinais visíveis de ciúme, frustrará a investida definitiva de La Rosa em Liliana. E, com isso, serão expulsos da casa, praticamente sem dormir, com o dia já amanhecendo, obrigando-os a se colocarem utopicamente, mais uma vez, a caminho. Na estrada, Melina vê o afastamento inevitável de Checco. Ele a deixará para trás e seguirá de braços dados com Liliana, logo depois de cruzarem por um agricultor que passa puxando bois, rumo ao trabalho. “T’amo, o pio bove” — não foi capaz de declamar novamente o bovino Checco.

se refere é Gianfranco Angelucci, pesquisador da vida e obra de Fellini, codiretor do documentário *E il Casanova di Fellini? (E o Casanova de Fellini?, 1975)* e coautor, com Fellini, do roteiro de *Entrevista (Intervista, 1987)*, que dialoga com o romance *América*, de Franz Kafka. E Kezich, na biografia, esclarece mais sobre esse “fatigante trânsito noturno” de Fellini, quando observa que ele “só se tornará um grande leitor na maturidade e sobretudo nos anos 70, com as primeiras crises de insônia” (1992: 21).

²²⁸ Cf. nota 12 desta tese.

²²⁹ Sem grandes problemas de significação para com a ideia do filme, o título brasileiro suprimiu o artigo “le” (“as”), ficando *Noites de Cabíria*. No entanto, em uma nuance semântica, observe-se que, sem o artigo, as noites podem parecer noites do tipo Cabíria, algo como “noites cabirianas”. Com o artigo, e é isso que o filme sugere, as noites são aquelas vividas exclusivamente por Cabíria, sendo, portanto, determinadas.

Uma panorâmica de Roma — cidade principal do imaginário felliniano — fundindo-se com a coluna de Marco Aurélio (Antonina), na praça Colonna, marca o início da segunda parte, na qual Checco, já fora da companhia e entregue ao poder sedutor de Liliana, tentará transformá-la em uma grande estrela do teatro de variedades, Liliana Lilly. Essa parte só reforçará a ilusão de Checco e colocará uma interrogação diante de sua maior ambição, a glória. Estaria ele iludido pela paixão ou seria pela possibilidade de manipular Liliana tal como manipulava Melina? O amor é colocado também como ilusão. E os nomes dos três personagens envolvidos se revelam como um índice dessa ambição. Checco é Dalmonte, almeja o monte, a montanha, o cume mais alto. Liliana ganha o reforço do sobrenome Lilly, a beleza do lírio em duplicidade, sendo possível relacioná-la a Lilith, símbolo demoníaco da vaidade e, ao mesmo tempo, da sensualidade e da sedução. E Melina é Amour, mel e amor, uma personificação do afeto. A mediocridade de Checco é intensificada na primeira cena dessa segunda parte, quando ele e Liliana circulam na rua por entre uma aglomeração de pessoas, algo como um balcão de negócios a céu aberto do meio artístico. Homens que parecem ser empresários do *showbiz* e com os quais ele força ter grande intimidade lhe viram a cara, tratam-no com total desprezo.

Há uma elipse, um salto temporal indeterminado, uma semana, um mês talvez. Liliana aparece hospedada em uma pensão, de cabelos cortados, e Checco em outra, sofrendo a pressão do dono pela falta de pagamento. Ele a levará a uma conceituada casa de espetáculos, onde promete que irá apresentá-la a um importante produtor, seu amigo, um comendador. À mesa, para seu desespero, ela pede lagosta, e champanhe, que acha igual a soda, e pede cerveja, sem espuma — construção do caráter singelo da personagem, um contraponto ao *glamour* a que aspira. No palco, uma dupla de comediantes, em um número do pássaro falante, simulando a ventriloquia, zomba de Checco, de sua roupa inadequada e antiquada, um fraque. O “pássaro” o chama de pinguim, uma humilhação, um escárnio que diverte toda a plateia e também Liliana, e colabora, ainda mais, para contorná-lo como um pobre-diabo do mundo do espetáculo. E tudo isso será reforçado quando ela, durante uma dança de mambo, montar nele como se monta em um animal amansado, em uma imagem expressiva de dominação. Checco verá o comendador, que, também ao vê-lo, fugirá, evitando assim ser alcançado. E, ao retornar à mesa, encontrará Adelmo Conti (Folco Lulli), sócio do comendador, cortejando Liliana, a qual já compreende que ali, a seu lado, está o próximo degrau, bem

mais alto, porém escorregadio, e que deverá, por ora, manter um pé em cada um. Conti conhece Checco e irá diminuir-lo também. Mas Checco tenta se aproveitar da situação para fazer Liliana crer que é um grande amigo dele. E atribui a si a descoberta daquele “raro talento”, pedindo a Conti que interceda junto ao comendador. Conti é um águia e, com um riso sarcástico nos lábios, diz que fará muito mais por ela. E, levando Liliana, sai com seu grupo de amigos para estender a noitada, enquanto Checco se vê enrolado com a alta quantia da conta. Deixado para trás, desolado, procurará em vão por eles nos arredores. E, ao encontrar Remo, terá de ouvir que Liliana o trai, que só quer usá-lo, ao contrário de Melina, que sempre foi boa para ele. Checco quer se manter na ilusão, afinal esta é sua irremediável ambição. E esbraveja que isso é inveja, que Liliana o ama e que terão de ver o sucesso deles por toda a Itália.

Checco ficará à espera de Liliana na porta da pensão, dormitando. E, quando ela chegar, intentando entrar sem acordá-lo, se verá que está decidido a lhe cobrar que se entregue a ele, pondo fim à farsa amorosa idílica que a convém, pois não é à toa que ele carrega no bolso fotos de trinta e duas mulheres que — dirá — o amam e o respeitam, uma mais bonita do que a outra. Parece que as palavras do diretor da Poeira de Estrelas o transportaram da ilusão para a realidade, mas Liliana é ardilosa, sabe manipulá-lo, jogar, e concorda friamente com a investida, transtornando-o. Hesitante, ele sobe as escadas atrás dela, não querendo crer nessa aquiescência vulgar, libertina, e desfere um tapa em sua cara, e desce. Ela ri um riso perverso, e desce atrás para consolá-lo, ou melhor, amansá-lo. Diz que, se bater nela lhe faz bem, não há problema, mas que não se deve usar boina com fraque, que nem mesmo deveria estar usando fraque e que não acredita que conquistou aquelas trinta e duas mulheres das fotos usando boina. Ele se irrita com o deboche, e ela adoça a voz, diz que está brincando, e começa a reconduzi-lo à ilusão. Projeta imaginariamente o sucesso dos dois, os nomes nos letreiros iluminados dos teatros, lotados, e ela no palco toda coberta de plumas. Checco, com os olhos marejados, declama: “Piove su le tamerici salmastre ed arse, piove su i mirti divini”,²³⁰ quatro versos do poema “La pioggia nel pineto” (“A chuva no pinheiral”), de Gabriele D’Annunzio. Dessa vez não os atribui equivocadamente a ninguém, mas salta dois versos intermediários, e conclui que é mesmo um grande artista, e promete que vai montar a nova companhia. Ela irá beijá-lo, um leve beijo nos lábios, um ósculo, e mais um na face, e subirá para dormir. Ele, ofegante, parte. Seu andar é levemente chapliniano. Ouve aplausos,

²³⁰ “Chove sobre os tamariscos salobros e secos, chove sobre os mirtos divinos” [tradução livre].

se vira. A ilusão está reestabelecida, contudo a realidade insiste em se intrometer: o bonde passa, ele corre.

Na mesma rua do balcão de negócios artísticos, Checco se reúne com antigos companheiros da Poeira de Estrelas — o faquir Edison Will, o maestro (Mario De Angelis) e a dançarina Valeria Del Sole (Gina Mascetti) — e um anão. Melina aparece e, quando o vê, quer se retirar, mas seu pai (Enrico Piergentili) a faz sentar em outra mesa. Checco explica ao grupo o novo espetáculo, pensado por ele, todo na cabeça. O *script* terá um espírito francês, um toque americano. E, quando diz isso, o anão se retira, irritado, com o gesto característico de lançar o braço para trás. Irá se chamar “Saette e scintille” (“ Raios e centelhas”) e terá uma parte fantástica, melhor que Baker.²³¹ Todos se retiram não dando o menor crédito a Checco. Ao retornar para a pensão, noite alta, a porta está trancada, e sua mala é jogada pela janela, sendo expulso pelo senhorio como um vagabundo. É surpreendido por um trompetista americano, John, que o convida para ir a sua casa. Quando Checco lhe indaga onde é a casa, lhe responde que Roma é sua casa, que é um sem-teto, assim como ele, chamando-o para a realidade. John o apresentará a alguns artistas esquecidos, entre eles Moema, uma violonista brasileira, cigana, interpretada por Vanja Orico,²³² que canta a folclórica “Meu limão, meu limoeiro” em uma rua de Roma. Checco é tomado pela ilusão novamente. Sua cara é a de quem enxerga um grande espetáculo, mas a música é interrompida por uma voz gritada de um prédio vizinho: “Chega, vagabundos!” E ele retruca que não há vagabundos ali, que aquilo que fazem é arte. E diz que os dois estão contratados para a sua companhia. John se entusiasma, conhece vários grandes artistas, todos pobres, uma coreógrafa húngara, um pequeno corcunda que salta, um *cowboy* que pode acertar um tiro em uma mosca muito distante. Então, Checco vai à pensão de Liliana, com John e o *cowboy* atirador, Bill, mostrar

²³¹ Referência a Josephine Baker, vedete do cabaré francês conhecida como a vênus negra, que era americana de origem africana e ameríndia e se naturalizou francesa. As legendas em português do DVD brasileiro de *Luzes do variedades — Mulheres e luzes* (Versátil Home Vídeo) — trazem Beckett no lugar de Baker, crendo o tradutor se tratar do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, devido ao inglês macarrônico de Checco: “*Béker*”, e não “*Beiker*”. No entanto, em conteúdo e forma, seria mais do que absurda a comparação do teatro do absurdo de Beckett com um esquete do teatro de variedades. Além disso, Beckett não era conhecido ainda no meio artístico, pois só estrearia na dramaturgia em 1952, com a publicação de *Esperando Godot*, encenada no ano seguinte.

²³² Em 1953, com *O cangaceiro*, de Lima Barreto, Vanja Orico daria o primeiro passo para a sua coroação como musa do chamado “ciclo do cangaço” do cinema brasileiro. Com Adoniran Barbosa no elenco, diálogos de Rachel de Queiroz e cenários e figurinos de Carybé, o filme foi um sucesso estrondoso da Companhia Vera Cruz, inclusive no exterior, sendo premiado em Cannes e chegando a ditar moda em Paris. No filme, Vanja interpreta a cangaceira Maria Clódia e canta, com o grupo Demônios da Garoa, “Mulher rendeira”, canção cuja autoria alguns historiadores atribuem a Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

que a companhia está montada, com artistas internacionais, mas ela o trata mal, precisa de dinheiro, quer ir para um hotel, e o escorraça.

A Poeira de Estrelas se apresenta. O teatro está cheio. Melina está no palco com seu número de imitação: Napoleão, Verdi, Garibaldi. Escoltado por John e Bill, Checco aplaude efusivamente. Vai à coxia tentar falar com ela, que o repele. Cartazes de cinema em italiano estão espalhados pelas paredes do teatro — *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), de Lattuada; *In nome della legge* (1949), de Pietro Germi; *Avventura nel Wyoming* (*Wyoming*, 1940), de Richard Thorpe; *In nome di Dio* (*The three godfathers*, 1948), de John Ford — indicando o cinema como espetáculo que já começara a tomar o reduto do variedades. Ele a aguarda na saída. Melina veste um dos figurinos que imortalizaram Giulietta Masina no cinema: um casaco xadrez, com golas altas circundando o pescoço, e um chapéu de tule de onde sai uma margarida — sua primeira referência *clown*. Checco constrói uma chantagem emocional digna dos grandes canastrões. Diz que Liliana o enfeitiçou, que não merece nada, que é um homem morto, que é sua última chance, que o teatro é sua vida, que todos sempre estiveram contra ele, por inveja, ciúmes, que são trinta anos de palco, que deve desistir de tudo porque é um pobre-diabo sem nada. Melina cede à chantagem e lhe entrega suas economias, seu sonho da charcutaria. A pedido de Checco, enquanto Melina se retira, Bill acerta a margarida com um tiro, uma troça insensível e absurda.

Liliana será a estrela de um número de dançarinas de canção chamado “Una notte a Parigi” (“Uma noite em Paris”). Essa é a próxima ilusão de Checco, tomando parte em sua ambição. Mandou fazer um cartaz em que se pode ler: “Compagnia di riviste Checco Dalmonte e Liliana Lilly” (“Companhia de revistas Checco Dalmonte e Liliana Lilly”). Seu nome vem antes, o que será questionado por Liliana. No primeiro ensaio, ela inspeciona o grupo de artistas com um ar de autoridade, nariz em riste, afinal é a estrela da companhia. Posteriormente, o cartaz, cortado ao meio e invertido, trará seu nome à frente. Seus movimentos de dança são descoordenados, descompassados. Checco, em sua mediocridade, se compraz com a mediocridade de sua musa. No dia do ensaio geral, ela aparecerá com Adelmo, em um carro com motorista, dirá a Checco que tem uma grande notícia, que os sonhos deles, graças a ele, estão se realizando, que assinou um contrato com a companhia do comendador, que irá a Milão, quiçá a Paris, que Adelmo está lá fora para acertar a multa contratual. Checco, com o orgulho ferido, se recusa a receber a multa. Ela parte, e ele literalmente desfalece. Não se mostrará, mas ficará claro que a companhia de Checco fracassará.

A cena seguinte, quase um esquete em relação à narrativa fílmica, traz o espetáculo de Liliana. Em um grande teatro, ela desce as escadas para o palco ladeando a vedete principal da suntuosa companhia do comendador, e vive intensamente a realidade de sua ambição, com a ilusão real de que os aplausos são exclusivos para a sua atuação. Por fim, Liliana e Checco se encontrarão mais uma vez, ao acaso, em uma estação ferroviária. Ela, em um vagão de primeira classe, indo para Milão, com Adelmo. Checco embarcando em um de segunda, com a Poeira de Estrelas. Ela conta seus feitos, seu sucesso, e ele tenta formular alguma ilusão. Despedem-se. Checco entra no trem. Remo repassa com o pai de Melina os teatros em que deverão atuar. Há um em que não é mais possível, pois tem somente trabalhado com cinema — uma constatação tardia da supremacia do espetáculo cinematográfico. Checco abraça Melina e diz que a ama. Uma bela moça aparece e se senta ao lado deles. Quando Melina se levanta para buscar café, ele a corteja, diz que ela parece uma atriz, que sabe o que está falando, pois é um diretor de uma companhia teatral. Ela se sente lisonjeada, e tudo parece se iniciar ciclicamente. Uma utopia que só o mundo do espetáculo pode dimensionar. O trem parte.

2.2. O fanatismo em *O sheik branco*

Há uma aventura imaginária, ou melhor, várias aventuras imaginárias em *O sheik branco* (*Lo sceicco bianco*, 1952),²³³ que estão explicitamente nas imagens do filme ou aparecem colocadas implicitamente em suas entreimagens.²³⁴ Uma delas e a mais óbvia é a do espetáculo da fotonovela, que faz de *O sheik branco* uma comédia clássica, intensificada por uma paródia do tragicômico. Ivan Cavalli (Leopoldo Trieste) e Wanda Giardino (Brunella Bovo) — “agora Cavalli”, fará questão de frisar, com orgulho, Ivan na recepção do hotel —, provincianos, de Altavilla Marittima (um lugar imaginário, uma alusão a Rimini provavelmente), são recém-casados que chegam a Roma para passar a lua de mel. Ivan tem família em Roma, um tio funcionário do Vaticano, que lhe conseguiu uma “audiência” com o papa. Se *Luzes do variedades* termina com um trem partindo de Roma, *O sheik branco* inicia com um trem chegando a Roma, uma insinuação simbólica de que Fellini considerava o filme em parceria com Lattuada como seu também²³⁵ e de sua passagem da codireção para a direção.

²³³ Cf. nota 11 desta tese.

²³⁴ Cf. nota 9 desta tese.

²³⁵ Cf. nota 225 desta tese.

A primeira cena de *O sheik branco*, após os créditos, é aberta com o olhar do personagem Ivan (câmera subjetiva) pela janela do trem e mostrará a cúpula da Basílica de São Pedro, o que introduz o macroconceito-imagem de fanatismo que o filme irá desenvolver, isto é, um de seus níveis, o religioso, visto que há também o político e o artístico. E Ivan, com a cabeça para fora, em um vagão de segunda classe — como o de costume da companhia Poeira de Estrelas de *Luzes do variedades* —, suspirará o nome da cidade: “Roma!”

A construção dos personagens — desde a chegada à estação até o primeiro diálogo do casal, no quarto de hotel em que irão se hospedar, configurando-se quase um monólogo, um discurso de Ivan — é fundamental para estabelecer a ideia de fanatismo de um e de outro. Serão modelados um Ivan metódico, de trejeitos amaneirados, e uma Wanda alheia, de cabelos de cachos vitorianos. Na recepção do hotel, antes de tudo, Ivan quer ligar para o tio, avisar que já se encontram em Roma, mas, enquanto fala ao telefone, Wanda sobe para o quarto, com o carregador de malas, sem avisá-lo, sem o seu consentimento, sem ao menos, como ele desejava, saudar o tio, e a verá entrar no elevador, instaurando o distanciamento do casal que se dará até as cenas finais. Ivan entrará firme no quarto, austero, perguntando que brincadeira foi aquela, e dizendo que uma senhora não deveria ficar sozinha com um carregador, e que não soube o que dizer ao tio, o qual está acostumado com respeito, pois ocupa uma posição importante no Vaticano, bastando estalar os dedos para que todos comecem a se coçar, em Roma e em Altavilla Marittima. E, além disso, diz que o tio conseguiu para eles, para aquela manhã, às onze horas, uma audiência com o papa, e diz isso analisando as gavetas do armário, cheirando-as, o que alinhava a sua meticulosidade. Wanda não esboça reação. “Às onze, com o papa”, enfatizará ele exigindo a justa consideração. E a única preocupação dela é se terá de falar. Ele é pego de surpresa por essa indagação. Não cogitara isso, mas não crê que haverá necessidade, serão duzentos casais, e, afinal, se alguém tiver de falar, falará ele. A meticulosidade de Ivan prossegue ao extremo. Ele pede licença a ela para tirar o paletó, orgulhando-se de que planejou cada minuto da estadia em Roma. Descreve tudo, consultando uma caderneta de anotações. E se exalta, revelando sua veia nacionalista, ao falar da visita ao Altar da Pátria, o monumento a Vittorio Emanuele II. E depois, à noite, finalmente, a ceia íntima, expressão que utiliza como alusão à primeira noite do casal. Wanda segue muda, um ar de assustada.

Porém, antes de Ivan chegar ao quarto, Wanda perguntara ao carregador se a rua 24 Maggio ficava próxima, e seu olhar se iluminara ao saber que ficava apenas a dez minutos

dali, caminhando. Abrirá sua valise e várias cartas cairão no chão, um suspense que só será desvendado quando ela sumir. Após deixar o quarto, pé ante pé, enquanto Ivan cochila, deixando a torneira da banheira aberta — banho quente que o marido, com benevolência hesitante, lhe proporcionara por duzentas liras²³⁶ —, ela ganhará a rua do hotel, com um canudo de papelão nas mãos, e se aventurará naquele microcosmo de Roma, imenso a seus olhos, como a parede a que seguirá rente, preenchida felliniana e possivelmente ao acaso com cartazes de espetáculos, cinema, teatro, ópera, e de um *show* de Frank Sinatra. Seu destino é um escritório, a redação de uma revista de fotonovelas, onde procura por Fernando Rivoli, para lhe entregar o canudo. Serventes que fazem a limpeza do local lhe informarão que ele nunca aparece por lá, apenas no sábado, dia de pagamento — uma desconstrução sutil, não assimilada por Wanda, da aura mítica do personagem, visto que um herói não necessita de dinheiro. Ela se decepciona, terá de partir no dia seguinte, e pede para deixar o canudo. É nesse momento que aparece Marilena Alba Velardi (Fanny Marchiò), a editora-chefe. E Wanda, ao ouvi-la se apresentar, arregalará os olhos e repetirá ritmadamente nome por nome, em uma expressão de estupefação. Marilena entende que à sua frente está uma fã, que se diz chamar, esperando ser reconhecida, Bambola Appassionata (Boneca Apaixonada), codinome com que assina as cartas que envia à redação da fotonovela. Bambola, ou melhor, Wanda, sentada à mesa de Marilena, irá relacionar, com conhecimento de causa, os títulos das aventuras fotonovelescas: “O abismo estrelado”, “Almas em desassossego”, “Corações na tempestade”, “Pecado em Damasco”, “No vórtice do amor”. E, orgulhosa, informará que espera toda a semana a chegada da nova edição da revista, e que vai buscá-la ainda na estação, e que corre para casa, e que se tranca no quarto, e que é aí quando sua verdadeira vida começa, dentro daquelas páginas noite adentro. Marilena se inspira: “A verdadeira vida é a do sonho”, e bate à máquina de escrever. Wanda aquiesce; sonha sempre; é a melhor maneira de se alhear da gente vulgar da província. Marilena lhe oferece um cigarro. Ela o aceita, pois, apesar de não fumar, quer guardá-lo de recordação, atitude que reforça seu fanatismo. Marilena diz que Wanda tem razão, que é preciso buscar refúgio dentro de si, como — irão proferir as duas em uníssono — a Condessinha Lucila. Wanda é, de fato, uma especialista em fotonovelas, sabe o título da trama, “Amor e infortúnio”. Dirá que se recorda de tudo, de todos os personagens, contudo o que mais admira é o *sheik* branco. E olha ternamente o

²³⁶ Utilizando-se a tabela de reavaliação da lira italiana, estima-se que esse valor, hoje, seria cerca de três euros.

porta-retratos sobre a mesa, com a fotografia do ídolo: “Que sublime é Fernando Rivoli, que expressão!”

Determina-se, a partir daí, uma distinção entre o fanatismo de Ivan e o de Wanda, ainda que ambos se mostrem circunscritos pelo poder. Ele pelo poder do Estado e da Igreja, do qual se sente parte pela importância fictícia que confere ao tio, nada mais do que um simples funcionário do Vaticano. Ela pelo poder do espetáculo, do qual se sente parte pela importância fictícia que confere ao herói, nada mais do que um ator medíocre de fotonovelas. Há nisso dois caminhos paralelos de elaboração mitômana em *O sheik branco*, duas outras aventuras imaginárias, oníricas, mas absolutamente reais na narrativa, já que nela “a verdadeira vida é a do sonho”. Na filosofia crítica de Kant, o fanatismo é visto como uma “transgressão dos limites que a razão pura prática estabelece para a humanidade” (153) (2016: 139). Pedro Paulo Garrido Pimenta, em trabalho que analisa o entusiasmo e o fanatismo em Kant como estados diversos da mente e do ânimo, diz que a “analítica do sublime” aponta duas vertentes filosóficas do fanatismo:

[...] a estupefação — que paralisa as faculdades sem produzir conhecimento —; e outro, certamente mais perigoso, porque pretende responder ao interesse da razão, a admiração, que se presta a algo legítimo (a expectativa de um fundamento das representações), a um *entusiasmo*, mas também ao ilegítimo (a pretensão de que a expectativa transforme-se em conhecimento). (2004: 286)

Na mesma analítica, Kant diz que a estupefação é um “afeto na representação da novidade que ultrapassa a expectativa”; a admiração, “uma estupefação que não cessa com a perda da novidade” (B 122) (2002: 119). Vê-se, assim, que a admiração é um outro nível de estupefação, conceitos marcados por uma nuance verbal entre “ser” e “estar” e que representam respectivamente Ivan e Wanda: ele é um admirador, enquanto ela está estupefata, o que no decorrer do filme, conforme se observará aqui, ficará cada vez mais evidente.

Wanda tem consigo, naquele canudo, um desenho de Rivoli, do *sheik* branco, que ela mesma fez e que Marilena elogiará. Um jovem figurante vestido de beduíno entra na sala dizendo que o diretor solicita as falas finais. A expressão facial de Wanda indica que ela não acredita no que vê. Um personagem real, em carne e osso, saído das páginas da revista, bem ali à sua frente. É fisgada pelo sonho, mas demonstra preocupação, tem de ir embora. Marilena a faz aguardar, precisa da frase-clímax, e lhe pergunta o que diria se estivesse no deserto,

à noite, e soubesse que seu *sheik* corria perigo. Wanda responde: “Oh! Não estou nada tranqüila”. “Uma belíssima fala, muito humana, simples como a vida”, dirá Marilena, que anotarà a frase à mão no roteiro, concluindo-o e pedindo ao jovem que o leve para o diretor e que também leve Wanda para apresentá-la a Rivoli. No hotel, Ivan irá acordar com batidas na porta. O quarto está inundado e o corredor também — Wanda deixara a torneira aberta —, e uma carta boia na água. Ele dá falta da esposa, se desespera e, após uma confusão cômica que se estabelece em razão da inundação, é informado de que ela perguntara por uma rua, e segue para lá. Wanda aguarda o *sheik*. Beduínos e odaliscas cruzam por ela, que reconhece os personagens — entre eles, Oscar (Piero Antonucci), o beduíno cruel, e Felga (Lilia Landi), a grega misteriosa —, ultrapassando a vida real e fixando a vida do sonho, ou a verdadeira vida da qual falara. Há um alvoroço de produção, um vozerio, muita gente entrando nas carrocerias de dois caminhões, à guisa de militares. O *sheik* não aparece, e Wanda é impelida pela contingência do sonho a subir em um dos caminhões, ao lado de todos aqueles personagens intimamente conhecidos. Meninos, uma tropa deles, fazem troça daquele cenário espetacular, e um deles solta uma *pernacchia*,²³⁷ indicando o desprezo e o escárnio infantil por aquela espécie de carnavalização, o que é respondido instintivamente com outra pelo beduíno vilão. Quando Ivan entra correndo na 24 Maggio, os dois caminhões da produção passam por ele. Nesse cruzamento se estabelece o desencontro crucial do filme, e a instauração de duas potenciais loucuras, que marcará fanaticamente os personagens Ivan e Wanda até as cenas finais. Ivan começará a enlouquecer pelo desaparecimento da esposa, pela impossibilidade de controle da situação, que levará — acredita ele — à mácula do nome

²³⁷ A *pernacchia* ou o *pernacchio* é uma verdadeira instituição italiana, que, como tal, é cercada de histórias míticas, havendo quem diga que é coisa muito antiga, criação dos romanos nas Guerras Samnitas, e outros que seria original dos napolitanos. Aquilo que, em português, chamaríamos de “peido de boca” diz o dicionário italiano *Treccani* se tratar de um som vulgar que se produz emitindo um forte sopro de ar entre os lábios cerrados, às vezes com a língua interposta e mais frequentemente pressionando a boca com o dorso ou a palma da mão, o que exprime desprezo pela arrogância de alguém e escárnio em relação a situações e comportamentos retóricos. Amplamente representadas no cinema italiano, ambas as formas carregam, portanto, o significado entremeadado de desprezo e escárnio. Em um dos seis episódios do filme *O ouro de Nápoles* (*L'oro di Napoli*, 1954), de Vittorio De Sica, todos retirados do livro de conto homônimo de Giuseppe Marotta, o personagem interpretado por Eduardo De Filippo, um professor, dá uma aula sobre o assunto: “Há *pernacchio* e *pernacchio*. Na realidade, posso dizer que o verdadeiro *pernacchio* não existe mais. O atual, corrente, se chama *pernacchia*, mas é uma coisa vulgar, feia. O *pernacchio* clássico é uma arte. Pode ser de dois tipos: de testa e de peito, isto é, de cérebro e de paixão”. No entanto, sumidades no assunto dizem que a diferença entre as formas feminina e masculina reside justamente no modo de emissão, sendo a *pernacchia* a que se usa a língua e o *pernacchio* a que se usa a mão. Fellini as usou em muitos de seus filmes, inclusive no primeiro, *Luzes do variedades*, quando um espectador do espetáculo da companhia Poeira de Estrelas — coincidentemente o mesmo ator da *pernacchia* de *O sheik branco*, Piero Antonucci — solta duas dessas expressivas sonorizações para as imitações feitas por Melina Amour (Giulietta Masina).

de sua família. E Wanda, posteriormente, pela saída abrupta e traumática do universo fictício que idealizou para si.

Ivan está desorientado. Ao chegar à rua e perceber que não será fácil encontrar Wanda, retira a carta do bolso. E só então lê as poucas linhas datilografadas: “Roma 13 Settembre 1951. Cara Bambola Appassionata, se verrai presto a Roma come tu dici, vieni a trovarmi. Passeremo insieme delle ore indimenticabili. Tuo Sceicco Bianco”.²³⁸ A banheira havia transbordado, e agora a vida de Ivan também. Gotas de suor brotam de seu rosto, seus olhos se esbugalham, como os de um louco, sua visão turva, quando hilariamente é atropelado por um pelotão de *bersaglieri*²³⁹ — com seus chapéus de aba circular e penacho de tetraz, seus instrumentos de sopro e sua típica marcha de corrida —, porém ainda reunindo forças para bater palmas em uma atitude de louvação nacionalista. Ele retorna ao hotel. A família o espera, e sua desgraça continua a ser acentuada pela comicidade da narrativa. Depois de beijar a todos, beija uma hóspede qualquer, uma senhora que não faz parte da família, que está ali no saguão apenas, recebendo um empurrão dela. Sua desorientação o faz dar respostas automáticas, inclusive a de que um parente morto passa muito bem, para espanto de sua tia. Querem saber de Wanda. O tio lhe informa que é feriado nacional, daí o desfile na rua. É possível ouvir novamente a evolução dos *bersaglieri*, o que faz Ivan se atormentar. Ganha tempo distribuindo *confetti*²⁴⁰ que estão no bolso de seu casaco, mais uma referência tradicional italiana. A tríade tradicionalista Estado, Igreja e família que modela o fanatismo de Ivan aparece ameaçada. Ele inventa que Wanda está com uma dor de cabeça terrível e consegue convencer a família de que ela necessita, pelo menos até a hora do almoço, descansar. E adiam a audiência com papa para o dia seguinte, o que colabora para revelar a superestimação de Ivan quanto a esse compromisso.

Os caminhões chegam a uma praia. Uma placa avisa que Roma dista vinte e seis quilômetros dali. Wanda se aflige, precisa telefonar, retornar. A vida real, que para ela não

²³⁸ “Roma, 13 de setembro de 1951. Querida Boneca Apaixonada, se vier a Roma em breve, como diz, procure-me. Passaremos juntos horas inesquecíveis. Seu Sheik Branco”. O espectador atento notará que há um risco em uma das letras “p” da palavra “*appassionata*”, uma correção errônea do que estava certo. Talvez a intenção de Fellini fosse indicar sutilmente a carência de conhecimento do ator-personagem Fernando Rivoli, assim como foi indicada a do ator-personagem Checco Dalmonte, em *Luzes do variedades*, pela atribuição a Dante do poema de Carducci.

²³⁹ Tradicional corpo de infantaria do exército italiano, tendo sido criado, no século XIX, para servir ao Reino da Sardenha.

²⁴⁰ Amêndoas doces, um símbolo de sorte e prosperidade que, desde a Roma Antiga, se usa para comemorar nascimentos e casamentos.

é a verdadeira vida, fere sua consciência. Embrenha-se por um pinheiral e ouve uma voz que entoava uma canção. De repente, a visão, o sonho, a fantasia: o *sheik* balança em um trapézio preso nas árvores. Como que decalcado de um desenho notabilizado de Fellini, ele surge, quase um Rodolfo Valentino de *O filho do sheik* (*The son of the sheik*, 1926), de George Fitzmaurice. Está em uma altura considerável, inalcançável, e, ao vê-la, cumprimenta-a em francês, com um *bonjour*, e habilmente salta a sua frente. É Fernando Rivoli (Alberto Sordi), ela não pode acreditar, entrega-lhe o canudo e será elogiada por seu talento. Ao ler a assinatura no desenho, Rivoli reconhece o codinome Boneca Apaixonada, o mesmo das cartas. Inspecciona o corpo dela com os olhos e a galanteia. Irão, a convite dele, para um quiosque na praia, tomar algo, e, quando um carro conversível chegar, com a música em alto volume, ele, após um brinde, a tomará nos braços e dançarão sob o olhar de fascinação de algumas moças. Wanda vive um sonho. O *set* de fotografia está montado. Em trajes de banho, o homem (Mimo Billi) que chegou no carro conversível quer saber de Felga se estão fazendo um filme, e ela responde com uma palavra: “Quase”. Esse “quase” não tem a menor importância para ele, que se diz amante da décima musa — epíteto reivindicado por alguns para o cinema, assim como o de sétima arte. É o espetáculo da fotonovela, o quase-cinema, instaurando de forma inusitada, parodicamente, a metalinguagem em *O sheik branco*. O espetacular nesse início de cinematografia de Fellini começa a se delinear como uma categoria-curinga, a qual se encaixa em todas as outras, uma representação do mundo como palco, pois tudo indica que para ele o cinema não pode ser dissociado do espetáculo, contendo-o ou dele provindo, e podendo ser trabalhado como personagem ou como pano de fundo.

O diretor (Ernesto Almirante) passa energicamente o texto. Não há seriedade por parte dos atores, que demonstram certo tédio com aquela *mise-en-scène* estática, com aquele cinema disfarçado, sem a exposição rigorosa da mobilidade contínua. Apenas o sonho de Wanda tem continuidade. Ela se torna uma personagem, em trajes de odalisca: Fatma, a escrava fiel. O roteiro original determina que ela esteja “num devaneio, perdida numa inconsciente beatitude, desligada do mundo real” (Fellini, 1970/b: 61). E é dessa forma que irá se apresentar. Rivoli está a seu lado, solícito, coordenando a maquiagem como se fosse um *expert*. Ele quer traços mais orientais nos olhos dela, que está mergulhada naquele mundo e na frase dita a Marilena, sua própria criação, e a profere: “Oh! Não estou nada tranquila”. Wanda vive agora, de verdade, a verdadeira vida, a do sonho da aventura imaginária. O *set*

está pronto para a sessão de fotos. O diretor se esgoela pelo megafone, ajustando as marcações para o início da encenação de uma batalha na praia, um quase-cinema mesmo. Rivoli coloca Wanda, quer dizer, Fatma, nos braços de um beduíno, como se estivesse sendo sequestrada, e dá orientações de marcação da cena, como um diretor, querendo obviamente impressioná-la. Wanda está em êxtase, de fã a heroína num piscar de olhos. Rivoli, que dizer, o *sheik* branco monta em seu cavalo branco. Oscar, o beduíno cruel, à sua frente com a espada em punho. Figurantes vários, a caráter, e até um camelo compõem a cena. Fotógrafos a postos. Dois pescadores nativos se impressionam com a superprodução, fazem cara de estima. O homem do automóvel surge no meio do cenário. O diretor se desespera e berra fora do megafone, mais alto ainda, quer saber o que aquele cretino está fazendo lá, o qual, absorto, não percebe que todos, atores e equipe, se dirigem ferozmente a ele. Reestabelecida a ordem, o diretor dá início à encenação e comanda seguidamente a tarefa dos fotógrafos: “Scatta! Scatta! Scatta!” (“Clica! Clica! Clica!”). Os quadros sucedem-se, fotograficamente.

No almoço, em um restaurante, Ivan finge ligar para Wanda e forja para a família a justificativa de que ela ainda está mal, de que precisa jejuar, descansar mais, e que por isso sequer terá condições de ir ao teatro. À mesa, o tio divulga que Ivan é um grande poeta e lhe pede que recite o poema dedicado a Wanda, uma ode. A poesia — o espetáculo da poesia —, tal qual em *Luzes do variedades*, aparece como um elemento indicador da mediocridade dos personagens, só que lá reforçando a ambição utópica de Checco Dalmonte e aqui o fanatismo onírico de Ivan Cavalli. Ele corrige o tio, trata-se de um soneto: “Ela é graciosa, doce e pequenina, e todos a chamam...”, e será interrompido pelo *maître*, que anuncia a chegada do *fettuccine*. A prima pronuncia a palavra “*fettuccine*” em um êxtase poético, com sensualidade. Todos voltam a atenção para o prato, que se revela ali a melhor poesia. Ivan chora. Seu lirismo acentua seu tormento. Em paralelo, absorvida por um mundo imaginário, Wanda está prestes a viver também um tormento, como consequência da desconstrução de seu lirismo. Na praia, os atores estão na pausa para o lanche. Rivoli quer absorvê-la ainda mais, em definitivo, e ficcionaliza o sonho de ser capitão, de navegar. Falará de uma voz que, desde criança, o chama para o mar. Seu gestual delata que é velhaco, rude, o que se materializa em sua atitude de lançar uma garrafa de refrigerante vazia ao mar, também uma metáfora da deriva a que Wanda será lançada. Ele a tomará nos braços, como o beduíno raptor, a colocará em um pequeno barco e, com a ajuda de pescadores, sairá mar adentro, sob os protestos do diretor.

Como alegoria, é interessante que essa cena do mar tenha sido a primeira dirigida por Fellini como diretor solo. Em *Fazer um filme* (2000: 82-4), ele narra filmicamente seu primeiro dia de filmagem em *O sheik branco*. Partira cedo de Roma, em seu Cinquecento,²⁴¹ com o coração disparado. Parara em uma igreja para rezar e, no escuro, teve um mau presságio, uma superstição, ao vislumbrar um catafalco. De volta à estrada, o pneu do carro furou. Sentia-se inabilitado para trocá-lo e aguardou até uma ajuda aparecer. Observe-se que Fellini começa a construir aí, com maestria, uma parábola da direção, do automóvel ao filme. Chegaria ao *set* mais de uma hora atrasado. Alberto Sordi e Brunella Bovo e a equipe já se encontravam no mar para a cena de Rivoli e Wanda no barco. E, enquanto um outro barco o conduzia até lá, uma inércia tomou conta dele. “Eu, ex-assistente de direção, ex-codiretor, que nunca havia olhado pela câmera, naquele primeiro dia deveria rodar uma sequência que teria preocupado até Kurosawa: uma gravação no mar” (2000: 83). Tentou se lembrar de Rossellini, de como ele teria feito, mas até o pôr do sol não havia conseguido filmar nada. Exagero? Talvez. E conta que, ao ser chamado pelo produtor executivo, disse calmamente que faria no dia seguinte o que não conseguira fazer naquele, e que rodaria as cenas de mar na areia da praia. Eis o gérmen do mestre Fellini, do Fellini do mar de *Amarcord* (1973), das edificações e ilusões cênicas, dos estúdios da Cinecittà. O diretor de produção discordou tecnicamente, mas ele asseverou que era possível fazer e fez. Foi assim — concluiu — que, sem saber quase nada de cinema, se tornou um diretor despótico, com todos os defeitos e todas as qualidades que sempre havia execrado ou invejado nos verdadeiros diretores. Pilar Pedraza e Juan López Gandía, em livro que analisa sua obra, dirão que *O sheik branco* “contiene todas las claves del universo artístico felliniano: la realidad como construcción artística con materiales procedentes del mundo de la imagen, la dialéctica entre lo cotidiano y lo fantástico, la pasión por el espectáculo, la puesta en escena expresionista” (2000: 45).²⁴² Algo que o cineasta e crítico Alex Viány — autor do pioneiro *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) — parece não ter captado em seu texto “A fotonovela de Federico Fellini”, que apresenta o roteiro do filme publicado no Brasil: “Tendo sido, dentre [*sic*; “entre”] outras coisas, escritor de fotonovelas, Federico Fellini vingou-se, furiosa e esplendidamente, em *Lo*

²⁴¹ Fiat 500. Carro produzido de 1957 a 1975 que marcou muitas gerações de italianos. Duas novas versões nos anos 1990 e 2000 não traduziram o simbolismo desse carro. Está para a Fiat assim como o Fusca está para a Volkswagen.

²⁴² “[...] contém todas as chaves do universo artístico felliniano: a realidade como construção artística com materiais procedentes do mundo da imagem, a dialética entre o cotidiano e o fantástico, a paixão pelo espetáculo, a encenação expressionista” [tradução minha do original em espanhol].

sceicco bianco, do tempo em que teve de ganhar o espaguete de cada dia a inventar histórias absurdamente românticas para os fabricantes dessa abominável contribuição italiana à cultura quadrinizada de nossos dias” (Fellini, 1970/b: xxvii).

Ora, Fellini nunca foi escritor de fotonovelas, muito menos teve intenção de se vingar delas. Não fez uma crítica furiosa, e sim uma leitura esplêndida, irônica, pelo viés da comichidade, da ilusão do espetáculo. Na verdade, louvava todas as nuances das artes populares. Sua cinematografia, toda ela, prova isso. Além do imaginário circense de sua infância, iniciara-se com aptidão pelos *fumetti* (cartuns, quadrinhos), percorrera com sucesso os esquetes radiofônicos e tivera sua visão cinematográfica formada espiritualmente pelo teatro de variedades, em razão de sua amizade com Aldo Fabrizi,²⁴³ que o conduziria ao ofício de roteirista. O texto de Viany não compreende *O sheik branco*, filme que partiu de um argumento de Michelangelo Antonioni, de um documentário que fizera sobre o tema, *A amorosa mentira* (*L'amorosa menzogna*, 1949). Seria esse o primeiro longa-metragem de Antonioni, que se desagradou do desenvolvimento do roteiro proposto por Fellini e Tullio Pinelli — depois a eles se juntaria ainda Ennio Flaiano.²⁴⁴ Lattuada foi até escalado para dirigi-lo, porém a providência o entregou para Fellini, que, apesar do desprestígio da crítica, realizou um filme de tamanha originalidade. Kezich transcreve um trecho de uma resenha da época: “[...] um filme tão medíocre pelo gosto grosseiro, pelas deficiências narrativas e pela construção convencional, que se torna legítimo considerar se não seria o caso de julgar sem apelação este teste de Fellini como diretor” (1992: 162). Ou seja, para o especialista, Fellini deveria ter encerrado a carreira ali mesmo, mas Kezich também relata que houve quem enxergasse valor no filme, tendo Callisto Cosulich o definido como “o primeiro filme anárquico italiano” (1992: 162), valendo notar que “anárquico” é uma adjetivação que, ainda hoje, pode gerar estranhamento. Italo Moscati, em livro que aborda a relação de Fellini com Rimini e Roma,

²⁴³ Astro do teatro de variedades e por isso depreciado pelos intelectuais italianos. Foi ator, diretor, roteirista e produtor de cinema e também poeta italiano. Fellini conheceu Fabrizi quando preparava um artigo — “Che cos’è l’avanspettacolo?” (“O que é o teatro de variedades?”) —, em 1939, para uma revista especializada em cinema, teatro e rádio. Trabalharam juntos no cinema até *Francisco, menestrel de Deus* (*Francesco, giullare di Dio*, 1950), de Roberto Rossellini, e Fabrizi nunca chegaria a atuar em um filme de Fellini, pois a amizade se abalou depois de Fabrizi ter se sentido traído por não ter sido convidado para o papel principal de *Luzes do variedades*, dado a Peppino De Filippo. Quanto ao filme de Rossellini, ele pode ser encontrado no Brasil sob o título equivocado de *Francisco, arauto de Deus*, visto que entre a tradução aproximada “arauto” e a exata “menestrel” há a diferença das conotações política e artística.

²⁴⁴ Pinelli e Flaiano trabalharam juntamente com Fellini em todos os roteiros de seus filmes até *Giulietta dos espíritos* (*Giulietta degli spiriti*, 1965). Exceção para Flaiano que não participou do de *Agência matrimonial* (*Agenzia matrimoniale*), episódio de *O amor na cidade* (*L'amore in città*, 1953). Pinelli ainda colaborou nos de *Ginger e Fred* (1985) e *A voz da Lua* (*La voce della Luna*, 1990).

diz que, após *O sheik branco*, ele não poderia recuar, pois havia chegado tão longe, saído daquela provincial, sonolenta, letárgica Rimini. E cita a definição de Cosulich, não concordando com ela, com os elementos contraditórios que diz evocar: “Idealità e bombe. Ovvero utopia e violenza. Nulla a che vedere con Fellini, che si guardava intorno e cercava di capire. L’anarchico puro vuole distruggere. Federico, il disegnatore di vignette, l’autore di barzellette e di copioni del varietà, voleva semplicemente sapere in che mondo viveva” (2000: 97).²⁴⁵ Moscati, ao mesmo tempo, acerta e erra em sua análise. Sim, Fellini queria através do cinema desvendar o mundo, e mais ainda, recriá-lo, todavia Cosulich não tomou anarquismo por niilismo. Na Itália politizada, o anarquismo era de origem bakuniana, libertário, uma liberdade negativa,²⁴⁶ ou “the revolt of the individual against all divine, collective, and individual authority” (Bakunin, 1972: 238).²⁴⁷ É certo que Fellini não quis fazer de *O sheik branco* um libelo contra o fanatismo, mas não há como negar que a sátira ali tecida acertou o alvo da alienação instituída pelo *modus operandi* do Estado, da Igreja e da cultura de massa. A política estava enraizada na aparente magia felliniana do espetáculo, estabelecendo-se nas entrelinhas, ou nas entreimagens. Ettore Scola — autor da poética homenagem cinematográfica *Que estranho chamar-se Federico (Che strano chiamarsi Federico)*, 2013), seu último filme — entendeu bem isso, tanto que disse ao jornal *Corriere della Sera*,²⁴⁸ no dia do funeral de Fellini, que, contra todas as aparências, ele havia sido o mais político dos diretores italianos. E Andrea Minuz, em livro específico sobre o Fellini político, observa que Scola, com essa afirmação, não quis enunciar “che nei film di Fellini prendano forma precise tesi o idee politiche. Semmai, suggeriva che proprio muovendosi in un altrove immaginifico, collocandosi oltre gli schieramenti e le appartenenze ideologiche, Fellini aveva intuito di più e meglio di altri il senso profondo dell’italianità” (2012: 11).²⁴⁹ Fellini foi mesmo capaz de traduzir filmicamente todas as nuances sociais da italianidade, só que sem a pretensão de

²⁴⁵ “Idealismo e bombas. Isto é, utopia e violência. Nada a ver com Fellini, que olhava ao redor e buscava entender. O anarquista genuíno quer destruir. Federico, o desenhista de cartuns, o autor de anedotas e de *scripts* do variedades, queria simplesmente conhecer em que mundo vivia” [tradução minha do original em italiano].

²⁴⁶ Para a distinção entre liberdade negativa e liberdade positiva, ver o ensaio “Dois conceitos de liberdade” (1958), de Isaiah Berlin. *Grosso modo*, a negativa seria “estar livre de”; a positiva, “estar livre para”.

²⁴⁷ “[...] a revolta do indivíduo contra toda autoridade divina, coletiva e individual” [tradução minha da tradução do original em francês para o inglês].

²⁴⁸ Cf. anno 32, n. 42, 1 nov. 1993, p. 3.

²⁴⁹ “[...] que nos filmes de Fellini encontrem-se rigorosas teses ou ideias políticas. Possivelmente, sugeri que, mesmo deslocando-se para um mundo outro, imaginoso, colocando-se para além das formações e das afiliações ideológicas, Fellini havia captado, mais e melhor do que os outros, o senso profundo da italianidade” [tradução minha do original em italiano].

transformá-las em universais, algo que a sua sensibilidade artística se encarregou de fazer naturalmente.

Mar aberto. Wanda diz que está confusa, que parece não ser ela, mas que se sente feliz; louca e feliz. O tema da loucura surge verbalizado pela primeira vez na narrativa, indicando que seu limite para com o fanatismo é tênue. Ambos, fanatismo e loucura, se revelam conceitos inseridos na categoria do onírico, respectivamente projeção e realização de um sonho. Wanda projeta fanaticamente o encontro com o herói dos seus sonhos e realiza loucamente essa projeção, o que a faz feliz. No entanto, o título brasileiro do filme, *Abismo de um sonho*, em toda a sua melodramaticidade, remete à ideia de frustração, que parece ser a tônica inescapável da trama. Mais adiante, quando Wanda desconfiar que o sonho talvez não seja a verdadeira vida, constatará que ele pode ser um “abismo fatal”, o que configura uma acentuação do oxímoro “abismo estrelado” (uma fotonovela lembrada na conversa com Marilena). Já o título *O sheik branco* foge disso, pois é apenas uma alusão a um universo imaginário, e não a um sonho destruído. Portanto, nesse sentido, o onírico não é a frustração de algo, a sua impossibilidade, e sim a sua realização, e toda realização pressupõe um fim. Rivoli tenta beijá-la, e ela se esquivava. Ele quer saber se é medo. Ela dirá que não. É evidente que não pode ser medo, pois, se o tivesse, não estaria ali. O fanatismo cega, não teme nada. Rivoli é astuto, quer mantê-la na aventura imaginária, a qual ela mesma buscou viver, e se queixa de que foi iludido, invertendo com ardil os papéis da realidade e misturando-os com os da ficção. Ela morde a isca, e personifica ao extremo a mocinha de fotonovela, dizendo que não pode se entregar a ele, que há coisas maiores e mais fortes do que os dois, que não é livre. Então, apostando na mitomania dela, ele começa a envolvê-la em nova trama, uma outra dimensão do universo ficcional das fotonovelas, um conto de fadas da vida real, um paroxismo do absurdo. Ficcionalizará, então, que ele mesmo, Rivoli, fora apaixonado por uma bela moça, Milena — não mais que ela —, porém, no dia de seu casamento, a mulher que hoje é sua esposa, o adormeceu com uma poção mágica e, quando recuperou a consciência, ela, Milena, havia desaparecido ou, quem sabe, morrido. Wanda se compadece da trágica história. “Desaparecida? Morta? Pobre Milena... uma poção mágica...”, perturba-se, como se isso pudesse mesmo ter acontecido. E ele diz que não devem mais pensar naquilo, pois agora a encontrou, e pede um beijo. A sedução chega ao ápice. Wanda consente, fecha os olhos. E, no instante de consumação, ao sabor da maré, o mastro atinge a cabeça de Rivoli, por duas vezes, e ele desmaia.

Aplausos abrem a cena da ópera-bufa *Don Giovanni* (1787), de Mozart e com libreto de Lorenzo Da Ponte — um contraponto espetacular. Enquanto Wanda é seduzida por um conquistador barato, Ivan assiste à ópera do libertino conquistador de donzelas através de falsas promessas de casamento. Em paralelo, os dois percursos da narrativa fílmica, o de Ivan e o de Wanda, se mostrarão estabelecidos entre o desespero e a ilusão, isto é, pelo desespero dele, provocado pela desordem de seu mundo de admiração, e pela ilusão dela, marcada pela consagração de seu mundo de estupefação. Mais tarde, haverá uma inversão de papéis: a ilusão dele e o desespero dela. Os desencontros expostos por esses percursos serão, paradoxalmente, até o final, a única forma de encontro possível entre o casal. Ivan deixa a sala de espetáculo para telefonar, quer saber se ela já retornou ao hotel. Ao lado do aparelho, um cartaz da ópera reforça a ideia de traição. O “não” irritado do recepcionista o faz minguar. As vozes do barítono e da soprano, que ecoam no *hall* do teatro, o atingem também. É quando o conceito de loucura será desenvolvido por outra perspectiva.

Ivan deixa o teatro e vai à polícia. Ele se aproxima da mesa do delegado, que, com uma gilete, corta cigarros em algumas partes e os acondiciona em uma cigareira. Interessante é que Fellini costumava contar a história de um produtor com voz de dublador que tinha essa mania, sempre aguardando que alguém o perguntasse por que fazia aquilo, para então responder que era para fumar menos e aconselhar o curioso a fazer o mesmo. Talvez Fellini tenha feito aí um *scherzo* (gracejo), equiparando produtores a delegados. Na verdade, ele nunca escondeu sua opinião a respeito da classe. Em 1957, em resposta a uma carta do jornalista Antonio Spinosa sobre a questão autoral no cinema, dirá com sua ironia peculiar: “I nuovi e veri registi sono gli autori delle rivoluzioni artistiche, i produttori sono gli autori delle reazioni antiartistiche. Noi facciamo, essi disfano. Disfano tutto, cervelli e corpi: in loro mano generazioni di donne imparano ad ancheggiare e gli uomini a tagliarsi i capelli a zero. Ma questo, mi creda, è ancora il male minore” (Spinosa, 2003: 141).²⁵⁰ A cena da delegacia transparece um tom kafkiano burocrático, com ambientação de *film noir*. Temeroso pela honra de sua família, ele conta com hesitação seu problema, o desaparecimento de sua mulher, e, devido ao *nonsense* do fato, é inevitavelmente tomado por louco. A mitoma-

²⁵⁰ “Os novos e verdadeiros diretores são os autores das revoluções artísticas; os produtores são os autores das reações antiartísticas. Nós fazemos; eles desfazem. Desfazem tudo, cérebro e corpos: em suas mãos, gerações de mulheres aprendem a rebolar e os homens a raspar a cabeça. Mas isso, confie em mim, é ainda o mal menor” [tradução minha do original em italiano].

nia, agora em relação a Ivan, se dá em dois níveis: primeiro, ao reafirmar a história imaginária da importância política de sua família e, depois, ao ser visto como fantasiador da história imaginária do *sheik* branco. O delegado o tortura psicologicamente, é sarcástico, quer saber se acaso seria ele a tal Boneca Apaixonada. À certa altura, quando o desespero já escorre pelos poros de Ivan, tenta acalmá-lo dizendo que irão resolver a situação e dar uma boa lição naquele *sheik*. E deixa a sala, pedindo para que aguarde. Tudo concorre para que Ivan saia dali direto para um manicômio. O espectador é levado a crer nisso. Através da porta, Ivan ouve o delegado mandar que chamem um médico. Ele tenta abri-la, mas está fechada. O delegado desabafa para si mesmo que assim todos acabarão loucos. Sob uma música de suspense digna dos melhores *thrillers*, Ivan avista uma saída nos fundos da sala, o corredor de serviço, e resolve fugir, oprimido, como se houvesse cometido um grave crime. Aliás, é em *O sheik branco* que se inicia a eterna parceira do compositor Nino Rota com Fellini, totalizando dezoito filmes. Kezich conta que eles se conheceram no início do pós-guerra, em uma parada de ônibus, quando Fellini quis saber de Rota qual deles esperava e obtido como resposta o número de um que não passava por ali, mas o qual, logo em seguida, inexplicavelmente, surgirá, “numa situação tão típica das charges fellinianas que parece um sonho” (1922: 156). Para essa primeira direção solo, sua intuição o faz convidá-lo para compor a trilha musical, estabelecendo-se uma relação tão profícua que o próprio Fellini chegou a dizer que cinquenta por cento de cada um de seus filmes se deviam a Rota. O certo é que Rota captou a linguagem cinematográfica de Fellini como ninguém jamais talvez conseguisse, tanto que Kezich diz que já nos créditos de *O sheik branco* — iniciais, diga-se, como praxe da época — Rota “alterna uma saltitante fanfarra circense a um tema sentimental: uma mistura que se tornará tão característica, a ponto de se incorporar na imagem arquetípica de todo o cinema de Fellini” (1992: 156), inclusive nos realizados por outros compositores, isto é, após sua morte, ou após *Ensaio de orquestra (Prova d’orchestra, 1979)*. Bem, ao se infiltrar chaplinicamente em um pelotão que faz exercícios de formação no pátio, Ivan conseguirá se evadir da delegacia de polícia, e Fellini demonstrar sua intimidade com o *timing* de comédia.

O barco é resgatado. Saberemos que ficaram à deriva por três horas. O diretor está possesso. Esbraveja que Rivoli arruinou o dia de trabalho, e que irá cancelar seu contrato, e que, do mesmo jeito que o criou, poderá destruí-lo, e que voltará a ser açougueiro, e que não sabe o que é profissionalismo, e que é um palhaço, e que não passa de um cretino, igual a

seus fãs — aí um ataque pessoal a Wanda. Cínico, Rivoli coloca toda a culpa em Wanda, e aponta para ela, classificando-a de imbecil. Sua mulher, Rita (Gina Mascetti), está na praia, com olhos de fúria. Ela irá xingar Wanda de *sozzura* (imunda), e esbofeteá-la, prometendo “cuidar” de Rivoli mais tarde. A equipe e os atores assistem a tudo como a um bom espetáculo cômico, rindo desbragadamente. Wanda diz a Rita que sabe de tudo, e se põe a reproduzir a história da poção mágica. Rivoli entra em desespero, trata-se de uma louca, ele nunca falou nada daquilo. Wanda parece retornar à realidade, e foge correndo pela praia. Entra a noite. Todos estão prontos para partir. O diretor quer saber o nome da moça. Rivoli, em um terno risca de giz impecável, diz que não sabe, que ela se apresentou apenas como Boneca Apaixonada. O diretor berra o cognome pelo megafone. Rivoli monta na garupa da motoneta de Rita — que, à italiana, demonstra tê-lo perdoado — e pede a ela um *bacetto* (beijinho), cretinamente. Fez-se noite. O trapézio está vazio, parado no ar. A câmera percorre a vegetação e encontra Wanda desolada, chorando, ainda em trajes de odalisca. Um homem puxando o camelo aparece, está com o casaco dela nas mãos, o encontrou na praia, e lhe avisa que todos a esperaram bastante, mas partiram.

Em paralelo, Ivan e família chegam à porta do hotel. “A janela do quarto está fechada, Wanda deve estar dormindo”, dissimulará ele outra vez. O tio, com uma caderneta na mão, metódico como o sobrinho, lembra-o da visita ao papa na manhã seguinte, e que ele e Wanda, enfatiza, a qual ainda não tiveram o prazer de conhecer, estejam a postos no horário marcado. Ivan entrará no hotel para confirmar que ela não retornou. E depois aparecerá na rua, cambaleante, aparentando estar bêbado, mas, na realidade, está extenuado. O roteiro confirma: “Do princípio da rua, trocando os pés e quase caindo a cada passo, aparece Ivan Cavalli, que, aniquilado e morto de fadiga e angústia, olha em volta com os olhos esbugalhados e turvos” (Fellini, 1970/b: 118). O sino de um campanário soa três badaladas. É alta madrugada e ali só Ivan e alguns gatos. Senta-se na borda de uma fonte, olha o céu completamente estrelado e desaba em pranto. Duas prostitutas surgem na praça. Uma delas é Cabíria (Giulietta Masina), que cinco anos depois seria a protagonista felliniana de *As noites de Cabíria* (*Le notti di Cabiria*, 1957). Ela, tal como o espectador, acha que ele está bêbado. Aproxima-se e quer saber por que está chorando, e se vai se matar. Ele não consegue contar direito a história do sumiço da mulher, apenas fragmentos. E, ao sacar do bolso o lenço para enxugar as lágrimas, deixará cair um pacote de amêndoas (*confetti*), fazendo com que entendam que o casal estava em lua de mel. Cabíria roteiriza o caso, dizendo que fugiu com um amante, que estava tudo

combinado, o que, em certo sentido, procede. Diante da indagação de se era — no pretérito imperfeito mesmo — jovem e bonita sua mulher, ele mostrará, com ternura, fotografias dela, estabelecendo assim uma cumplicidade, quase um vínculo de amizade, com as duas prostitutas. Para Fellini, não pode faltar o espetáculo. E, se Ivan sucumbe à melancolia, sua fúria sonogada será metaforizada. Sob um tema musical circense, um velho artista de rua, um cuspidor de fogo, conhecido de Cabíria aparece. Ela insiste para vê-lo em ação e, enquanto se diverte, numa euforia infantil, com o espetáculo pirofágico, sua colega chama Ivan para algum lugar, prometendo agradá-lo. Ele titubeia, mas, alquebrado, cede.

Wanda finalmente retorna ao hotel, no automóvel conversível do homem que apanhou o *set* da fotonovela. Ele tenta convencê-la a ir para sua casa, comer um “risotinho”. Não há ninguém lá, todos viajaram, e poderá dormir inclusive. Ela não quer, e ele é insistente. Constrangida, sairá do carro, sendo chamada de *baiadera* (dançarina de cabaré), um eufemismo para prostituta. O fanatismo de Ivan, da tradição familiar, é definitivamente colocado à prova. Se tudo faz crer que ele está sendo consolado por uma prostituta, impingesse a Wanda o papel de uma. Ela olha para a porta do hotel, olha para o vestido de odalisca por debaixo do casaco, e foge, correndo apavorada pela rua como correu pela praia ao se defrontar com seu fanatismo. E entrará em um novo surto, só que agora desencadeado pelo pavor da consciência. De uma farmácia, chorando, telefonará para o hotel e pedirá ao recepcionista que diga a Ivan que um destino fatal fez com que ela manchasse a honra do nome dele, mas que é inocente e pura, e que sairá de sua vida para sempre. O recepcionista quer anotar isso, quer um momento. E que a verdadeira vida é, sim, a dos sonhos, porém, às vezes, o sonho é um abismo fatal — subsídio, como foi dito, para o título do filme em português, *Abismo de um sonho*. O recepcionista se empolga, como se empolgou literariamente Mari-lena, a editora de fotonovelas: “Pode repetir isso, por favor!” Entre o destino e o abismo, ambos fatais, as águas escuras do Tevere conversam com uma música de suspense. Wanda está à margem do rio, abaixo da famosa ponte Sant’Angelo, construída no século II pelo imperador Adriano. Olha uma das estátuas de anjo sobre a ponte e acena um adeus. A música torna-se dramática. O casaco cai de seus ombros, revelando os trajes de odalisca. Faz o sinal da cruz, tampa o nariz com os dedos, fecha os olhos e pula, em alguns centímetros de água. Uma tentativa patética de suicídio. Um homem sai de uma espécie de estabelecimento flutuante atracado no rio, quer saber o que está acontecendo. Uma sirene de ambulância corta

as ruas de Roma nas primeiras horas do amanhecer, cenas documentais — um prenúncio de *Roma* (1972) — do apreço de Fellini pela cidade, uma de suas personagens preferidas.

A partir daí, o conceito de loucura se intensificará, até atingir o ápice. Pela manhã, desolado e desganhado, Ivan chega ao hotel. A família o espera para a visita ao Vaticano. E, quando decide confessar tudo, a desonra do nome dos Cavalli, o telefone toca na recepção, é para ele, que, após ouvir o que disseram do outro lado da linha, desmaia. Carregado, acordará à porta do quarto no momento em que tentam abri-la. A ligação dessa cena com a do desmaio é feita através de uma fusão significativa, um recurso que é aí utilizado não apenas como uma transição entre imagens em alternativa ao corte seco, mas que possui uma carga de significação figurada, um tropo imagético: a imagem de Ivan sendo carregado gira assim como seu mundo está girando. Consta do dicionário de cinema de Aumont e Marie que “a fusão manifesta a presença da enunciação, ela pode, portanto, desempenhar o papel de uma marca, próxima de um dêitico, ou, de outro ponto de vista, de uma pontuação” (2003: 139). Note-se, então, que a fusão vista entre essas cenas vai além das funções de referência ou de entonação, ela se coloca com valor de cena autônoma, com discurso próprio. A reação de Ivan, ao despertar do desmaio, é a de um louco, seus olhos se esbugalham como os de um louco, todas suas atitudes seguintes serão as de um louco. Diz que está bem, que não foi nada, que Wanda está pronta. Fala com ela imaginariamente através da porta e finge ouvi-la. Segura o tio pela gola do casaco e o afasta pelo corredor das proximidades do quarto, pedindo, entre a ordem e a súplica, que os aguardem em meia hora na praça São Pedro. Atrás deles, a família e os funcionários do hotel estão atônitos. De homem para homem, o tio quer saber o que, de fato, está acontecendo. Ivan jura que não há nada de errado. E o tio lhe dá o ultimato, meia hora.

Com um embrulho debaixo do braço, Ivan deixa o hotel em disparada, quer um táxi. Uma música circense transforma tudo em um grande espetáculo cômico. Chega a um manicômio e deixa o táxi correndo. O chofer o chama de maluco, quer receber a corrida e o persegue. Um médico o aguarda e o apresenta ao homem que resgatou Wanda do rio, o qual profusamente se põe a contar o episódio.²⁵¹ Os quatro seguem pelas escadas do manicômio.

²⁵¹ O homem é apresentado como Ciriola. Fellini faz uma homenagem ao mítico Luigi Rodolfo Benedetti, vulgo “er Ciriola” (o Enguia), dono de uma embarcação que funcionou no rio Tevere, entre os anos 1940 e 70, como bar, restaurante, *dancing* e balneário, sendo ponto de referência da juventude romana. O apelido foi dado em razão de sua grande destreza em nadar nas águas do Tevere, das quais, segundo dizem, salvou 160 vidas e, por isso, recebeu 160 medalhas. No cinema, o flutuante de Ciriola viria ainda a aparecer em *Férias romanas* (*Roman holiday*, 1953) — *Vacanze romane* em italiano e *A princesa e o plebeu* em português —, de William

Uma freira, com um buço de relevo, os aguarda no andar de cima e também os segue. Ciriola continua a narrar sua história para o atordoado Ivan, mas suas palavras são cobertas pelo tema musical circense. Fellini, dando corpo à sua capacidade de criar tipos, faz com que cruzem por uma cama de rodas grotesca, cercada por uma rede, que é empurrada por um enfermeiro e sobre a qual um interno, um louco, com um chapéu de papel — como os de soldados das brincadeiras de criança —, fuma um charuto. Na porta do quarto, os espera o policial que recepcionara Ivan na delegacia. Ele diz que, conforme o prometido, a encontraram e que agora encontrarão também o *sheik*. A música cessa. O médico lhe informa que ela está no quarto, que se acalme e não se impressione. Ivan entra. Silêncio total. Não há ninguém no quarto, a cama está vazia, e por um instante o espectador é induzido a pensar que talvez tudo aquilo seja uma armadilha para Ivan. E, quando vai sair, a vê ao lado da porta, vestida de odalisca, toda suja. Ela se envergonha, chora um choro contido, soluçado, infantil e, diante do olhar incrédulo dele, cobre-se com o casaco. Ele também irá chorar o mesmo choro. E comicamente irão apenas dialogar por soluços. Ele consulta o relógio, alarma-se. Seu fanatismo sobressai, às onze deverão ver o papa. E, enérgico, estipula que ela tem cinco minutos para se vestir, que não quer saber de nada naquele momento, que a honra da família vem antes, e joga com violência o embrulho na cama.

Obelisco Vaticano, praça São Pedro. Os sinos badalam insistentes. O tio, com impaciência, anda de um lado para o outro. Os visitantes começam a entrar na basílica. O táxi surge em alta velocidade, com Ivan acenando pela janela, que, enfim, após uma odisséia de 24 horas — como as literárias de Leopold Bloom e de Naziazeno Barbosa, respectivamente em *Ulisses* (1922), de James Joyce, e *Os ratos* (1935), de Dyonelio Machado —, conseguirá apresentar Wanda à sua família. O casal sai do táxi, e ele a cobre com o véu, como que simbolicamente a apartando do mundo. Ela o corrige, liberta o rosto e ajeita o véu sobre a cabeça, conforme a tradição católica. “Esta é a minha senhora!”, exclamará ele com orgulho. A família permanecerá estática por uns segundos, como em uma fotografia. De repente, todos se porão a saudá-la. Ivan se enche de júbilo, e logo em seguida de uma melancolia, demonstrando seu transtorno com o ocorrido. Vira-se para chorar e se depara com o chofer, que assistia a tudo e quer receber. A boa sorte por ele desejada, após contar o dinheiro, atinge Ivan como um golpe, junto com algumas notas musicais graves. O tio o chama, precisam ir,

Wyler; *Pobres, mas belos* (*Poveri ma belli*, 1956), de Dino Risi; e *Accattone* (1961), filme de estreia de Pier Paolo Pasolini.

e organiza uma fila de casais. Ivan e Wanda à frente. Ele está sério, e ela, contrita, lacrimosa, sussurra que não fez nada de errado, que foi apenas uma adversidade do destino e que continua pura e inocente. A música ganha uns compassos melódiosos, assim como a expressão de Ivan. E, em uma alusão à noite passada, dirá que ele também continua. Observe-se que, no roteiro original, havia uma cena na casa da prostituta, da qual consta que Ivan “está completamente vestido e compreende-se que não tirou a roupa desde que entrou no quarto” (Fellini, 1970/b: 133). Mas Fellini quis deixar a questão em aberto e, assim, suprimiu essa passagem recatada. E Wanda ainda dirá a ele: “O meu *sheik* branco é você”, fechando os olhos como em um sonho e provocando em Ivan a dúvida da verdadeira vida. O tio pede para apertarem o passo. A música retoma o tema circense cômico. Eles trotam como os *bersaglieri*. A câmera passeia pela basílica, o céu iluminado, e chega à estátua de uma santa, a última imagem do filme, uma imagem de adoração, indicando que a honra dos Cavalli está fanaticamente preservada.

2.3. A imaturidade em *Os boas-vidas*

O tema principal de *Os boas-vidas* (*I vitelloni*, 1953) é a imaturidade, conceito negativo derivado do conceito positivo de maturidade. É importante dizer que conceitos negativos marcados por prefixos como “in-”, “a-”, “des-” demonstram uma relação dialética com o conceito positivo a que se referem. No *Dicionário Hegel*, encontra-se que “o negativo e o positivo são vistos como o paradigma de oposição, uma forma elevada de negação em que cada termo não é simplesmente o outro que não é o outro (tal como vermelho é o outro que não é azul, verde etc.), mas o *seu* outro (tal como o norte é outro do sul)” (Inwood, 1997: 239). E também que, “se duas coisas são opostas, cada uma delas envolve essencialmente a outra e não podem ser separadas” (Inwood, 1997: 244). Assim, por exemplo, falar sobre intolerância, amoralidade ou desesperança é o mesmo que falar sobre tolerância, moralidade ou esperança. Isso difere da antonímia, pois o ódio é *o outro que não é* o afeto, a feiura é *o outro que não é* a beleza, e não *seus outros*.

A imaturidade em *Os boas-vidas* revela uma forte carga de desconstrução da maturidade, embora, em todo o filme, conforme veremos, seja o alcance da maturidade — talvez inalcançável — a ideia que, subentendida, se desenvolve. O próprio título original do filme,

em italiano, de extrema dificuldade de tradução para outras línguas, indica isso. Em português, ao pé da letra, “*vitelloni*”, de origem controversa,²⁵² poderia significar “bezerrões”. Portanto, “*vitellone*”, no singular, é uma gíria que, a partir desse filme, ficou registrada no léxico italiano para designar o jovem provinciano, ocioso e indolente, sem aspirações, que passa o tempo se divertindo. No Brasil, a tradução *Os boas-vidas* buscou manter o aspecto informal da gíria. No português europeu e em espanhol, *Os inúteis* e *Los inútiles*, preferiu-se a denotação. Em francês, o filme tanto foi apresentado com o título original, traduzindo-se apenas o artigo, *Les vitelloni*, quanto com o literal, *Les inutilés*. E, em inglês, preservou-se a grafia italiana. Assim, esses *vitelloni*, ou boas-vidas, ou inúteis, seriam aqueles jovens que, ultrapassando a idade física da adolescência, se manteriam mentalmente nela pelo ócio e pelo tédio, verdadeiros bezerrões. E é essa ausência de maturidade que estabelece o macroconceito-imagem de *I vitelloni*, por intermédio de cinco personagens, cinco jovens de uma cidade provinciana e litorânea do norte da Itália, com mais uma vez Fellini evocando sua Rimini natal, sem ditar explicitamente isso.

Os boas-vidas inicia com um concurso de beleza, o Miss Sereia 1953, uma festa de encerramento do verão. Venta, e um garçom olha o céu prevendo o mau tempo. O narrador, um personagem mnêmico, que estará presente durante todo o filme, diz que aquele lugar é o *Kursaal*²⁵³ daquela pequena cidade, e que a festa está repleta de gente bonita, e que no júri tem até uma atriz de cinema vinda de Roma. Mais uma vez, como em seus dois outros filmes, Fellini traça uma linha imaginária que, ao mesmo tempo, une e separa provincianismo e

²⁵² Sobre isso, em estudo sobre a cultura romanholo, Pier Mario Fasanotti diz: “È un termine riminese, ‘vidlòn’, che la gente che lavora affibbia ai giovanotti borghesi e sfaccendati del litorale, ai perditempo che se la spassano in estate e occupano il tempo, in inverno, tra sogni e reminiscenze, più o meno autentiche. Attorno all’origine della parola ci fu una piccola polemica: secondo alcuni, ‘vitelloni’ non era un termine romagnolo, bensì pescarese. Lo spiegò nel ’71 proprio Ennio Flaiano, di Pescara: ‘Credo che il termine, usato ai miei tempi, sia una corruzione di ‘vudellone’, grosso budello, la persona portata alle grosse mangiate e passato in famiglia per indicare il figlio che mangia a ufo, che non produce, un budellone da riempire. A Rimini e dintorni questo tipo di ragazzi erano chiamati ‘birri’” (2017: *e-book*). “É um termo riminês, ‘vidlòn’, com o qual as pessoas que trabalham denominam os rapazinhos burgueses e desocupados do litoral, os vagabundos que se divertem no verão e ocupam o tempo, no inverno, entre sonhos e reminiscências, mais ou menos autênticas. Em torno da origem da palavra, há uma pequena polêmica: segundo alguns, ‘*vitelloni*’ não era um termo romanholo, e sim pescarense. Ennio Flaiano, de Pescara, explicou em 1971: ‘Creio que o termo, usado no meu tempo, seja uma corruptela de ‘*vudellone*’, bucho grande, a pessoa chegada às comilanças, e usado em família para indicar o filho que come de graça, que não produz, um buchão para encher. Em Rimini e arredores este tipo de jovens foram chamados de ‘*birri*’” [tradução minha do original em italiano]. A propósito, “*birri*” seria algo como “espertalhões”.

²⁵³ Palavra alemã que literalmente significa “sala de cura” e que, a partir do século XIX, passou a qualificar o prédio multiuso — com salas de dança, de teatro, de concerto, de jogos, bar, café, restaurante — que era o centro da vida social nos balneários europeus.

civilização, através da idealização de Roma, conhecido objeto de sua veneração. O narrador dirá ainda que todos estão lá, e naturalmente eles, os *vitelloni*, incluindo-se no grupo, mas apresentando apenas os outros: Alberto (Alberto Sordi), sem qualquer adjetivo, apenas pelo seu gestual de tentar filar à distância um cigarro de uma mesa fora de quadro; Leopoldo (Leopoldo Trieste), o intelectual, que irá acender um cigarro e parece ter negado um a Alberto; Moraldo (Franco Interlenghi), o mais jovem do grupo; Riccardino (Riccardo Fellini), o tenor que canta naquele momento e, como ocorre todos os anos, crê que aquela noite seja também um pouco sua; e Fausto (Franco Fabrizi), o “chefe” e “guia espiritual” do grupo, que aparece caminhando ao lado de uma bela moça. Fausto tenta beijá-la e, repellido, tenta com insistência, já revelando sua má fama. Riccardino (ou Riccardo) tem nas mãos um papel, e ao microfone anuncia a Miss Sereia daquele ano: a senhorita Sandra Rubini (Eleonora Ruffo). Um temporal começa a se armar, e a atriz convidada, Lilia Landi,²⁵⁴ é convocada para a entrega da faixa.

Rapidamente a chuva chegará, e todos correrão para dentro do salão do *Kursaal*. Leopoldo pedirá a um dos jurados que o apresente a Landi. Ele o apresenta como um dramaturgo da cidade, autor de um drama, um poeta. Ela o ignora. Chove bastante lá fora. “Parece o fim do mundo”, profetiza Moraldo, sem saber que, em certo sentido, será mesmo o fim do mundo em seu mundo particular. O salão está lotado. Todas as mulheres felicitam Sandra. Uma diz que agora ela vai para o cinema. Nesses primeiros minutos de filme, Fellini pontua a representação do espetáculo: música, teatro, cinema. E Sandra desmaia, instaurando o primeiro choque da trama em relação à questão da imaturidade. Sua mãe (Paola Borboni), aflita, chama Moraldo, seu irmão. Um médico se apresenta para examiná-la. Levam-na para um lugar reservado. Ela desperta, vê Fausto na porta e se põe a chorar dizendo que quer morrer. A mãe não compreende por que ela quer morrer justo quando se tornou Miss Sereia, não compreende o evidente. E pergunta ao médico, que já a examinou, o que a filha tem. Fausto deixa o *Kursaal* e corre pela rua, sob a forte chuva. Entra em casa, pé ante pé, e começa a fazer a mala. Seu pai (Jean Brochard) aparece, quer saber o que aprontou dessa vez, e ele inventa que conseguiu um emprego em Milão. É chamado de delinquente. O pai o conhece. Moraldo chega à casa de Fausto e lhe fala sobre a gravidez da irmã. Ele diz que é por isso que está partindo, para arranjar um emprego e acertar tudo, e o chama para ir junto, tentando convencer o amigo — pois já convenceu a si próprio — de que está fazendo a coisa

²⁵⁴ Em *O sheik branco* (*Lo sceicco bianco*, 1952), interpretou Felga, a grega misteriosa.

certa. Ao sair do quarto, o pai lhe aguarda, e ele cinicamente lhe pede emprestado cinco mil liras²⁵⁵ para a viagem. E, sob sopapos, ouve que terá de se casar, que irá à igreja nem que seja a pontapés. A irmãzinha de Fausto acorda, um contraponto a seu comportamento infantil. Moraldo assiste a tudo calado. Os outros três *vitelloni* ouvem atrás da porta da casa, e, quando Fausto sai, Alberto cai na gargalhada, Riccardo e Leopoldo o acompanham. A reação de Fausto reforça a infantilidade do grupo, e como um colegial diz para Alberto que, enquanto ele banca o débil mental, seu pai chora lá dentro, o que é uma inverdade, ou uma figura de retórica para a indignação que acabou de presenciar.

Um salto elíptico para a cena do casamento. O narrador reafirma o discurso audiovisual: “Riccardo cantou a *Ave Maria* de Schubert e fez todos chorarem”. Há uma felicidade estampada nos *vitelloni*, principalmente em Fausto, como a felicidade das festas infantis. Alberto, traquinas, se mete na foto oficial de casamento. Os recém-casados entrarão no trem para a lua de mel em Roma, assim como Ivan e Wanda no filme anterior, porém aqui ficando evidente que o “*sheik*” de Sandra é Fausto. Assim como o fanatismo percorre as cenas de *O sheik branco*, a imaturidade, em uma clara dialética com a maturidade, percorrerá as de *Os boas-vidas*. Todos deixam a plataforma após a partida do trem, e Moraldo, desencantado, permanece olhando-o se afastar, como se nele fosse e dando a entender ser o único dos amigos em conflito com a imaturidade. Na praça, em frente à estação, o pai de Fausto quer ainda acreditar no filho, dizendo com embargo ao sr. Rubini (Enrico Viarisio), pai de Sandra e Moraldo, que ele verá que Fausto não é um mau rapaz. O homem procura aplacar o embaraço dessa situação acariciando com afeto o rosto da irmãzinha de Fausto, mas sua mulher, enérgica e sem papas na língua, proferirá em bom som que, ao retornarem, ele morará na casa deles até que tenha condições de manter uma por conta própria. Um constrangimento para o pai de Fausto e que chega a comover os amigos do filho.

As cenas seguintes, até Fausto retornar da lua de mel — o único, nesse princípio de filme, personificado com profundidade —, serão de construção dos outros *vitelloni*, personagens que, desde a partida do “chefe”, passam a demonstrar certo sentimento de orfandade, menos Alberto, que agora é quem parece, com gosto, ter assumido a posição no grupo. Eles jogam bilhar em um bar e conversam fiado, devaneiam sobre a possibilidade de estarem, como Fausto, longe daquele monótono provincianismo. Além dessa imaturidade fantasiosa que os atinge, há a imaturidade extremamente infante de Alberto, que o leva, por exemplo,

²⁵⁵ Hoje, cerca de 75 euros.

a ser capaz de chamar com insistência o garçom até a mesa de bilhar só para, numa troca, dizer que ele está atrapalhando. Aliás, um garçom, um trabalhador, algo bem baixo na escala de importância dos *vitelloni*, conforme se verá, num crescendo, no decorrer do filme. Alta noite, e flanam pelas ruas desertas da cidade. Há um sexto boa-vida com eles. Chama-se Caruso, um enigma, porque começa a integrar o grupo justamente na partida de Fausto — é possível vê-lo na estação ferroviária, na despedida dos recém-casados — e passa a compô-lo pontualmente quando de seu retorno. Sem ter encontrado qualquer referência importante sobre a narração em *Os boas-vidas* no material pesquisado, infiro que Caruso seja o narrador e que Fellini o colocou ali, como personagem, para que formasse significação. Kezich, na biografia de Fellini, dirá: “A voz de um narrador (o sexto boa-vida do grupo, invisível e não identificado, mas o dublador Riccardo Cucciola imita o sotaque e as cadências expressivas do autor) [...]” (1992: 172), sugerindo que esse narrador seria o próprio Fellini. Mas vale notar que, na biografia revista, Kezich (2010: 136) retira essa parte. Predaza e Gandía chegarão a dizer que Moraldo seria esse narrador, o “dueño de la voz” (2000: 57),²⁵⁶ contudo, pelo contexto fílmico, isso não procede. Faltou mesmo alguém interrogar Fellini: “Quem é esse narrador que se inclui entre os *vitelloni*?” De qualquer modo, há certo indício de que seja Caruso, relevando-se que o nome do ator não consta de nenhuma publicação, entre as muitas consultadas, sobre a cinematografia felliniana.

A conversa pelas ruas retoma o desagrado com a vida provinciana visto no bar, ao Riccardo tecer o comentário entediado de que, enquanto Fausto está em Roma, eles continuam lá, naquela porcária de cidade. E ele conclui dizendo que Fausto e Sandra formam um belo casal, o que irá gerar um despeito em Alberto e estabelecendo de vez seu “ciúme” em razão do prestígio que o amigo goza no grupo. A ideia de “belo casal” atinge Alberto. Para ele, apenas Sandra é bonita. Mas Riccardo, como que numa provocação, contrapõe que Fausto tem um belo físico e uma bela estatura. E Caruso complementa observando que ele tem ainda uma bela voz. Isso faz Alberto ironizar e acabar classificando Fausto de não mais que um *mascalzone* (canalha). Leopoldo intervém e, discordando de Alberto, traça uma boa definição de Fausto, literária, classificando-o como um instintivo, um passional, de índole animalesca. E Alberto alfineta o caráter de Fausto, como se o dele próprio, por sinal, fosse elevado. Uma prostituta passa, solitária, passos curtos, e Alberto a provoca, mostrando-se também um *mascalzone*. Ela reage. Moraldo pede a Alberto que a deixe em paz. E eles

²⁵⁶ “[...] o dono da voz” [tradução minha do original em espanhol].

seguem cantando de braços dados pela rua — cena similar à que se vê na abertura do filme, fora da narrativa, com os créditos sobrepostos. O narrador anuncia, incluindo-se: “E, agora, que outra coisa poderíamos fazer? Este dia também chegou ao fim. Só nos resta voltar para casa como todas as noites”. E aí o forte indício de que Caruso, de fato, é o narrador, sendo que, em seguida, irá apresentar a imaturidade dos outros quatro personagens, mas não a sua, nesse retorno às respectivas casas. Alberto mora com a mãe e a irmã, que lhe aguardam até que chegue. E, escondido, bebe um copo de vinho. Riccardo em seu quarto confere a barriga no espelho e ouve a voz do pai a lhe passar uma descompostura. Leopoldo tenta trabalhar em sua peça, mas sem inspiração chama pela janela a empregada do vizinho para lisonjeá-la e se iludir. E Moraldo, que caminha mais pelas ruas todas as noites. Pode-se perceber então, com certa clareza, a partir daí, ser ele, com sua imaturidade melancólica, o personagem principal de *Os boas-vidas*. Um contraponto direto a essa imaturidade é colocado com o aparecimento de Guido (Guido Martufi), um garoto de não mais que quinze anos. Moraldo pergunta por que ele está àquela hora na rua, se não irá dormir. E Guido responde que acabou de se levantar, que acorda sempre àquela hora, três da manhã, pois tem de trabalhar na estação. Moraldo, admirado, quer saber que tipo de trabalho ele faz. E Guido lhe dirá que apenas trabalha e pronto, expondo secamente o inconcebível para um boa-vida. A questão do trabalho continua a demarcar a ociosidade do grupo e vai sendo pontuada proporcionalmente à questão da imaturidade. Alberto, circulando pelas ruas com a mobilidade faceira de um menino, vai ao emprego da irmã, Olga (Claude Farrell), para lhe pedir dinheiro “emprestado” para um “negócio”. Ela, com um esgar, demonstra a habitualidade daquilo. Alberto, com caradura de sobra, ainda faz um comentário sobre a exploração laboral, concluindo que, pelo menos, o patrão deveria aumentar o ordenado dela. Ao pegar o dinheiro, Riccardo chega e lhe informa sobre uma “barbada” nas corridas de cavalo em Bolonha. Olga ri um riso conformado e entra de novo para trabalhar.

Nesse ponto, suprimida do filme, há no roteiro original uma grande cena — que talvez chegasse a uns cinco minutos — de tentativa de um golpe: a venda de uma limusine, ao que tudo indica roubada, para um casal abastado de velhos camponeses. A cena se desenvolve como uma verdadeira trapaça, que acaba mal em razão de um quase trágico acidente, depois de o automóvel enguiçar bem em cima da linha do trem. É possível deduzir que Fellini tenha abdicado dessa cena por ela fugir do perfil indolente dos boas-vidas e por ultrapassar

demasiadamente o limite entre a falta moral, que os caracteriza, e a legal, com grave decor-
rência jurídica. Assim, da cena do trabalho de Olga, corta-se para uma cena na praia, com
alusão elíptica de passagem de tempo por uma narração sobrepondo as ondas do mar: “Agora
a praia era deserta até aos domingos, mas, mesmo assim, nós íamos ver o mar”. Melancoli-
camente, ao encontro da trilha musical, os cinco boas-vidas — Caruso está entre eles —
contemplam, de um píer, a vastidão oceânica. É uma forte metáfora da ociosidade que se
estabelece, além de uma referência a Rimini, conforme se verá pela configuração adriática
da praia. Alberto ficará atordoado ao seguir um cachorro e encontrar, entre as barracas, sua
irmã com um homem, um amante, o qual figura como um gângster de *film noir* — chapéu,
capote, óculos escuros, toco de cigarro no canto da boca —, sutil citação de Fellini ao cinema
clássico hollywoodiano, responsável, como sempre fez questão de frisar, por sua formação
de espectador. Em entrevista a Paquito Del Bosco, para a Radiotelevisione Italiana (RAI),²⁵⁷
Fellini diz:

Il cinema americano ha rappresentato qualche cosa di insostituibile e di unico; ha
rappresentato proprio “il cinema”, cioè non si può giudicarlo, come tu non puoi giu-
dicare certi miti della tua infanzia, no? Non è che ti metti a giudicare Pinocchio e
Papà Natale: sono cose che hai accettato e che vivono una dimensione psicologica
che appartiene proprio a te stesso, quindi noi di una certa età siamo nati con il cinema
americano e il cinema americano ha rappresentato uno dei miti più favolosi della
nostra giovinezza. (Fellini, 2000: 43)²⁵⁸

E dirá ainda que essa representação se dá, além de pelos pontos de vista ideológico e técnico,
por um ponto de vista fabular, tal como as histórias que falam de heróis e de terras distantes
e inalcançáveis. E isso, a seu modo, é o que Fellini demonstra nos próprios filmes, ao se
valer de macroconceitos-imagem que funcionam como uma espécie de moral estética e que,
por sua vez, conforme desvenda esta tese, formam categorias particulares: o onírico, o mnê-

²⁵⁷ Em livro denominado *As fábulas de Fellini (Le favole di Fellini)*, com transcrições das entrevistas radiofô-
nicas de Fellini a Paquito Del Bosco e que acompanhou o lançamento do filme *Fellini conta: un autorre-
trato reencontrado (Fellini racconta: un autoritratto ritrovato, 2000)*, do próprio Paquito Del Bosco.

²⁵⁸ “O cinema americano representou algo de insubstituível e único; representou precisamente “o cinema”, isto
é, não se pode julgá-lo, como não se pode julgar certos mitos da sua infância, certo? Você não vai se meter a
julgar Pinóquio e Papai Noel: são coisas aceitas e que vivem uma dimensão psicológica que pertence a você
mesmo, então nós de uma certa idade nascemos com o cinema americano e o cinema americano representou
um dos mitos mais fabulosos da nossa juventude” [tradução minha do original em italiano].

mico, o espetacular e o utópico. Note-se que é o falso moralismo, uma nuance do mnêmico,²⁵⁹ o que atinge Alberto na praia, bem de acordo com sua imaturidade, mostrando-se possivelmente um recalque. Em casa, em negação a suas próprias atitudes, ele irá censurá-la por se encontrar com um homem casado, sendo que sua preocupação, na verdade, é com a troça dos amigos. E sairá batendo a porta, depois de desmerecer o instituto do trabalho, a autonomia que ele proporciona — avisando-a patriarcalmente de que não é porque ela trabalha que poderá fazer o que bem quer —, e de evocar o sofrimento da mãe para corroborar toda essa sua pseudomoral.

O grupo está tediosamente acomodado nas mesas externas de um café, sob o sol, quando Caruso chega de bicicleta anunciando que Fausto está de volta, e de bigode. O narrador, em contraponto ao alvoroço que o retorno causará no grupo, relata que quase já haviam se esquecido dele. O casal, esfuziante, surge em uma corrida juvenil pela rua. Fausto à frente, Sandra atrás. Todos se cumprimentam, se abraçam. Riccardo diz que irá deixar crescer o seu bigode também, algo que para eles, simbolicamente, talvez aplaque a imaturidade tardia que os absorve. Fausto comenta que assistiram a Wanda Osiris, e Sandra atesta que foi uma experiência maravilhosa, tendo-se aí uma clara referência felliniana ao *avanspettacolo*.²⁶⁰ Fausto traz consigo uma pequena maleta, é uma vitrola portátil, e ali mesmo coloca um mambo para tocar. E, em demonstração hábil ao que presenciaram em Roma, sai dançando pelo meio da rua, com Alberto tentando imitá-lo. Mais uma vez, Fellini se mostra conectado com o mundo do espetáculo, observando-se que o mambo como dança aparecera há não muito, no final dos anos 1940, em Cuba. Sandra está muito feliz, pelo menos é o que diz a Moraldo, seu irmão, ainda no devaneio da viagem nupcial. E Fausto agora, casado, terá a maturidade colocada à prova, para além de seu bigode. O pai de Sandra o levará a uma loja de um amigo, uma loja de artigos religiosos. O dono, o falante Michele (Carlo Romano), diz que está acostumado a fazer tudo sozinho, mas que, “feliz em ajudar neste momento em que

²⁵⁹ Relação essa que aparece na espécie de genealogia da moral por meio da memória descrita por Sigmund Freud em *A interpretação dos sonhos*: “O que descrevemos como nosso ‘caráter’ baseia-se nos traços mnêmicos de nossas impressões; e, além disso, as impressões que maior efeito causaram em nós — as de nossa primeira infância — são precisamente as que quase nunca se tornam conscientes” (2001: 461). Vejamos ainda que Felicia Knobloch, em seu estudo sobre o trauma, esclarece que “encontramos Freud considerando que memória não quer dizer conhecimento do passado ou utilização adaptativa de lembranças e hábitos, mas uma das propriedades principais da trama nervosa” (1998: 85).

²⁶⁰ Wanda Osiris foi uma famosa *soubrette* (protagonista do teatro de variedades) italiana. O espetáculo a que Fausto e Sandra se referem é a revista *Gran Baraonda*, que havia sido lançada em setembro de 1952 e do qual fazia parte Alberto Sordi (o Alberto de *Os boas-vidas* e o *sheik*, Fernando Rivoli, de *O sheik branco*).

um jovem vai ao encontro da vida”, irá contratá-lo para atender no balcão e para os serviços gerais. Fausto se apresenta inerte diante da ironia que o circunda, já que para ele aquela não é de modo algum a vida que deseja encontrar. Na outra, a sua verdadeira vida, a da imaturidade, ele é um *expert*, tanto que é o “chefe” dos boas-vidas, mas ele, por ora, em razão do casamento, terá de se submeter a essa nova norma. O sogro o manda agradecer a oferta, e ele solta um agradecimento mecânico, como a criança que, contra a vontade, acata uma ordem dos pais. Michele pergunta quando ele quer começar. E o sogro, de pronto, responde que ele começará imediatamente, o que faz Fausto se afligir, na falta de tempo hábil para tentar escapar daquela “armadilha”. Michele lhe coloca um jaleco por sobre o terno impecável, e Fausto o cheira com nojo, já recebendo a ordem para acompanhar o descarregamento do caminhão que acabou de chegar com as mercadorias. Ele irá caminhar mecânica e lentamente como se aquele jaleco o tivesse transformado em um robô e sua atitude, que culmina em um adeusinho triste e tímido ao sogro, parece a de uma criança que segue para o primeiro dia escolar de sua vida.

Há um corte temporal. Um toque de sinos. A loja está vazia. Percebe-se que é fim de expediente. Giulia (Lída Baarová), a mulher de Michele, faz tricô. Michele cantarola e asso-bia dedilhando no balcão. O que se mostra natural para os donos da loja se transforma em tédio profundo para Fausto, que, desolado num canto, compõe a farta paisagem de estátuas sacras, sendo quase uma delas, ou melhor, sendo uma estátua profana em meio a elas. Fellini estabelece aí uma relação entre tédio, trabalho e maturidade. Lars Svendsen, em *Filosofia do tédio*, diz:

O trabalho é, muitas vezes, menos entediante que o lazer, mas quem defende o trabalho como tratamento contra o tédio está confundindo a supressão temporária de um sintoma com a cura de uma doença. E não há como escapar do fato de que muitas formas de trabalho são mortalmente entediantes. O trabalho é, com frequência, opressivo, muitas vezes sem potencial para promover qualquer significado na vida. (2006: 35)

A imagem tediosa de Fausto se modela justamente como uma imagem profanada pelo trabalho e se alinha ao que Svendsen dirá sobre a maturidade do ponto de vista romântico, quando o tornar-se adulto passa a “ser visto quase como um processo de desumanização”, onde “o envelhecer é um ataque à nossa integridade pessoal — e uma juventude eterna é o mais caro dos nossos desejos” (2006: 163). Já o tédio do casal é encoberto e iludido por uma

pseudoestabilidade, traduzida pela despreensão do *passar o tempo*. Mas isso não significa que a imaturidade de Fausto seja uma defesa contra essa desumanização do envelhecimento. Na verdade, ela é alienada, indo na contramão do aforismo paradoxal de Nietzsche, em *Além do bem e do mal*, que sentencia: “Maturidade do homem: significa reaver a seriedade que se tinha quando criança ao brincar” (1992: 71). Fausto e seus amigos são desprovidos dessa seriedade a que se refere Nietzsche. São adultos infantilizados, e isso é o que evidencia Fellini na cena seguinte, quando os outros quatro boas-vidas aparecem correndo como crianças — a música pontua um tema jocoso — e chegam à vitrine da loja. Fausto ao vê-los tenta se esconder. Eles começam a zombar do amigo, que está totalmente constrangido naquela situação. Moraldo puxa os outros, os retira dali, argumentando que Fausto pode perder o emprego por isso. Talvez seja ele, Moraldo, o único capaz de “reaver a seriedade que se tinha quando criança ao brincar”.

Se a imaturidade em *Os boas-vidas*, do lado masculino, é suscitada pela falta de seriedade; do feminino, é pela falta de sinceridade, sendo possível, em paráfrase a Nietzsche, se pensar na “*sinceridade* que se tinha quando criança ao brincar”. Os amigos de Fausto não agem com a intenção de humilhá-lo — há entre eles um código de “ética” tácito —, ao passo que as “amigas” de Sandra se alimentam de certo sadismo. Em um encontro fortuito na rua, duas moças primeiro a elogiam com extrema cordialidade — diga-se, falsa cordialidade — e depois, pontualmente, vão destilando veneno quanto à mais que sabida propensão de Fausto à infidelidade e também quanto ao fato de ela ter se casado às pressas, ou seja, grávida. Assim, Fellini traça perfis de oposição entre as imaturidades masculina e feminina, entre a leviandade e a dissimulação. Há um clichê nessa ideia que associa as relações femininas de amizade à falsidade, ainda que por mulheres que rivalizem entre si reproduzindo preceitos machistas, mas é, sobretudo, um clichê satírico, estruturado em uma época na qual Simone de Beauvoir acabara de dizer, em *O segundo sexo*, que as relações lésbicas “não são consagradas por uma instituição ou pelos costumes, nem reguladas por convenções: são vividas, conseqüentemente, com mais sinceridade” (2009: 539). Sandra está indo buscar Fausto nesse seu primeiro dia de trabalho. No decorrer da cena, ele destacará sua imaturidade entre uma atitude infantil e outra infame. Demonstra, tal qual um garoto, como se fecha a porta de enrolar da loja com os pés, e a beija. Ela se envergonha por estarem na rua. Ele diz que agora ela é sua mulher e a convida para um cinema, só os dois, perguntando cretinamente

a ela se “eles” têm dinheiro. Sandra, deixando transparecer sua tola felicidade, confirma que sim.

No cinema — outro recorrente *espetacular* felliniano —, uma lanterninha os conduz até as poltronas sob uma nuvem de fumaça. Fausto procura algo nos bolsos, não acha, mas Sandra, zelosa, tira um maço de cigarros da bolsa para ele, e começa a discorrer, após ver uma propaganda de geladeira, sobre os planos — diga-se dos pais dela — para a vida de casados deles. Ao acender o cigarro, uma bela mulher madura (Arlette Sauvage), a seu lado, pede fogo e, com o fósforo ainda aceso, acenderá o dela, com um visível esgar canalha de sedução. Durante o filme, completamente alheio ao que se passa na tela, Fausto tentará manter contato com a mulher da poltrona vizinha, entre olhares e com o pé, enquanto Sandra deixa repousar apaixonadamente a cabeça em seu ombro. Embora afastando o pé, a mulher parece corresponder ao jogo de Fausto. Ela olha o relógio, se levanta e sai. Fausto a segue com olhar, convicto de que se trata de um chamamento, e diz a Sandra que precisa sair um instante. Ela quer saber se ele está se sentindo mal. Ele responde que não é nada, que já voltará. Na rua, tenta abordar a mulher, que apressa o passo. Ele a segue até o prédio dela, entra e a beija. Ela se deixa beijar, sem demonstrar muito interesse, e pergunta se ele é louco. Ele diz que a conhece da praia, de maiô branco. E ela, irônica, retruca que também o conhece, mas do cinema, onde, aliás, estava acompanhado de uma moça. Ele pede um encontro. Ela manda-o embora, é uma senhora. Ele a beija de novo, insiste no encontro, mas ela recusa dizendo que deixem para que o destino decida. Ele ainda tenta, como um adolescente febril, mas ela já ganhou as escadas. Ao sair do prédio, aplica no ar uma sequência de golpes de boxe, sentindo-se uma espécie de grande campeão do dom-juanismo, um nocauteur de mulheres. Retorna correndo. Sandra está sozinha à porta do cinema, desolada. Uma música triste, quase um lamento, percorre a cena. Ele inventa uma história descabida. Teria ido à estação ferroviária, pois se lembrara de se despedir de um amigo que estava partindo. E desconversa, quer saber como terminou o filme, se a protagonista morreu. Ela diz que não, que se casou. Um sarcasmo felliniano, indicando que, para Sandra, talvez a morte fosse melhor que seu casamento. Ela está com medo, chora. Como numa cena melodramática de cinema, ele se compadece, chora também, e diz que a ama, que não pode vê-la chorar. Ela se recompõe, o faz crer e também a si mesma que não foi nada e lhe pede que a leve para casa. “Sim, vamos para nossa casinha, os dois”, dirá Fausto.

Meses se passaram e, como reforço ao marasmo provinciano, o narrador ressaltará que o acontecimento mais importante é que Riccardo está de bigode e Alberto de costeletas, além do cavanhaque de Leopoldo. E Fausto, que resolvera tirar o bigode, continua a exercer tediosamente sua função na loja de artigos religiosos. Moraldo terá sido o único que não modificou sua aparência física. O carnaval chegou. As ruas estão lotadas de foliões fantasiados e de bonecos gigantes, numa chuva de serpentinas e confetes. Fellini encaminha os personagens principais ao ápice da imaturidade valendo-se do tropo metafórico da carnava-lização. A personificação dos boas-vidas é espelhada na escolha de suas fantasias. Riccardo de mosqueteiro, remetendo à nobreza clássica da guarda real de Luís XIII, o qual era um grande apreciador de música e exímio alaudista. Leopoldo de mandarim, que no império chinês era um funcionário que pertencia à classe dos letrados. Alberto de mulher, refletindo diretamente seu escárnio. Moraldo de marinheiro, na infantilidade de sua própria figura. E Fausto, em traje a rigor, de *smoking*, para manter o nível de sua empáfia. Eles estão em um politeama, em um baile de carnaval. Uma orquestra toca uma espécie de marcha. Ao lado dos pais e de Fausto, em um camarote, de vestido branco diáfano, como uma ninfa, Sandra observa com euforia os foliões dançando lá embaixo, no salão — uma ninfa que representa a tentação incontrolável de Fausto, mas não por ela, e sim por qualquer outra mulher que o “atente”. Sandra quer dançar, e dançando trocam juras de amor, como se o casal estivesse estabilizado e Fausto, por sua vez, regenerado. De certo modo, nessa roda carnavalesca, ele se mostra apartado dos boas-vidas e parece viver a vida em família, ainda que a contragosto, como transparece em seus trejeitos. Essa regeneração forçada se tornará mais evidente no bar do politeama, quando ele — após repreender grosseiramente Sandra porque ela está comendo, sempre comendo, apesar de grávida, e ela sair para dançar com o irmão — deparará ao acaso com Giulia, a mulher do dono da loja em que trabalha, completamente transformada por um traje que a sensualiza e por uma inusitada euforia etílica. Ao vê-lo, ao que tudo indica em um ato espontâneo, ela tira da bolsa um punhado de confetes e joga na cara dele. É carnaval. Fausto se surpreende e enxerga nela muito mais do que a senhora pudica que tricota na loja de artigos religiosos. Interessa-se. Mira-lhe os seios. Convida-a para dançar, mas o marido aparece e a retira dali. E, como no episódio do flerte no cinema, Fausto se mostrará obcecado, indo caçá-la no salão com os olhos, quando Sandra o achará para trazê-lo de volta à realidade que o pertence e da qual, imaturamente, insiste em se abster. O baile segue com

uma música frenética sobrepondo imagens em câmera rápida, o que sugere seu auge e estelece, em associação à alegria exacerbada dos foliões, um ar de comicidade, até chegar de maneira magistral ao fim. A câmera deixará a fervorosa energia do salão e encontrará duas senhoras dormitando em cadeiras do camarote. De suas cabeças pendentes e com a música num acentuado diminuendo, entrará pelo corredor vazio, repleto apenas de serpentinas penduradas. No retorno ao salão, só os últimos foliões, além de uma pianista bocejante e um trompetista de chapéu cônico de palhaço que toca em desafino. A melodia atonal parece ecoar na cabeça de Alberto, que, completamente embriagado, dança agarrado a uma enorme cabeça de boneco de papel machê. Fellini traça aí — depois da de Melina, em *Luzes do variedades*²⁶¹ — outra idealização circense, agora uma antecipação alegórica do contraste entre os palhaços branco e augusto tão bem representados em *Os clowns (I clowns, 1970)*. Alberto, decerto, em sua fantasia burlesca feminina, é alinhado ao augusto, em uma oposição à condição de branco construída para seu “concorrente” direto no cimo hierárquico das boas-vidas, isto é, Fausto.²⁶²

André Bazin, em 1958, cinco anos após o lançamento de *Os boas-vidas*, no primeiro volume de *O que é o cinema?*, mais especificamente no ensaio “A evolução da linguagem cinematográfica”, identificaria três formas de expressão da imagem ao longo da história do cinema: a que *evoca*, a que *descreve* e a que *escreve*, relacionadas respectivamente à época do mudo, à dos clássicos dos anos 1930 e 40 e à de então, concluindo: “A imagem — sua estrutura plástica, sua organização no tempo —, apoiando-se em um maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para redirecionar e modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista” (2014: 112). É claro que, em direção à realidade objetiva, Bazin — ainda que, segundo Kezich, “ardoroso fellinólogo militante” (1992: 184) — fundamenta-se em uma perspectiva evolucionista da imagem, o que se rompe em Fellini, em toda sua cinematografia, até mesmo

²⁶¹ Cf. p. 124 desta tese.

²⁶² Sobre o assunto, consta da biografia de Fellini escrita por Tullio Kezich o seguinte: “Parafrazeando Shakespeare para quem ‘o mundo é um teatro e os homens são os atores’, Fellini conta que o mundo é um circo e os homens são os palhaços. Há dois tipos de palhaços: o palhaço Branco e o Augusto (chamado Tony na tradição italiana). Ou seja, o patrão e o empregado, o conformista e o rebelde, o rico e o pobre, a razão e a loucura. Ao propor o circo como metáfora global, Fellini está convencido de que a humanidade se divide nestas duas categorias e fornece sugestivamente exemplos históricos: ‘Hitler era um palhaço branco, Mussolini era o palhaço augusto; Pacelli [papa Pio XII], um palhaço branco, Roncalli [papa João XXIII], um augusto; Freud, um palhaço branco, Jung, um augusto’ (1992: 358). Nesse sentido, vislumbrando-se uma polarização entre o dominador e o anárquico, pode-se entender a construção dos personagens Fausto e Alberto.

na deste primeiro cinema, visto, por muitos, como realista. Na verdade, o cinema de Fellini é simbólico e demonstra como é possível evocar, descrever e escrever ao mesmo tempo, ao privilegiar a imaginação, ou melhor, ao traçar uma espécie de estética imaginativa por meio do desenvolvimento imagético profundo de conceitos filosóficos, na linha do que foi explicado na primeira parte desta tese. Mas isso não quer dizer que o pensamento de Bazin e o cinema de Fellini sejam determinantemente antagônicos, e sim que se afastam em suas crenças. Em entrevista a Mário Alves Coutinho, para se tornar o posfácio de *O realismo impossível*,²⁶³ o cineasta e crítico Alain Bergala, que participou ativamente dos *Cahiers du Cinéma*,²⁶⁴ disse que “a ideia mais importante de André Bazin para o cinema é o fato de que o cinema não é feito para reconstruir o real, mas ele é, antes de tudo, feito para ver o real” (Bazin, 2016: 199). Ainda no ano de *Os boas-vidas*, Fellini realizou o episódio *Agência matrimonial* (*Agenzia matrimoniale*, 1953), de 16 minutos, para compor a coletânea temática *O amor na cidade* (*L'amore in città*),²⁶⁵ e, em entrevista a Giovanni Grazzini, discorreu sobre o tema do real:

Foi Cesare Zavattini quem me ofereceu a participação num episódio do filme que deveria ter um caráter de reportagem, no estilo do cinema americano. [...] Aceitei participar daquele filme em grupo com o espírito polêmico do estudante que quer, cinicamente, zombar do professor. *Os boas-vidas* tinha sido um grande sucesso, mas até a crítica de esquerda mantinha distância. Diziam que eu havia ambientado o filme numa província sem conotações precisas, acusavam-me de haver insistido demais na poética da memória e de não saber dar ao filme um claro sentido político. Pensei em me desferrar em cima de quem fazia, naqueles anos, declarações de comício sobre o neorealismo, criando as consequências nefandas que ainda perduram. (Fellini, 1986: 74)

E o entrevistador quis saber que consequências nefandas eram essas:

²⁶³ Textos de André Bazin até então inéditos no Brasil e que foram reunidos e traduzidos por Mário Alves Coutinho, entre 2008 e 2010, durante bolsa de pós-doutorado. Encontram-se originalmente no inacabado *Jean Renoir* (1971) e em *Le cinéma de l'occupation et de la résistance* (1975), ambos editados por François Truffaut.

²⁶⁴ Revista de cinema francesa criada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca e Léonide Keigel e em circulação desde abril de 1951. Em janeiro de 2018, publicou-se o n. 740.

²⁶⁵ Além do episódio de Fellini, compõem a coletânea: *Amor que se paga* (*Amore che si paga*), de Carlo Lizzani; *Paraíso por três horas* (*Paradiso per tre ore*), de Dino Risi; *Tentativa de suicídio* (*Tentato suicidio*), de Michelangelo Antonioni; *História de Caterina* (*Storia di Caterina*), de Francesco Maselli e Cesare Zavattini; e *Os italianos se viram* (*Gli italiani si voltano*), de Alberto Lattuada.

Para ser preciso, a deturpação do neorealismo de Rossellini, que perigosamente engana, supondo que a casualidade e o desleixo são prioritários para se fazer um filme; o respeito a qualquer custo pela realidade como acontecimento existencial, inalterável, intocável, sagrado. A emoção pessoal, a intervenção subjetiva, a necessidade de seleção, a expressão, o sentido artesanal, o ofício são condicionamentos que politicamente se ligam com a reação; fora com as lembranças, as interpretações, o ponto de vista sugerido pela emoção, abaixo a fantasia, castiguem o autor! Carência, ignorância e preguiça fizeram aceitar essa nova estética com entusiasmo, todos podiam fazer filmes, além do mais deviam fazê-los. Uma estética da não-estética que penso ter contribuído em boa parte para a crise atual do nosso cinema.

Inventei uma agência matrimonial aninhada no teto [*sic*; melhor seria a tradução “sótão”] de um palácio [*sic*; “prédio decadente”]; e a história da moça que, para se casar, aceitava fazê-lo com um lobisomem [*sic*; “licantropo”]. Jurava que era tudo verdadeiro e, enquanto mostrava a primeira montagem de meu episódio, os autores do filme-reportagem se voltaram para mim, muito satisfeitos: “Viu, caro Fellini, como a realidade é sempre mais fantástica que a mais desenfreada fantasia?” (Fellini, 1986: 74-5)

Em alusão ao cinema-verdade, Fellini chegou a dizer que preferia o “cinema-mentira”, que “a mentira é sempre mais interessante que a verdade”, que ela “é a alma do espetáculo” e que “a ficção pode ir em direção de uma verdade mais aguda do que a realidade cotidiana e aparente” (1983: 86). É o espetacular circundando a própria vida de Fellini e, assim, indicando não ser possível saber se, de fato, tais defensores do “filme-reportagem” pensaram que ele penetrara, em *Agência matrimonial*, ortodoxamente pela veridicidade, nem mesmo se esse evento chegou a ocorrer, sendo mais provável — e isso é Fellini — que ele tenha envolvido o entrevistador e todos nós em seu onirismo crônico e sarcástico. Há ainda a conclusão de Bergala: “Na verdade, o que diz Bazin é que a câmera é praticamente suficiente para que o real nos apareça. O mais importante na teoria de Bazin é a epifania” (Bazin, 2016: 199). Em Fellini, o real é um construto, de transformação simbólica, o que o faz se afastar da sacralização da realidade proposta por Bazin. Por essa perspectiva, Fellini seria, então, um profano do real.

Para esclarecer que Fellini também tem traços epifânicos, pode-se encontrar nas principais teorias do cinema sistematizadas por J. Dudley Andrew o cotejo entre sentido e significado, entre fenomenologia e semiótica:

[...] onde o semiótico diria que na arte entendemos um determinado significado, Bazin afirma que “percebemos um sentido”. O *significado* é aquilo que é imposto a um

objeto pelo homem; o *sentido* é algo que um objeto possui e irradia naturalmente. A arte, diz ele, “desvenda um mundo” que estava oculto e que sempre o estará para a fria lógica da análise. Esse mundo é “expresso” (não “comunicado”, como os semióticos prefeririam) pela “epifania do sensível”. (2002: 195)

Ora, a “epifania do sensível” felliniana é, digamos, demiúrgica, na tradição platônica mesma, provinda do artífice que modela a matéria caótica, amorfa, impondo-lhe significado e conferindo-lhe sentido. Isso pode ser exemplificado pela técnica da dublagem, amplamente utilizada por Fellini, mesmo depois da propagação do som direto. Na cena, por exemplo, em que Olga, a irmã de Alberto, comunica a ele que partirá, um *close-up* revela nitidamente — justo por não entender isso como um problema — a dessincronia entre os movimentos labiais da personagem e a fala em italiano. Vejamos que Olga é interpretada pela austríaca Claude Farrell, nome artístico de Monika Burg, e que Fellini se valia desse recurso, muitas vezes, para dublar os próprios atores nativos. Aldan O’Donnell, em estudo sobre o som no cinema italiano, contextualiza essa prática:

At the end of the 1930s, after its exploitation in *Il fornaretto di Venezia*,²⁶⁶ dubbing began to be used more widely in Italian films. Subsequently, Italian cinema would have no hesitation in bringing in foreign actors and dubbing their lines in Italian nor, for that matter, dubbing the dialects and regional accents of its own actors. Today, certain Italian voice actors are almost as famous as the foreign actors whose lines they dub. André Bazin, writing in the 1950s, quickly identified one of the “revolutions in taste imposed by neo-realism” as its directors’ attitude towards language and dubbing on screen. What Bazin had in mind was the naturalistic practice of characters actually speaking their own language when the plot required it. (2009: 341-2)²⁶⁷

E Fellini expõe claramente o valor para si desse recurso:

²⁶⁶ Referência ao filme dirigido por Duilio Coletti, em 1939, sendo que na história do cinema italiano há mais quatro versões (1907, 1914, 1923 e 1963) desse conto popular veneziano do século XVI, que pode ser traduzido como *O padeirinho de Veneza*.

²⁶⁷ “No final dos anos 1930, após a sua exploração em *Il fornaretto di Venezia*, a dublagem começou a ser utilizada mais amplamente nos filmes italianos. Posteriormente, o cinema italiano não hesitaria em levar atores estrangeiros e dublar suas falas para o italiano nem, aliás, dublar os dialetos e sotaques de seus próprios atores. Hoje, certas vozes de atores italianos são quase tão famosas quanto os atores estrangeiros cujas falas eles dublam. André Bazin, em escritos dos anos 1950, identificou prontamente como uma das ‘revoluções de gosto impostas pelo neorealismo’ a postura de seus diretores para com o idioma e a dublagem na tela. O que Bazin tinha em mente era a prática naturalista de personagens efetivamente falando seu próprio idioma quando o enredo isso exigisse” [tradução minha do original em inglês].

Eu sinto necessidade de dar ao que é sonoro a mesma expressividade da imagem, de criar uma espécie de polifonia. É por causa disso que sou contrário, tão frequentemente, a usar o mesmo ator, o rosto e a voz. O importante é que o personagem tenha uma voz que o torne ainda mais expressivo. Para mim, a dublagem é indispensável, é uma operação musical pela qual eu reforço a significação do figurativo. O som direto não me serve para quase nada: mesmo os ruídos da gravação direta são inúteis. Nos meus filmes, por exemplo, não se ouvem quase os passos. Estes são ruídos que o espectador percebe apenas mentalmente, e portanto não há necessidade de sublinhá-los: assim, se eles são ouvidos realmente, perturbam. Eis porque a trilha sonora é um trabalho para ser feito à parte, depois de todo o resto, juntamente com a música. (1986: 72)

Fellini, com isso, passava por sobre a questão do verossímil, montando personagens como se fossem títeres, uma “anatomia criativa”, que pode ser pensada na linha da geografia criativa de Lev Kulechov, na qual a construção fragmentada do espaço cinematográfico ganha unidade pela impressão ótica. O fato é que a experiência de Fellini é muito mais radical, ao deixar para a finalização dos filmes as inserções de todas as falas dos personagens, inclusive alterando-as significativamente em relação ao roteiro original.

É fim de baile em *Os boas-vidas*. Todos os amigos conseguiram um par, menos Alberto, que sozinho, travestido, embriagado e atormentado pelo trompete do “clown”, puxa a cabeçorra do boneco. O dia raiou e pessoas passam para a missa. Ele está desorientado e dirá coisas sem nexos para Moraldo e a moça que o acompanha, os ofenderá. Mas Moraldo demonstra certa maturidade, não quer deixar o amigo nessa condição, quer levá-lo para casa, mesmo ante a desaprovação dela. Alberto ainda evidenciará um complexo de inferioridade ao proferir que todos eles devem se casar, assim como Fausto, que, segundo ele, está tranquilo, com a vida arrumada, feliz, em casa. Alberto, em sua imaturidade, não quer o posto de Fausto, e sim ser Fausto. E, na sequência, o delírio alcoólico o absorve, ao declamar o Brasil como o melhor destino naquele momento. Mas o que teria levado Fellini a pensar justamente no Brasil para compor essa cena que joga com o inconsciente coletivo? O mito do exotismo é uma resposta plausível, se retornarmos a Moema, a cigana violonista de *Luzes do variedades*, interpretada por Vanja Orico.²⁶⁸ Com o braço de Alberto por sobre seu pescoço, Moraldo o conduz a casa. A moça não está mais com eles. A opção de Moraldo por

²⁶⁸ Cf. p. 123 e nota 232 desta tese.

ajudar o amigo esboça seu caráter e sugere um questionamento em relação à atitude de Alberto caso a situação fosse contrária. Em frente ao prédio, do outro lado da rua repleta de serpentinas no chão e nos fios elétricos, há um carro parado, e nele o mesmo homem visto com Olga na praia. Ela surge na entrada do prédio com uma mala nas mãos e, em tom de lamúria, diz a Alberto — ou melhor, àquele corpo presente — que o esperava para despedir-se. Pede que ele cuide da mãe, que tenha juízo, e parte com seu amante. Só então, lentamente, ele desperta da bebedeira. Pergunta a ela, já distante, aonde vai. E o mesmo a Moraldo, que só tem como resposta o corpo constricto. “Olga”, com um prolongamento do “a”, gritará ele, sufocado, e subirá correndo para casa sob o olhar mudo de Moraldo. Sentada à mesa, a mãe chora. A música é dramática. Ele diz que vai cuidar dela, que o dinheiro de Olga não fará falta, que arranjará um trabalho. A mãe, uma voz que ressuscita, quer saber se é verdade. Autômato, ele confirma sua promessa vã e se deixa cair na poltrona, desfalecendo.

A cena seguinte desvela-se como um arremate dessa carnavalização, montada rabelaisianamente²⁶⁹ por Fellini com o intuito evidente de desconstruir qualquer possibilidade de vida regulada de Fausto. Na loja de artigos religiosos, ele chega para trabalhar e, na primeira oportunidade, tenta seduzir Giulia, a mulher de seu chefe. Tem tudo planejado. Faz cair umas caixas de velas no depósito e, quando ela aparece para ver o que aconteceu, joga confete nela, dizendo ser uma retribuição à noite passada. Fausto, em sua imaturidade mundana, crê egoicamente que o gesto de Giulia no baile de carnaval fora uma sedução e, aproximando-se dela, rosto com rosto, elogia a forma como estava vestida. Ele não tem limite, e ela se desvencilha da investida. O marido está na loja. Mais tarde, os dois sozinhos, ele será mais incisivo e, entre declarações “poéticas” canalhas, com a convicção de que aquilo a agrada, tentará beijá-la à força. Ela desferirá um tapa em sua cara, momento antes de Michele chegar da rua e sentir algo estranho no ar. Ao final do expediente, com uma frieza calculada, ele irá

²⁶⁹ Fellini dá aqui o passo inicial para aliar sua categoria estética do espetacular à ideia de carnavalização do mundo, altamente destacada em *Fellini-Satírico* (*Fellini-Satyricon*, 1969), *Roma* (1972) e *E la nave va* (1983) e dialogando com a narrativa carnalizada medieval-renascentista de François Rabelais (1494-1553). Advinda de uma cultura popular cômica, a obra de Rabelais, sobre a qual Mikhail Bakhtin se debruçou, colaboraria para promover uma “carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida” (1987: 239). Nesse aspecto, a obra de Fellini, quatro séculos depois, sofreria com a incompreensão, mas não tão radical como a da de Rabelais, que sofreu “os ataques dos agelastos, isto é, daqueles que não reconheciam os direitos especiais do riso. Todos os seus livros foram condenados pela Sorbonne (o que, diga-se de passagem, não perturbava de forma alguma a sua difusão e reedição); no fim da sua vida, ele foi violentamente atacado, do lado católico, pelo monge Gabriel de Puy-Herbault e, do lado protestante, por Calvino; mas as vozes desses agelastos permaneceram isoladas; os direitos do riso que o carnaval confere venceram” (1987: 234). A partir disso, não é leviano concluir que o popular, com o fino tratamento do sarcasmo filosófico, estabelece uma ligação artística entre Fellini e Rabelais.

convidar Fausto para beber algo no andar de cima, onde mora com a esposa. É um brinde ao aniversário de casamento deles, quinze anos, e Fausto, desconcertado, não tem como recusar o convite. Eles sobem, ao som de uma música grave, de suspense. Na casa, após contextualizar calmamente para Fausto a vida pacata e harmônica que leva ao lado da mulher, Michele mudará o tom do discurso e, grave, lhe dará uma reprimenda, uma lição de moral, lançando sobre a mesa o dinheiro da rescisão e orientando-lhe que invente uma desculpa qualquer ao sogro. Fausto, forçando agora sua imaturidade para o nível infantil, como a da criança com medo de confessar uma traquinagem, quer saber por que está sendo despedido. A resposta de Michele é áspera: “Para te ensinar a viver”, e o manda embora antes que lhe arrebeste a cara. Hesitante, Fausto pega o dinheiro sobre a mesa e, demonstrando arrogância, diz que não esperava isso do patrão. Michele, irritado, chama Giulia, fazendo com que Fausto, pelo receio de ser confrontado com a verdade, amenine-se de novo. Mas Michele apenas comunica a ela sobre a demissão. Fausto ainda insiste, é um imaturo diante da realidade, e pergunta se não precisa mesmo ir trabalhar no dia seguinte. E, simulando desolação, sai. E, ao sair, ainda se volta para Giulia e diz que tudo aquilo fora apenas uma brincadeira, engendrando uma desculpa imatura no nível de sua imaturidade.

No bilhar, Fausto inverterá a situação, contando a Moraldo que perdeu o emprego porque a mulher do patrão vivia dando em cima dele, que, por evitá-la, ela fez com que o marido o dispensasse. A imaturidade inocente de Moraldo o faz crer na mentira patife do cunhado e se indignar com o descumprimento do aviso prévio legal, nuance política na qual Fellini traz a lume o corporativismo da Carta del Lavoro, implantada pelo Partito Nazionale Fascista, em 1927, e que, no Brasil, influenciaria a formulação da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) no final da Era Vargas. A ironia do direito do trabalhador — ainda que a justa causa, no caso, seja mais do que justa — está na ideia imatura de Fausto, respaldada pela indignação de Moraldo, de furtar um objeto de valor da loja para assim quitar a suposta dívida do patronato. Na cena seguinte, alta noite, eles caminharão sobre um telhado, sem nem mesmo Moraldo saber onde está. E, já dentro do depósito da loja, Fausto irá direto a uma estátua de madeira de um anjo, grande, avaliando-a em torno de quarenta mil liras,²⁷⁰ uma antiguidade. É aí que Moraldo, em sua inocência, percebe que se trata de um furto e pede para irem embora, para não fazerem aquilo. Fausto, em sua malícia, argumenta que a

²⁷⁰ Hoje, cerca de 600 euros.

estátua foi esquecida lá, que ninguém se lembra dela e que apenas pegará o que é de direito, o aviso prévio. Moraldo insiste que aquilo não é certo, e Fausto manipula-o, evocando a família e a necessidade do dinheiro. E diz que, se estiver com medo, fará aquilo sozinho, mas, reanimando a cumplicidade, sem dar chance ao companheiro, pede que, ao menos, ele ilumine o local. Sob a luz de um fósforo, com uma malícia profana, Fausto toma o anjo nos braços e mostra para Moraldo como é belo. Com uma inocência sagrada, Moraldo aquiesce: “Belo!” Já de manhã, Giudizio (Silvio Bagolini) — o louco da cidade, personagem que reaparecerá memorialisticamente em *Amarcord* e cujo nome sarcasticamente significa “juízo” —, surgirá, em uma rua nos arredores da cidade, carregando o santo em uma carroça, da qual ele próprio é a tração. Fausto e Moraldo seguem atrás, preocupados com a insistente buzina que ele toca. E oferecerão, ou melhor, Fausto oferecerá a estátua em um convento de freiras e depois em um de frades, que desconfiarão do “negócio”. Sem conseguir o intento de vender uma estátua sacra roubada a religiosos, eles a deixarão com Giudizio, em seu barraco na praia, que passará a admirá-la de maneira idiotizada.

Os Rubini, dos quais Fausto se tornou um agregado, no sentido menor da palavra, estão à mesa. O pai chegará e, furioso, partirá para cima de Moraldo. Uma desgraça se abateu sobre a família. A história do furto da estátua do anjo chegou a seus ouvidos. Como se não fosse de sua conta, Fausto continua a comer tranquilamente suas costeletas, mesmo com o sogro vociferando que ele e Moraldo, dois ladrões, estão expulsos de casa. A cena ganhará outro contorno quando Sandra for, em sua vulnerabilidade, afetada. Ela irá se levantar chorando e sairá correndo para dentro após seu pai revelar que, além disso, Fausto — um porco, dirá ele — tentara intimidades com a mulher do patrão. É aí que Fausto reagirá, exacerbando a desfaçatez que lhe é característica. Tem trinta anos e não podem lhe tratar como uma criança de cinco. De fato, ele não se comporta como uma criancinha, e sim como um adolescente problemático. Fellini confronta aí aspectos psicanalíticos do desenvolvimento moral humano. Fausto é um caso à parte, capaz de desmentir tanto Anna Freud — especialista no tema e filha de Sigmund — quanto D. W. Winnicott. Para ela, em estudo sobre o ego e o id na puberdade, de 1937, “adolescents are excessively egoistic, regarding themselves as the center of the universe and the sole object of interest, and yet at no time in later life are they

capable of so much self-sacrifice and devotion” (1993: 137).²⁷¹ Já o pediatra e psicanalista Winnicott, no ensaio “O processo adolescente e a necessidade de confronto pessoal”, de 1969, sem negar Anna Freud, tece um interessante paralelo da imaturidade como substrato criativo e como patologia, a depender da fase da vida: “A imaturidade é um elemento essencial da saúde na adolescência. Só há uma cura para a imaturidade, e esta é a *passagem do tempo*, e o crescimento em maturidade que o tempo pode trazer” (1975: 198). Não é possível, obviamente, se saber da adolescência real de Fausto, apenas da tardia, a que molda uma imaturidade que, trintenária, se mostra incurável. Transtornado, no papel de injustiçado — falseando sacrifício e devoção —, ele altera a voz contra o sogro, joga os talheres sobre o prato, vira o prato na mesa, amaldiçoa as costeletas — Fellini é cáustico: o porco e as costeletas —, apregoa que desaparecerá, e sai. A sra. Rubini está estarecida, paralisada, uma estátua. Moraldo mantém-se ao seu lado, quieto.

É ele, Moraldo, que tratará de apaziguar a situação, ao convencer a irmã de que Fausto não tem culpa na única questão que importa para ela, a da infidelidade. A imaturidade inocente dela e a de Moraldo se equiparam. Dois seres infantilizados, provavelmente pelo modo de criação dos pais, o que ficará evidente quando, mais tarde, ela disser a Fausto que só pode contar com ele, pois a mãe, apesar de boa, ainda a vê como criança, e o pai, sempre ocupado, não a conhece. Fellini entra a fundo na questão da imaturidade. O macroconceito-imagem amplia-se ao longo do filme, indo além do estereótipo da “vida boa” dos boas-vidas. Sandra foi encontrá-lo no jardim da casa. Fausto nem chegou a sair dos limites da propriedade, e, ao vê-la, lhe diz, no pleno exercício da chantagem emocional, que só está esperando Moraldo para ir embora e que nunca mais saberão dele. Sandra, com um terno contentamento no rosto, diz que já sabe de toda a “verdade”. Moraldo lhe contou. Por um instante, ele amedronta-se, mas, ao saber do êxito de sua mentira, encolhe os ombros, na seriedade de sua autovitimização. Ela tem nas mãos a costeleta, acondicionada entre duas fatias de pão. O “coitado” não comeu nada. Um fundo musical surge em lamento, o mesmo do episódio do cinema. Eles chorarão juntos, abraçados, pensando no filho que chegará. O melodrama chega a seu ápice. Ela quer que ele fique, anseia por esclarecer logo tudo com o pai. Ele confirma que ficará, e se deixa conduzir por ela para dentro, porém com uma sutil reticência corporal,

²⁷¹ “Os adolescentes são excessivamente egoístas, considerando-se o centro do universo e o único objeto de interesse, no entanto em nenhuma outra fase posterior da vida são mais capazes de tanto sacrifício e devoção” [tradução minha da tradução do original em alemão para o inglês].

rematando com chave de ouro sua encenação. O narrador informa: “E assim Fausto foi perdoado e começou a procurar, com calma, um novo trabalho”. “Calma” essa que ganha extrema significação ao ser pronunciada sobre a cena seguinte, na qual Fausto aparece exercendo o ofício do bilhar. Moraldino, belíssimo, nascerá e, por isso — continua a informar o narrador —, a família passou a se preocupar menos com Fausto.

O espetáculo de variedades, visto nos dois primeiros filmes de Fellini, figura também em *Os boas-vidas*, sendo introduzido por um diálogo metafórico entre Moraldo e Guido, o garoto que trabalha na estação ferroviária. Eles conversam numa madrugada, como a da primeira vez em que se encontraram. Parecem mais próximos, amigos. Guido aponta no céu uma estrela, a qual Moraldo diz ser Sirius, significativamente a mais brilhante estrela do céu noturno, o centro das atenções. E Guido quer saber se nela há habitantes como na Terra. Moraldo não crê. E ainda se ele moraria lá. Moraldo responde um sim enfático, confirmando seu desencanto com aquela vida provinciana, antes sugerido na partida do trem dos recém-casados, ao mirá-lo como se dentro dele estivesse. Brilha no palco do politeama um grupo de bailarinas do variedades. Em um dos camarotes, os cinco *vitelloni* aplaudem efusivamente. O número termina e, com um rufar de tambores, é anunciado o nome do comendador Sergio Natali (Achille Majeroni) — o título que precede seu nome indica que é (ou foi) um reconhecido artista. Leopoldo, na plateia, está em êxtase e pede atenção aos amigos. Natali diz que declamará “Fantasia di giovinezza” (“Fantasia de juventude”). O velho ator contracenava com uma criança vestida de marinheiro (como Moraldo no carnaval) que pergunta a ele, o avô, onde está o pai que partiu para guerra. Segue-se um texto de patriotismo exacerbado, ufanista. E o ator começa a entoar a canção “Suona fanfara mia” (“Toca, fanfarra minha”), de Francesco Coop e Nicola Moletti e interpretada por ninguém mais ninguém menos que Vittorio De Sica, para o filme-revista *A secretária de todos* (*La segretaria per tutti*, 1933), de Amleto Palermi, e no qual o próprio De Sica atua. Bailarinas de figurino militar sensual surgem no palco. “Era a noite que Leopoldo há tanto tempo sonhara. O grande ator havia lido sua comédia²⁷² e o esperaria em seu camarim ao final do espetáculo”, explica o narrador. A corneta brada. As bailarinas e Natali fazem continência. Leopoldo está visivelmente emocionado. As bailarinas começam a cantar “Vola Colomba” (“Voa, pomba”), de Bixio Cherubini Carlo Concina, canção vencedora do Festival di Sanremo de 1952, com a

²⁷² No sentido literário e antigo, peça teatral de qualquer gênero, não necessariamente cômica. No caso da de Leopoldo, vimos se tratar de um esquete dramático e ufanista.

interpretação de Nilla Pizzi, considerada a rainha da canção italiana. “Vola, colomba bianca, vola/ diglielo tu che tornerò/ dille che non sarà più sola/ e che mai più la lascerò”.²⁷³ Fellini, ou melhor, Nino Rota, um ano depois, usa em *Os boas-vidas* essa canção que se tornaria clássica no imaginário musical italiano adaptando-a ao variedades. É final de espetáculo, e as bailarinas, como em *Luzes do variedades*, louvam apoteoticamente a felicidade: “Faville d’amor/ faville del cuor/ voi siete la voluttà./ Faville d’amor/ faville del cuor/ voi siete la felicità”.²⁷⁴ Os cinco vão ao encontro do comendador no decadente camarim, que está à luz de velas, e ouvem ele reclamar de que naqueles teatrinhos de província as lâmpadas são sempre roubadas, tentando justificar, assim, a sua própria decadência. Leopoldo se dirá um grande admirador. E Riccardo, na continuada referência felliniana ao cinema, observa que lhe assistiu em um filme, *Os dois Foscari (I due Foscari)*,²⁷⁵ e o ator lamenta que cortaram tudo na montagem, uma alusão ao “comparatismo” entre as atuações teatral e cinematográfica. Fellini tinha uma visão muito particular sobre isso, a qual aparece alegoricamente expressa no documentário *Fellini: eu sou um grande mentiroso (Fellini, je suis un grand menteur, 2002)*, de Damian Pettigrew, um ensaio documental que traz suas últimas entrevistas filmadas, entre 1991 e 1992, em Roma:

Nunca tive problemas com os atores, até mesmo com aqueles mais temperamentais, com as grandes estrelas, as divas. Antes de tudo, porque eu amo os atores, sempre os amei. Tenho simpatia por eles. Adoro o lado infantil, pueril, a extroversão pavonesca, os caprichos deles. Psicologicamente me fascinam. É uma colaboração. A marionete fica contente em ser marionete quando o marionetista sabe ser um marionetista. [Tradução minha da fala original do filme em italiano: 30:00-30:38]

Não por coincidência, o comendador Natali é pavonesco. E isso será realçado quando Leopoldo disser que inclusive foi ele que lhe revelou Ibsen, numa noite inesquecível em Bolonha. A vaidade de Natali fará com que ele diga que a vida de *capocomico* (criador e diretor de companhia teatral) é uma coisa muito pesada, justificando sua notada decadência naquela

²⁷³ “Voa, pomba branca, voa/ diz a ela que eu voltarei/ diz que não ficará mais sozinha/ e que nunca mais a deixarei” [tradução livre].

²⁷⁴ “Centelhas de amor/ centelhas do coração/ sois o deleite./ Centelhas de amor/ centelhas do coração/ sois a felicidade” [tradução livre].

²⁷⁵ Há, de fato, com esse título, um filme italiano de 1942, com participação no roteiro de Michelangelo Antonioni e direção de Enrico Fulchignoni e baseado na poesia dramática *The two Foscari* (1821), de Lord Byron, que, por sua vez, se pautou pela história verídica, envolvendo corrupção e assassinato, em que, no século XV, o doge de Veneza Francesco Foscari e seu filho Jacopo são protagonistas. A obra de Byron foi ainda, em 1844, a matéria-prima da ópera homônima Giuseppe Verdi, com libreto de Francesco Maria Piave.

companhia mambembe — bem distante do realismo moderno de protesto de Ibsen — como uma pausa que chamará de “férias”, enquanto organiza um espetáculo para o ano seguinte com a Ferrati e possivelmente com o Gassman.²⁷⁶

Nesse ínterim, Alberto e Fausto revelam seu verdadeiro interesse naqueles bastidores. Estão de olho nas dançarinas, ao passo que Leopoldo está estupefato com os nomes dos atores de expressão que acabara de ouvir. E Natali, idiotizando-o por completo e superestimando-se, dirá que, apesar de estar sempre ocupado, porque o teatro é um tirano, leu o trabalho dele, e gostou. Riccardo e Moraldo são meros coadjuvantes nessa farsa felliniana. Um restaurante vazio, onde estão somente Natali e os cinco boas-vidas, ambientará uma transição do tédio ao entusiasmo, da qual Fellini se vale para intensificar a imaturidade de seus personagens-título. Benedito Nunes, no estudo do existencialismo heideggeriano, revê “três espécies de tédio, sendo duas superficiais, que despontam de situações particulares, e uma terceira, dita profunda, que provém do fundo temporal do *Dasein*”²⁷⁷ (2002: 20). Elas aparecem desenvolvidas por Heidegger (2011: 103-208) em *Os conceitos fundamentais da metafísica* e definem: 1) o tédio por causa de algo; 2) o tédio ao se fazer algo; 3) o tédio entediante. Svendsen, sobre essa classificação, em sua filosofia específica do tema, esclarece que “na forma superficial de tédio sentimo-nos vazios das coisas que nos cercam, mas, na forma profunda, sentimo-nos vazios de tudo — até de nós mesmos” (2006: 134). É essa forma profunda então que Heidegger diz ser a que pode nos trazer o entendimento: “Enquanto no primeiro caso o empenho se direciona para o abafamento do tédio através do passatempo, a fim de que *não se precise escutá-lo*; enquanto no segundo caso o distintivo é um *não-querer-ouvir*, temos agora um *ser-obrigado à escuta*” (2011: 180). Os boas-vidas vivem o tédio superficial, sendo Moraldo o único intrigado pelo profundo. Leopoldo lê, com fervor, sua peça para Natali, que, também com fervor, come. Um garçom dormita em pé. Fausto boceja. Alberto boceja. Riccardo mexe mecanicamente em algo sobre a mesa. Moraldo, impassível, fuma. Porém, quando Leopoldo, iniciar a leitura de mais um ato, o passatempo para o tédio surgirá: três dançarinas da companhia, animadas, entrarão porta adentro do restaurante. A

²⁷⁶ Sarah Ferrati e Vittorio Gassman. Exclusivamente atriz de teatro, Ferrati havia encenado, em 1952, *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, e estrearia, em 1953, *Medeia*, de Eurípides, ambas dirigidas por Luchino Visconti. Já Gassman, que nunca chegaria a atuar com Fellini, esteve nesses dois anos no elenco de ponta de cinco produções cinematográficas, e ainda no de uma peça teatral.

²⁷⁷ Em Heidegger, o ser-aí, ou a existência.

cena de Leopoldo lendo será sobreposta, em fusão, pela dos quatro — Fausto, Alberto, Riccardo e Moraldo — interagindo com as três dançarinas, em outra mesa, os quais rirão do entusiasmo afetado da leitura de Leopoldo. Fausto, no exercício do dom-juanismo, galanteia a mais voluptuosa delas, e Moraldo, constrangido, baixa o olhar, evidentemente pensando na irmã. Natali se irritará após Riccardo ligar o rádio, e, num rompante, pegará o casaco e sairá. Leopoldo o segue e, ao ser questionado por um dos amigos aonde vai, apressa-se em dizer que se trata de uma inspiração poética, de uma ideia magnífica de artista. Na rua, sob um intenso vento frio, Natali repreende a conduta dos boas-vidas, uma decepção: “Quem não ama a arte não ama a vida”. Quer saber a direção do mar. E, sem destoar muito de Fausto, atrairá Leopoldo — de quem nem mesmo lembra o nome — para uma armadilha, jogando a isca de que Ferrati seria perfeita para o papel principal da peça, e que escreverá para ela, e que o levará para Milão. “Os meus sonhos de rapaz, as minhas esperanças”, falará alto a imaturidade de Leopoldo, entre o onírico e o utópico mnêmicos. Na beira-mar, Natali desce as escadas, dirige-se para o cais, o vento se calou, precisam ler o próximo ato. Mas está escuro lá embaixo, e só então Leopoldo parece compreender o quadro. Imóvel, mira o ator a chamá-lo com uma ternura lasciva. Ambos não têm mais como aplacar seus tédios superficiais, advindos da mediocridade. E Leopoldo foge correndo, desorientado pela insinuação sexual de Natali, que lança, tal como Fausto no episódio do assédio a mulher do patrão, a desculpa da “brincadeira”, último recurso antes da derradeira gargalhada, teatral, burlesca.

“Ah, come si stava meglio prima” (“Ah, como era melhor antes”), irá cantar Fausto bailando na rua e exibindo-se para Moraldo por sua conquista naquela noite. Ele acabara de sair do hotel, do quarto da dançarina, e ficara surpreso por se deparar com o cunhado esperando-o, por acreditar ser melhor retornarem juntos para casa. Moraldo, como na atitude para com Alberto no baile de carnaval, não abandonou o “amigo”, mas sua preocupação, de fato, era com a irmã. Fausto concorda com a “estratégia” de Moraldo, e lamenta não saber cantar, pois poderia ter a boa vida de um artista de companhia teatral: viagens, diversão, liberdade, sem preocupações e sempre rodeado de mulheres, sendo que, ironicamente, para ele, na vida provinciana que leva, só faltam mesmo as viagens. O semblante taciturno de Moraldo, em razão daquele maravilhamento imaturo, manifestará a preocupação com Sandra, fazendo com que Fausto, incomodado, entenda isso como uma lição de moral. Na escada de casa, Moraldo alerta Fausto que sua cara está suja de batom, notadamente tentando proteger a irmã pela via preestabelecida, isto é, a da manutenção a qualquer custo da instituição familiar.

Mas Sandra, acordada, o repelirá com gravidade e, pela manhã, ao cantar do galo, sumirá, enquanto Fausto, com uma tranquilidade infantil, um sorriso nos lábios, dorme um sono que poderia ser igualado ao dos justos. Ao sair de casa com o bebê no colo, o tema musical melancólico recorrente ganha a cena junto da voz do narrador: “Naquela manhã, Sandra saiu cedo de casa sem avisar ninguém e até o meio-dia não havia ainda retornado”.

A bordo do carro do pai de Riccardo, os boas-vidas procuram Sandra e o bebê, à exceção de Moraldo, que, visivelmente irritado com Fausto, comunica que fará sua busca sozinho. Após irem à escola — Sandra é estudante ainda —, eles seguirão para o campo, para a casa da babá, pois é possível que ela tenha se refugiado por lá. A imaturidade infantil de Alberto será pontuada durante toda essa cena, em contraponto ao suposto sentimento de culpa que toma conta de Fausto e que poderia colocá-lo frente a frente com sua imaturidade compulsiva. Segundo Freud, em *O mal-estar na civilização*, há os que na neurose obsessiva sentem a culpa “como um doloroso mal-estar, uma espécie de angústia, apenas quando se veem impedidos de executar determinadas ações” (2011: 82). É improvável, assim, que Fausto tenha tido uma tomada de consciência súbita com o desaparecimento de Sandra, uma vez que sua conduta sexual obsessiva apresenta forte componente de autoafirmação, *vide* o absurdo do ocorrido no cinema, com o descaramento de largá-la sozinha para assediar outra mulher. E esse doloroso mal-estar de Fausto, entre a dor provocada em Sandra e a dor da possibilidade de não poder mais seduzir, vai ser representado em uma cena seguinte, quando ele, ao procurá-la na praia, crendo que ela, em desespero, poderia ter ser lançado ao mar, encontrará em um quiosque a mulher do cinema, que evoca o destino e o convida para ir à casa dela. Ele, perturbado, desculpa-se, mostrando-se alheio a uma oportunidade que em condições “normais” não desperdiçaria. É a relação entre a angústia e o impedimento de executar determinadas ações. E, segurando a bicicleta com a qual chegara à praia, olha o mar, talvez para descartar a hipótese de suicídio de Sandra, enquanto religiosos, trajados a rigor, passam exercitando-se, o que simbolicamente traduz seu dilema entre o sagrado e o profano, entre a vida familiar e a libertina.

Fausto conseguira a bicicleta na casa da babá, depois de o carro quebrar, ocasião em que Alberto critica seu remorso e, por isso, acabam trocando xingamentos como dois meninos, do alto de suas imaturidades. No retorno da praia, ao chegar a casa e saber que Sandra ainda não apareceu, ele dramatiza que se matará caso ela não volte, o que faz Moraldo dizer, com desprezo, como que se apartando da imaturidade ingênua, que ele não seria capaz disso,

já que é um covarde. Desolado, Fausto anda pelas ruas da cidade, parecendo mesmo estar tomado por uma grave crise de consciência. Mas, observando-se ainda Freud, que, em *Totem e tabu*, em relação à culpa, pontua que “todo aquele com consciência sente dentro de si a justificativa da condenação, a recriminação pelo ato realizado” (2013: 66), Fausto demonstra que essa sua consciência, paradoxalmente, é recalcada, ao entrar na loja de Michele, seu ex-patrão e do qual tentou seduzir a esposa, para chorar sua amargura. Nesse tempo, na estrada, com o carro reparado, Riccardo, Leopoldo e Alberto retornam do campo, da casa da babá. Alberto está com meio corpo para fora do carro, na cabeça um cachecol amarrado à guisa de um lenço de uma velha senhora. É provável que ele já tenha bebido algo e novamente, como no baile de carnaval, travestido de mulher, manifesta seu escracho, seu despudor. Ao passarem por operários que trabalham no calçamento da estrada, profere com um escárnio melódico a palavra “trabalhadores”, seguida de uma *pernacchia*²⁷⁸ e um *gesto dell’ombrello* (literalmente, “gesto do guarda-chuva”; para os brasileiros, “uma banana”). Há na sequência um não menos melódico “*lavoratori della mazza*” (“trabalhadores da marreta”).²⁷⁹ Toda a construção dos *vitelloni* é sintetizada nessa cena, que revela o desvio de caráter e o completo desrespeito para com o outro, dos quais Alberto e Fausto, ainda que de modo diverso, são os mais fiéis representantes. Só que, logo adiante, o carro começa a engasgar e quebra. Alberto se desespera, quer saber o que está acontecendo. Os trabalhadores correm em direção a eles. A música é cômica. Alberto tenta argumentar, no plural, que estavam brincando — sempre a brincadeira como desculpa — e corre. Riccardo corre. Leopoldo é alcançado ao sair do carro e, sob chutes no traseiro, diz ser socialista — um escárnio político tipicamente felliniano,²⁸⁰ como a menção, em *Amarcord* (1973), à tortura fascista de ingestão de óleo de rícino, com efeito desagradável, impingida ao personagem de ideias esquerdistas.

²⁷⁸ Cf. nota 237 desta tese.

²⁷⁹ Apesar de alguns críticos afirmarem que a expressão usada no filme seja “*lavoratori della malta*” (algo como “trabalhadores da argamassa”), o roteiro original traz a expressão com a palavra “*mazza*”, que, no contexto operário, aplica-se à ferramenta “marreta”.

²⁸⁰ Sobre essa cena, Moraldo Rossi — que foi assistente de direção de Fellini até *As noites de Cabíria* (1957) — e Tatti Sanguineti contam: “Federico volle essere cauto nel suo alienarsi la cultura di sinistra che già non lo viveva come uno dei suoi. Per non caricare la scena di provocazione e di ‘orrido’ antiproletario non fece convocare generici, comparse colorite o facce strane. Gli spernacchiati sono veri lavoratori. Lavoratori non della mazza ma del cinematografo; elettricisti, macchinisti, manovali. Enrico, quello che ha il cappelluccio ricavato dal *Corriere dello Sport* e che segue a calci il vitellone socialista Leopoldo era un nostro elettricista e nonostante fosse poco credibile [...], con Federico supponemmo malignamente che per Enrico era stata una irresistibile, appagante occasione di rivalsa verso i ‘non lavoratori’” (2001: 45). “Federico queria ser cauteloso nesse seu afastamento da cultura de esquerda, a qual já não vivia como um dos seus. Para não carregar a cena de provocação e de ‘horror’ antiproletário, ele não chamou atores coadjuvantes, figurantes expressivos ou rostos estranhos. Os zombados são trabalhadores reais. Trabalhadores não da marreta, mas do cinema; eletricitistas,

Michele, num gesto piedoso, compadecido da angústia de Fausto, o acompanhará na busca. Sandra esteve o tempo na casa de seu sogro, e é lá que eles a encontrarão, com o bebê. E, antes mesmo de Fausto conseguir falar qualquer coisa, seu pai pedirá para ficar a sós com ele, na sala, e lhe aplicará uma bela surra de cinto. No cômodo ao lado, ao ouvir os gritos do marido, Sandra se desespera, quer protegê-lo, mas Michele a impede de sair, dizendo-lhe que isso não fará mal a ele; pelo contrário. Mirella, a irmãzinha, bem mais madura do que o irmão, ri comedidamente. Sandra, enfim, consegue intervir e deter o corretivo. Os dois choram, se abraçam, sob a música-tema. Ele diz que teve medo, e ela quer saber se está machucado. São dois imaturos, cada qual a seu modo. Michele se apresenta ao pai de Fausto e pronuncia um “honradíssimo” de amplo sentido, afinal de contas sentiu-se vingado. Na porta de casa, Fausto beija o pai, sem ressentimento, como o menino travesso que não se importa de apanhar, mas que também não assimila a lição. O casal seguirá para casa. Com candura, Sandra avisa que, se ele fizer raiva nela outra vez, será ela mesma que lhe dará uma surra, ainda mais forte do que a do pai. Fausto alegre-se, pede para segurar o bebê e baila com ele no colo, recondicionando sem traumas a sua infantilização.

O narrador comunica que a história de Fausto e de Sandra, por ora, termina ali. E que a de Leopoldo, de Alberto, de Riccardo — e “a de todos nós”, incluindo-se — o espectador pode imaginar. “Falávamos sempre em partir, mas apenas um, certa manhã, sem dizer nada a ninguém, partiu realmente”. É Moraldo. Ele está na plataforma. E mais uma vez Fellini exhibe o trem que representa a possibilidade de transformação, como o de *Luzes do variedades* e o de *O sheik branco*. Miticamente, sua própria vida é marcada por esse símbolo:

“O acontecimento mais notável da vida de Federico Fellini deu-se num trem: de fato, ele nasceu num vagão de primeira classe, no trajeto entre Viserba e Riccione, aliás, mais precisamente em Rimini”. É a descrição do nascimento do nosso herói segundo recorte sem data de um jornal do após-guerra (mas muito provavelmente publicado em 1949 ou 1950), que encontramos num álbum conservado, em seu tempo, pelo pai de Giulietta Masina. (Kezich, 1992: 15)

maquinistas, chapas. Enrico, aquele que usa o chapéu feito do *Corriere dello Sport* [tradicional jornal esportivo italiano, fundado em Bolonha, em 1924] e que segue a pontapés o boa-vida socialista Leopoldo, era nosso eletricitista e, embora fosse pouco convincente, [...] conjecturamos maldosamente com Federico que, para Enrico, seria uma oportunidade irresistível, gratificante de vingança contra os ‘não trabalhadores’” [tradução minha do original em italiano].

É assim que Kezich inicia o primeiro capítulo de sua biografia de Fellini, para logo, em seguida, desmentir o evento, visto ter descoberto que, em 20 de janeiro de 1920, uma greve geral dos ferroviários na Itália chegava ao décimo dia. Kezich não diz, mas é claro que foi Fellini que “plantou” essa notícia cinematográfica, como costumava fazer. Especificamente em relação a esse episódio do suposto nascimento a bordo do trem, Gordiano Lupi conclui: “La vita di Fellini resta sospesa tra realtà e fantasia, anche per merito suo, che contribuisce a creare falsi aneddoti elargiti alla stampa con dovizia di particolari” (2009: 15).²⁸¹ Porém, não é invenção que o renascimento de Fellini, isto é, sua chegada a Roma, em 1939, se deu por trem, na Estação Termini, renascimento esse que alegorizou em *Roma* (1972):

Um jovem moreno e magro, num terno de linho de branco, desce do trem, entrega a mala ao carregador que parece um velho palhaço e o segue pela caótica plataforma. Diante de seus olhos escancarados como os de Alice no país das maravilhas, movimentam-se uma multidão de pessoas, padres, soldados, freiras, vendedores, carabineiros, marinheiros, mulheres bonitas, couraceiros e tipos duvidosos. Entre os vários cartazes, um, enorme, mostra os rostos de Vittorio De Sica e Assia Noris, protagonistas de *Grandi Magazzini* (lançado em outubro de 1939). Alarmado e ao mesmo tempo entretido, o jovem mergulha na balbúrdia da Capital que imediatamente o engole como uma grande mãe (ou madrasta) voraz, protetora e ameaçadora. (Kezich, 1992: 36)

O fato é que a simbologia do trem — assim como a do mar, que será detalhada na análise seguinte — fez-se recorrente em Fellini. Além desses três primeiros filmes, consta de mais oito²⁸² e de dois comerciais televisivos.²⁸³ O mesmo trem tem forte presença em *O livro dos sonhos* (*Il libro dei sogni*), obra monumental de desenhos acompanhados de breves comentários — desenhos-narrativas —, que Fellini compôs durante três décadas, de 1960 a 1990, por estímulo de Ernst Bernhard, seu psicanalista, como forma de dar vazão a seus constantes

²⁸¹ “A vida de Fellini mantém-se suspensa entre a realidade e a fantasia, graças a ele mesmo, por contribuir com a criação de falsas histórias, com riqueza de detalhes, para a imprensa” [tradução minha do original em italiano].

²⁸² *8½* (1963), *Bloco de notas de um diretor* (*A director's notebook* ou *Block-notes di un regista*, 1969), *Os clowns* (*I clowns*, 1970), *Roma* (1972), *A cidade das mulheres* (*La città delle donne*, 1980), *Ginger e Fred* (1985), *Entrevista* (*Intervista*, 1987) e *A voz da Lua* (*La voce della Luna*, 1990).

²⁸³ Fellini realizou cinco filmes publicitários: um para o *bitter* Campari (*Oh, che bel paesaggio!*, 1984), outro para o *rigatoni* Barilla (*Alta società*, 1985) e três para o Banco de Roma (*Che brutte notti!*: 1. *Il leone in cantina*; 2. *La galleria*; 3. *Colazione sull'erba*, 1992).

sonhos e que acabaram se tornando, alguns, o esboço de cenas e personagens.²⁸⁴ Ao todo, no livro, o trem aparece em vinte e seis desenhos. Ennio Bispuri, em seu artigo sobre o mar e o trem na obra felliniana, diz que esses símbolos evidenciam elementos da psicanálise freudiana e junguiana, tomando-se por base respectivamente *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Transformações e símbolos da libido* (1912) e devendo ser explicados no âmbito das “trasfigurazioni simboliche operate dall’inconscio, che rivelano, accentuatamente per Freud, una componente erotica mai disgiunta da un generale sentimento della morte e per Jung da un collegamento con l’attività mitopoietica dell’individuo e delle strutture psicologiche del mondo sociale in cui vive” (2008: 68).²⁸⁵

É certo que o trem em *Os boas-vidas*, ao contrário do que ocorre em tantos outros filmes de Fellini, não traz esse componente erótico freudiano de que fala Bispuri, mas a morte, em sentido metafórico — a morte da vida imatura e provinciana —, está em Moraldo, revelando-se por uma partida que praticamente é uma fuga, o que também pode ser explicado, com base na visão junguiana, como uma tentativa mítica de rompimento com os padrões imaturos. O trem surge apitando, fumegando, e para. Ao subir, Moraldo é chamado por Guido, o amigo garoto das madrugadas, que indaga seu destino. “Não sei. Parto. Não sei...”, responderá. Com isso Fellini, projetava *Moraldo na cidade* (*Moraldo in città*), conforme relata Peter Bondanella:

Many critics, especially those of an autobiographical bent, consider Moraldo Fellini’s alter ego and the predecessor of Marcello, the journalist from the provinces who becomes the famous protagonist of *La dolce vita*. Moraldo did become the major figure in a script called *Moraldo in città* (*Moraldo in the city*), which was written in 1954 but never realized as a film, although parts of the script later surfaced in *Le notti di Cabiria* and in *La dolce vita*. (2002: 22)²⁸⁶

²⁸⁴ Quatorze anos após a morte de Fellini, esses desenhos-narrativas foram publicados em livro, com organização de Tullio Kezich e Vittorio Boarini e depoimento de Vincenzo Mollica.

²⁸⁵ “[...] transfigurações simbólicas operadas pelo inconsciente, que revelam, enfaticamente por Freud, um componente erótico nunca dissociado de um senso geral da morte e, por Jung, uma conexão com a atividade mitopoética do indivíduo e das estruturas psicológicas do mundo social em que vive” [tradução minha do original em italiano].

²⁸⁶ “Muitos críticos, especialmente os de inclinação autobiográfica, consideram Moraldo o *alter ego* de Fellini e o antecessor de Marcello, o jornalista provinciano que é o famoso protagonista de *La dolce vita*. Moraldo se tornou a principal figura de um roteiro intitulado *Moraldo in città* (*Moraldo na cidade*), que foi escrito em 1954, mas nunca chegou a ser filmado, embora algumas de suas partes tenham sido utilizadas em *Le notti di Cabiria* e em *La dolce vita*” [tradução minha do original em inglês].

O que Fellini esclarece a seu modo:

Certamente *I vitelloni* era a fita que em teoria podia ter tido uma continuação. Na época pensei em fazer *Moraldo in città*. Mas com o tempo a ideia deixou de me interessar. E ainda que alguns possam pensar que *La dolce vita* é uma sequência de *I vitelloni*, por se tratar da história dum jovem provinciano que viveu dez anos em Roma, não há de fato ligação entre Moraldo e Marcello. A única ligação é no aspecto autobiográfico, presente em todo o meu trabalho. (1983: 77)

O trem ganha velocidade. Guido corre atrás. Acenam. Da janela, uma subjetiva de Moraldo mostra a cidade ficando para trás. E, sob o intenso som do atrito do trem nos trilhos e do apito, Leopoldo dorme, Riccardo dorme, Alberto dorme, Fausto, Sandra e Moraldino dormem. A câmera se movimenta pelos quatro quartos como se o trem passasse por dentro deles. É a despedida mnêmica de Moraldo. E Guido dá o último aceno. O trem já vai longe. Ele se vira, chuta uma pedra e se equilibra, de braços abertos, por sobre a linha férrea, como se a vida, entre a imaturidade e a maturidade, fosse o arriscado espetáculo da corda bamba.

2.4. A solidão em *A estrada*

Fellini chegará a seu quinto filme — quarto longa-metragem — “amparado” pelo prêmio na Leão de Prata (Leone d’Argento) para *Os boas-vidas* (1953) na Mostra Internacional de Arte Cinematográfica (Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica), ou simplesmente Festival de Veneza.²⁸⁷ Ele mesmo, em algumas entrevistas, fez questão de frisar que, se não tivesse alcançado esse relativo sucesso com *Os boas-vidas*, sua carreira poderia ter parado por ali. Mas *A estrada* (*La strada*, 1954)²⁸⁸ existiu — ou melhor, existe — e gerou,

²⁸⁷ O mais antigo festival de cinema do mundo, criado em 1932 como parte da Bienal de Veneza (Biennale di Venezia). Consta do *site* da Bienal que sua origem data de 1895, com a primeira Exposição Internacional de Arte (Esposizione Internazionale d’Arte), a qual atravessou todo o século XX até chegar na 57ª edição, em 2017. Além disso, há mostras e festivais de música (desde 1930), teatro (desde 1934), arquitetura (desde 1980) e dança (desde 1999), fazendo com que o evento tenha particularmente se tornado anual. No cinema, o prêmio Leão de Ouro (Leone d’Oro) é concedido ao melhor filme, enquanto o Leão de Prata, que hoje se limita à melhor direção e ao grande prêmio do júri, era um segundo prêmio aos mais significativos filmes concorrentes, uma espécie de menção honrosa.

²⁸⁸ Cf. nota 12 desta tese.

entre vários outros prêmios,²⁸⁹ seu primeiro Oscar, dos cinco que ganhou, em dezesseis indicações.²⁹⁰ Exageros à parte no que tange ao precoce encerramento da carreira, a qual muitos críticos viam como fundamentalmente neorrealista, *A estrada* marcaria uma virada na “estética” felliniana, abrangendo ainda os dois filmes seguintes, *A trapaça (Il bidone, 1955)* e *As noites de Cabíria (Le notte di Cabiria, 1957)*. Bondanella divide os seis primeiros longas-metragens de Fellini em duas trilógicas:

If Fellini’s trilogy of character retained a neorealist flavor in what critics today now praise as the accurate and believable (if comic) portrait of the Italian provinces in the 1950s, Fellini’s subsequent trilogy of grace or salvation moved immediately beyond the ideological boundaries of neorealist cinema defined as socially relevant cinema and toward a philosophical position of Christian existentialism that exploited traditional iconography or religious concepts (such as that of conversion) to mark out an entirely different kind of cinema. (2002: 24)²⁹¹

Há de se concordar plenamente com a expressão “neorealist flavor” utilizada por Bondanella, sabor do qual Fellini de fato provou ao se “formar” no cinema — era roteirista desde 1939 — com Rossellini, e conseqüentemente pelo neorrealismo, tendo ampla participação nos roteiros de *Roma, cidade aberta* (1945), *Paisà* (1946), *O milagre (Il miracolo)* — episódio de *O amor (L’amore, 1948)* e no qual também atua —, *Francisco, menestrel de Deus* (1950) e *Europa ’51* (1952) — estes dois últimos já distanciados do neorrealismo. Mariarosaria Fabris (1996: 63-86), em estudo específico, descreve cinco características principais que marcaram o movimento: 1) a descoberta da paisagem italiana e o gosto pelos ambientes naturais; 2) o emprego dos dialetos; 3) o valor do documentário; 4) o uso de atores não profissionais; 5) o gosto pela crônica do dia a dia e pelos sentimentos dos humildes. E

²⁸⁹ Consta da biografia do produtor Dino De Laurentiis, escrita por Tullio Kezich — principal biógrafo de Fellini — e Alessandra Levantesi, que foram cinquenta prêmios internacionais (2001: 114), no entanto não foi possível encontrar uma fonte precisa dessa informação.

²⁹⁰ Os prêmios recebidos foram o de melhor filme estrangeiro por *A estrada*, *As noites de Cabíria*, *8½* e *Amarcord*, respectivamente em 1957, 1958, 1964, 1975, e o honorário em reconhecimento ao conjunto de sua obra, em 1993, ano em que veio a falecer. Em relação às dezesseis indicações, quatro delas foram de melhor direção e oito de melhor roteiro, sendo duas como roteirista de Roberto Rossellini, por *Roma, cidade aberta*, em 1947, e *Paisà*, em 1950.

²⁹¹ “Se a trilogia felliniana do caráter guardou um sabor neorrealista naquilo que os críticos hoje louvam como o retrato rigoroso e convincente (embora cômico) das províncias italianas dos anos 1950, a trilogia seguinte, da graça ou da salvação, se deslocou imediatamente para além dos limites ideológicos do cinema neorrealista, definido como cinema socialmente relevante, e em direção a uma posição filosófica do existencialismo cristão que explorou a iconografia tradicional ou conceitos religiosos (como o da conversão) para estabelecer um tipo de cinema completamente diferente” [tradução minha do original em inglês].

deixa claro que Fellini, desde seu primeiro filme, *Luzes do variedades*, se coloca “à margem dessa ‘maneira’ neorrealística”, buscando um “caminho próprio” (1996: 143). Ora, Fellini tinha uma visão muito particular do cinema e da arte em geral, trabalhando em primeiro lugar com sua própria emoção. E por isso, ainda que essas características percorressem, como percorreram, seu cinema, não as utilizava como regras. Elas advinham de sua intuição estética, em cada filme, no confronto com cada cena, o que lhe renderia, principalmente no início da carreira, muitas críticas negativas. Bondanella, em outro livro sobre a cinematografia felliniana e em capítulo sugestivamente intitulado “Oltre il neorealismo” (“Para além do neorealismo”), comenta sobre isso, no contexto da segunda metade dos anos 1940:

Si passò com grande rapidità dalla *descrizione* delle linee estetiche del neorealismo, alla *prescrizione* di tali regole onde ottenere un film accettabile. L’importanza di un film risultava direttamente proporzionale a quanto “realisticamente” rifletteva i problemi della società italiana del tempo, e a quanto l’ideologia espressa era in grado di dettare “correttamente” le linee di soluzione, di derivazione marxista, a tali problemi. Per i registi alla ricerca dei propri imperativi artistici, non sembrava restare che l’appellativo di conservatori e reazionari. Nel caso di Fellini poi, l’accusa venne allargata a quella di tradimento artistico ed ideologico, dal momento che si riteneva che lui, come del resto altri registi, fossero nati e cresciuti artisticamente nell’era del neorealismo. (1994: 85-6)²⁹²

Vê-se assim que Fellini não se submeteu a regras estéticas e que tampouco esteve preocupado com posicionamentos políticos. Afastando-o ainda mais de qualquer grupo engajado, Bondanella ainda dirá que Fellini não buscava uma visão objetiva da sociedade italiana e que soube bem assimilar a lição de Rossellini quanto às armadilhas, digamos, sociológicas da arte. E cita o próprio Fellini, quando questionado em entrevista por Suzanne Budgen sobre o que achava da definição de neorealismo feita por Rossellini, ou seja, a de que o neorealismo era um ato de humildade perante a vida:²⁹³

²⁹² “Passou-se com grande rapidez da *descrição* das linhas estéticas do neorealismo à *prescrição* de regras para se obter um filme aceitável. A importância de um filme era diretamente proporcional à sua capacidade de refletir ‘realisticamente’ os problemas da sociedade italiana da época e à de a ideologia ali expressa ditar ‘corretamente’ os caminhos de solução, de linhagem marxista, para tais problemas. Para os diretores em busca dos próprios imperativos artísticos, não restou mais que o apelativo de conservadores e reacionários. No caso de Fellini, então, a acusação foi estendida à de traição artística e ideológica, visto que se presumia que ele, à semelhança de outros diretores, nascera e crescera artisticamente na era do neorealismo” [tradução minha da tradução do original em inglês para o italiano].

²⁹³ Para o original, cf. BUDGEN, Suzanne. *Fellini*. London: British Film Institute, 1966. p. 91-2.

Certo, un atto di umiltà nei confronti della vita, ma non della macchina da presa, su questo non sono d'accordo: di fronte alla macchina da presa ci si dovrebbe liberare completamente di questa umiltà; ci si deve, al contrario, trasformare in tiranni, in una specie di dio che ha pieno potere non solo sugli attori ma anche sugli oggetti, sulle luci. Questo è il motivo principale, dal mio punto di vista, per il quale ritengo che la confusione sul concetto di neorealismo fosse una questione seria; perché se si mantiene lo stesso atteggiamento di umiltà e nei confronti della vita e nei confronti della macchina da presa; allora la conclusione logica è che non c'è alcun bisogno di un regista. La macchina da presa può lavorare da sola, tutto ciò che rimane da fare è metterla in moto e fare in modo che le cose comincino ad accadere davanti ad essa. (1994: 87-8)²⁹⁴

É interessante que, por meio da ideia de humildade, Fellini separe vida e cinema, virtude e emoção, força moral e perturbação moral, evidenciando que o cinema não pode ser uma mera representação realística da vida, ou uma busca por uma virtude redentora. Esse contraponto remete aos conceitos de humildade da patrística e do racionalismo. No *Dicionário de filosofia* de Abbagnano, encontra-se que Bernardo de Claraval, em *De gradibus humilitatis et superbiae* (*Dos graus da humildade e da soberba*), conceitua a humildade como “a virtude graças à qual o homem se avilta com verdadeiro reconhecimento de si mesmo” (2000: 519-20). E que Spinoza, em sua *Ética*, “negava que a humildade fosse uma virtude e julgava-a como uma emoção passiva, porquanto ela nasce do fato de ‘o homem contemplar sua própria impotência’” (2000: 520). Longe do dogma, Fellini falava de uma emoção ativa que o diretor deveria ter em relação à criação do filme, uma espécie de soberba pela lente da câmera, totalmente imodesta. Seu racionalismo era transcendental: “É inteiramente correto adotar uma postura modesta diante da vida. Mas, quando se chega perto da câmera, a modéstia deve desaparecer” (1983: 92). E isso se confirma em Kant, na *Metafísica dos costumes*:

Chama-se *modéstia* à moderação nas pretensões em geral, isto é, a limitação voluntária do amor de si mesmo de um homem em vista do amor por si mesmo de um outro; a falta desta *moderação* (imodéstia) em relação ao merecimento de ser amado

²⁹⁴ “Sim, um ato de humildade perante a vida, mas não perante a câmera, e é sobre isso que discordo: diante da câmera devemos nos liberar completamente dessa humildade; é preciso, pelo contrário, transformarmo-nos em tiranos, em uma espécie de deus que tem pleno poder não só sobre os atores mas também sobre os objetos, e sobre as luzes. Este é o principal motivo, do meu ponto de vista, pelo qual considero que a confusão sobre o conceito de neorealismo foi uma questão séria; porque, se mantivermos a mesma atitude de humildade perante a vida e perante a câmera, então a conclusão lógica é que não há qualquer necessidade de um diretor. A câmera pode trabalhar sozinha; tudo o que se deve fazer é colocá-la em funcionamento e garantir que as coisas comecem a acontecer na frente dela” [tradução minha da tradução do original em inglês para o italiano].

por outros chama-se *amor-próprio* (*philautia*). A imodéstia da exigência de ser respeitado por outros é *arrogância* (*arrogantia*). (II, § 37) (2013: e-book)

Entre o valor e a pretensão, o cinema de Fellini foi mesmo construído pela imodéstia, capaz de levar à extrema significação detalhes e mais detalhes da composição fílmica, principalmente aqueles da personificação dos personagens. Quanto à sua veia cristã sempre divulgada em entrevistas e sempre posta em dúvida pelas instituições, afirmaria:

Se, por cristão, se compreende uma atitude de amor pelo próximo, parece que... sim, todos os meus filmes têm como eixo esta ideia. Há uma tentativa de contar um mundo sem amor, personagens cheios de egoísmo, pessoas que exploram os outros e, neste panorama “beluário”, há sempre, e especialmente os filmes com Giulietta, um pequeno ser que quer dar amor e que vive pelo amor. (1983: 54)

Para concluir aqui a questão do neorealismo em Fellini, o foco sempre na construção de personagens “míticos” demonstra sua liberdade para com a exigência da “natureza verdadeira” que os defensores incondicionais do movimento defendiam, inclusive pela utilização do chamados “não atores”, ou melhor, “atores não profissionais”. Fellini utilizou sim atores não profissionais em praticamente todos os seus filmes, mas sem abrir mão de “mitificá-los” como personagens. Bondanella, em sua história do cinema italiano, se aprofunda nessa questão:

While not as abrupt a break with neorealism as that of either Rossellini or Antonioni, Fellini’s evolution beyond film realism toward a cinema of fantasy was first apparent not in his choice of subject matter, since he never abandoned the neorealist belief in human solidarity and honesty typical of such neorealists as De Sica, nor in any particular cinematic technique in his early films. Rather, his earliest innovations lie in his conception of film character, a shift in perspective that would eventually permit his evolving film style to express a completely original and uniquely personal vision or mythology. Neorealist characters are generally defined and limited by their surroundings. Visconti’s poor fishermen in *The Earth Trembles*, De Santis’s exploited rice workers in *Bitter Rice*, or De Sica’s pensioner in *Umberto D.* are all “typical” figures in the sense that they reflect specific current historical conditions and may be understood, at least in part, as products of their environment. Fellini’s early works, on the contrary, create completely atypical figures more amenable to the personal mythology of an auteur unrestrained by a social message. (2009: 138-9)²⁹⁵

²⁹⁵ “Embora a ruptura com o neorealismo não tenha sido tão abrupta como a de Rossellini ou Antonioni, a evolução de Fellini, para além do realismo cinematográfico em direção a um cinema de fantasia, não foi antes

Será com base na mitificação do personagem, mitificação construída cena a cena por Fellini, até o ápice da morte ou da decadência, que a narrativa de *A estrada* apresentará como eixo três personagens principais: Gelsomina (Giulietta Masina), Zampanò (Anthony Quinn) e O Louco (Richard Basehart). Três solitários que indicam certas características já a partir de seus nomes. Gelsomina, a pureza do jasmim; Zampanò, a brutalidade do animal (em italiano, “*zampa*” é “pata”, fazendo-me inferir que “*zampanò*”, fellinianamente, seja “o que dá patadas”); O Louco — um apelido apenas, mas que carrega um artigo que o define, como um epíteto similar ao de “Alexandre, o Grande” ou “Ivan, o Terrível”, só que desgarrado de um prenome — pode ser associado ao arquétipo análogo do tarô, que remete à liberdade e, por consequência, à superação do medo. Três solidões — pura, brutal, liberta — que se cruzam no caminho da redenção. Bondanella fala em “graça” e “salvação”,²⁹⁶ que posteriormente estenderá para “redenção”, afastando interpretações católicas e marxistas quanto à carga semântica do termo: “[...] the process of ‘salvation’ or ‘redemption’ in Fellini’s cinematic universe is ultimately one of self-revelation, of self-reliance, a mysterious event which relies upon a character’s inner resources and is most certainly not the result of some mysterious religious force or a rise in political consciousness” (1996: 116).²⁹⁷ Embora sejam, por vezes, utilizados como sinônimos, *graça*, *salvação* e *redenção* sugerem uma progressão no processo de supressão de males e sofrimentos, significando respectivamente: a dádiva para se alcançar a salvação; o ato de libertação em si; o resgate ou o efeito da salvação. É esse resgate, sem conotação religiosa, que marca *A estrada*, por intermédio da particularidade da solidão de seus personagens, como uma fábula da redenção — uma fábula sem moral prees-

evidenciada pelas escolhas do tema, já que ele nunca abandonou a crença neorrealista na solidariedade humana e a honestidade característica de neorrealistas tais como De Sica, nem por qualquer técnica cinematográfica específica de seus primeiros filmes. Em vez disso, suas primeiras inovações residem na concepção dos personagens, uma mudança de perspectiva que acabaria por permitir que seu evolutivo estilo de filmar expressasse uma visão ou mitologia completamente original e excepcionalmente pessoal. Os personagens neorrealistas são geralmente definidos e limitados por seus ambientes. Os pobres pescadores de Visconti, em *A terra treme*; os explorados colhedores de arroz de De Santis, em *Arroz amargo*; ou o aposentado de De Sica, em *Umberto D.*, todos eles são figuras ‘típicas’ na medida em que refletem situações históricas específicas correntes e podem ser entendidas, pelo menos em parte, como produtos de seus meios. Os primeiros trabalhos de Fellini, pelo contrário, criam figuras completamente atípicas, mais abertas à mitologia pessoal de um autor não limitado pela mensagem social” [tradução minha do original em inglês].

²⁹⁶ Cf. nota 291 desta tese.

²⁹⁷ “[...] o processo de ‘salvação’ ou ‘redenção’ no universo cinematográfico de Fellini é, no fundo, como uma autorrevelação, uma autossuficiência, um evento misterioso que depende da riqueza íntima de um personagem, e não, certamente, o resultado de alguma força religiosa misteriosa ou de uma elevação na consciência política” [tradução minha do original em inglês].

tabelecida, vale dizer. O macroconceito-imagem de *A estrada* é introduzido, então, pela solidão, não pela solidão do sábio, a do isolamento na busca do conhecimento e da perfeição, e sim pela que, segundo Abbagnano, “é um fato patológico: é a impossibilidade de comunicação associada a todas as formas de loucura” (2000: 918). E os três, conforme veremos, cada qual a seu modo, em sua forma específica de solidão, expõem sua relação com a loucura nos mais diversos níveis.

A estrada, um “filme de personagem”, é o grande filme de Giulietta Masina²⁹⁸ e, de certo modo, o de Fellini. Os produtores não a queriam, não tinha perfil de diva, mas Fellini foi irredutível, estava convicto de que Gelsomina era ela, sem, no entanto, ter a consciência de que assim se revelaria chaplinianamente um dos maiores *clowns* da história do cinema. Antes ela havia participado de catorze filmes, de grandes diretores, inclusive de Fellini, com vários papéis de prostituta, os quais lhe deram o estereótipo da “prostituta de aparência engraçada e patética” (Kezich, 1992: 187). Somente mais tarde a história acabaria reconhecendo sua interpretação em *Luzes do variedades*, com o esboço do *clown* que se tornaria a *anima* de Gelsomina. *A estrada* deveria ter sido o filme de Fellini após *O sheik branco*, porém um providencial entrevero com os produtores fez surgir o filme de sua maturidade, *Os boas-vidas*. Além disso, o adiamento trouxe um Anthony Quinn mais do que experiente, atuando no cinema desde os anos 1930 e com o Oscar de melhor ator coadjuvante por *Viva Zapata!* (1952), de Elia Kazan. E um Richard Basehart em evidência, com o National Board of Review de melhor ator por *Cartoze horas* (*Fourteen hours*, 1951),²⁹⁹ de Robert Cosick. Dois atores hollywoodianos consagrados respectivamente por um faroeste e um *film noir*. Só que não foi tão simples escalá-los, tendo Fellini, segundo a biografia escrita por Kezich (1992: 188-9), de se impor para realizar o filme que imaginava. É que, para o papel de Gelsomina, o produtor Dino De Laurentiis haveria exigido sua bela mulher, Silvana Mangano — tornada *sex symbol* pelo protagonismo de *Arroz amargo* (*Riso amaro*, 1949), de Giuseppe De Santis —, e, para o de Zampanò, o galã Burt Lancaster. Por isso, Fellini teria rasgado o contrato na cara de De Laurentiis, que ainda pedia, para o papel d’O Louco, Walter Chiari

²⁹⁸ Dos trinta filmes em que atuou ao longo da carreira, de 1946 a 1991 — iniciou como artista de rádio, em 1941 —, sete foram de Fellini: *Luzes do variedades* (1950), *O sheik branco* (1952), *A estrada* (1954), *A trapaça* (1955), *As noites de Cabíria* (1957), *Giulietta dos espíritos* (1965) e *Ginger e Fred* (1985), sendo que somente não teve papel de destaque em *O sheik branco*, no qual fez uma breve aparição como a prostituta Cabíria, e em *A trapaça*, encarnando um personagem secundário, a mulher de um dos trapaceiros.

²⁹⁹ No Brasil, lançado com o burocrático e interpretativo título *Horas intermináveis*.

ou Alberto Sordi. Ele sabia que nenhum dos dois funcionariam, e o teste realizado a contragosto com Sordi, brilhante em *O sheik branco* e em *Os boas-vidas*, mas rejeitado para *A estrada*, abalaria para sempre a boa relação entre diretor e ator. Inabalável era a autenticidade de Fellini, a do mesmo Fellini que não abria mão de que o *sheik* fosse vivido por Sordi.

De Laurentiis, associado a Carlo Ponti, acabou produzindo o filme do jeito que Fellini queria e depois *As noites de Cabíria* — dois Oscars vieram³⁰⁰ —, mas em *A doce vida* romperiam a parceria profissional e também a amizade. Se Fellini não fosse Fellini, poderia ter cedido, e hoje provavelmente *A estrada* não seria *A estrada*. Na biografia de De Laurentiis, a história muda de figura, chegando a parecer uma reação às alfinetadas de Fellini. Do capítulo com o sugestivo título “Il binomio magico” (“O binômio mágico”) consta que De Laurentiis se irritou ao ler na biografia de Fellini o caso da exigência de atores. E conta sua versão, a de que isso nunca acontecera, pois, desde o início, aprovou Giulietta Masina como Gelsomina, além de ter sido ele quem idealizou Anthony Quinn como Zampanò. Quanto a Sordi, ele confirma o ocorrido (Kezich; Levantesi, 2001: 113). De volta à biografia de Fellini, saberemos que a amizade foi retomada com o tempo, “com os telefonemas periódicos de Dino dos Estados Unidos para oferecer a Fellini, um após o outro, todos os grandes filmes de sua produtora, de *Flash Gordon* a *Ragtime*, de *The bounty* a *Mandrake*. Sempre na tentativa carinhosa de salvá-lo, de trazê-lo de volta ao bom caminho” (Kezich, 1992: 189). Fellini nunca aceitou a “salvação”, ou a “redenção”, sendo interessante observar que os filmes citados são produções de De Laurentiis dos anos 1980, em Hollywood — para onde se transferira em 1972 —, com exceção de *Mandrake*, um projeto do próprio Fellini que não chegou a ser realizado: “No começo dos anos 1970, tive a ideia de filmar *Mandrake, o Mágico*, uma história em quadrinhos da qual fui fã quando criança. Tinha Mastroianni em mente para *Mandrake* e Claudia Cardinale para Narda. [...] Eu nunca dei vida a *Mandrake* e Narda em um filme. Agora é tarde demais” (Chandler, 1995: 213). Mas Fellini, a seu modo, em *Entrevista (Intervista, 1987)* — que defino como “o grande circo mágico do cinema felliniano”, por conter toda a sua verve imagética e imaginária —, responde artisticamente a De Laurentiis, na fantástica sequência em que Mastroianni dá vida ao personagem, inclusive rememorando magicamente com Anita Ekberg o encontro em *A doce vida* (1960). Mastroianni, trajado de *Mandrake*, surge — como num passe de mágica, só que erguido por uma grua — na janela de uma sala de produção na Cinecittà, para fazer uma brincadeira com Fellini e sua

³⁰⁰ Cf. nota 290 desta tese.

equipe, que lá estão reunidos. Em uma ficção da ficção, que nos leva à ilusão da realidade, saberemos que Mandrake, ou melhor, Mastroianni está ali para a gravação de um comercial de um detergente para roupas. Essa antiga relação de Fellini com os *fumetti* (cartuns, quadrinhos) encontra-se sensivelmente expressa no filme-homenagem *Que estranho chamar-se Federico* (2013), de Ettore Scola, na parte em que revisita sua passagem pelo periódico satírico romano *Marc’Aurelio*. Nesse ponto, não se pode esquecer de Milo Manara, quadrinista de extremo talento que “filmou” através de seu traço dois roteiros, dois projetos de Fellini não filmados: *Viagem a Tulum* (*Viaggio a Tulum*), em 1989,³⁰¹ e *A viagem de G. Mastorna, dito Fernet* (*Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*), em 1992, este conhecido, pela definição do escritor e jornalista Vincenzo Mollica, como “il film non realizzato più famoso della storia del cinema” (2000: 63)³⁰² e sobre o qual mais se comentará no próximo capítulo desta tese. Aliás, foi Mollica que, em 1983, apresentou Manara a Fellini. Contudo, o ápice unindo quadrinhos e cinema no imaginário felliniano foi a homenagem que se deu justamente por *A estrada*, quando, em 1991, com roteiro de Massimo Marconi e ilustração de Giorgio Cavazzano, chegou ao mítico universo de Walt Disney, tendo Minnie, João Bafo de Onça e Mickey nos papéis de Gelsomina, Zampanò e O Louco.³⁰³

Nos filmes antecedentes de Fellini, os personagens nunca haviam sido tão fundamentais para o estabelecimento do macroconceito-imagem como foram em *A estrada*. Do detalhamento desses personagens, esboçados antes graficamente,³⁰⁴ irão brotar a *solidão pura*,

³⁰¹ Em 1986, Manara havia realizado algumas ilustrações para acompanhar a publicação do roteiro, em partes, durante o mês de maio, no jornal *Corriere della Sera*.

³⁰² “[...] o filme não realizado mais famoso da história do cinema” [tradução minha do original em italiano].

³⁰³ Em 2012, saíria a segunda história Disney de inspiração felliniana, “Mickey e a volta à doce vida”, com roteiro de Marco Ponti e Roberto Gagnor e ilustração de Paolo Mottura.

³⁰⁴ Para ilustrar essa questão, é interessante o relato que consta do livro de Mollica que tem o desenho de Fellini como mote principal. E Fellini fala da relação intrínseca entre seu desenho e seu cinema: “Ho scarabocchiato sempre facendo soprattutto caricature agli amici, ho sempre avuto questo tic incontrollabile di fermare delle facce con una penna. Fin da *Luci del varietà* ho cominciato a disegnare pasticciando i volti degli attori. Non ho mai disegnato uno storyboard, ma erano schizzi o meglio suggerimenti che servivano per il truccatore, il costumista, lo scenografo. La mantellina da soldato di Gelsomina, la maglietta a strisce e il giaccone così massiccio e roccioso di Zampanò, ma anche la bombetta schiacciata del Matto sono tutti nati prima con la matita e i colori. Non ho mai tentato di fare un disegno che non fosse una sintesi caricaturale. In questo senso dico che non so disegnare in un’altra maniera che non sia appunto grafico che tende a esprimere sinteticamente il tipo, l’aspetto, il connotato più evidente di un personaggio. Credo di non aver mai fatto un disegno che tenesse conto della prospettiva, delle sfumature, delle penombre, del tratteggio. Disegnare per me è un modo per cominciare a intravedere un film, una specie di filo d’Arianna, una linea grafica che mi porta in teatro. Alla fine della giornata mi accorgo che ho riempito cento fogli di carta con disegni privi di senso, di profili, di attributi femminili, di ipersessuati: una sorta di pastrocchio grafico inconscio per dar sfogo a questa esigenza che non è finalizzata” (Mollica, 2000: 93-4). “Sempre rabisquei fazendo principalmente caricaturas dos amigos, sempre tive esse tique incontrollável de pegar alguns rostos com uma caneta. Já em *Luzes do variedades* comecei a desenhar mal e porcamente as caras dos atores. Nunca desenhei um *storyboard*, mas eram esboços,

infantil, de Gelsomina, a *solidão brutal*, animalesca, de Zampanò e a *solidão livre*, convulsiva, d'O Louco. Fellini, para manter simbolicamente a questão da solidão, cruza durante todo o filme figuras de crianças e animais em contraponto a emoções várias, conforme veremos. É a relação da pureza, da brutalidade e da liberdade, conceitos-imagem periféricos que circundam o macroconceito-imagem de solidão. Fellini tinha tão clara em si a profunda ideia de solidão em *A estrada* que — em 1955, em resposta ao crítico Massimo Mida, que acusara o filme, entre tantas outras coisas, de superficial e sentimentalista — disse:

Il nostro male, di noi uomini moderni, è la solitudine, e questa incomincia assai in profondo, alle radici dell'essere, e nessuna ubriacatura pubblica, nessuna sinfonia politica può presumere di levarla tanto facilmente. C'è invece, a mio avviso, tra persona e persona, il modo di rompere questa solitudine, di far passare come un "messaggio" tra l'una e l'altra, e di comprendere, dunque, di scoprire quasi, il legame profondo che lega l'una all'altra.

La strada esprime coi mezzi del cinema una simile esperienza. Per questo suo cercare la comunicazione soprannaturale e personalista tra un uomo e una donna — Zampanò e Gelsomina, per la loro natura i più apparentemente destinati a non comprendersi mai — questo film, secondo me, è stato combattuto da coloro i quali non credono che nella comunicazione naturale e politica.

Ma il film ha anche delle aspirazioni semplicemente umane e affettive. (1989: 278)³⁰⁵

ou melhor, indicações que serviam para o maquiador, o figurinista, o cenógrafo. A capinha de soldado de Gelsomina, sua camiseta listrada, a jaqueta maciça e rochosa de Zampanò, assim como o chapéu-coco amassado d'O Louco, todos nascem antes pelo lápis e pelas cores. Nunca tentei fazer um desenho que não fosse uma síntese caricatural. Nesse sentido, digo que não sei desenhar de outra maneira que não seja nota gráfica que tenda a expressar sinteticamente o tipo, a aparência, a conotação mais evidente de um personagem. Creio que nunca fiz um desenho que se preocupasse com a perspectiva, os matizes, as penumbras, a hachura. Desenhar para mim é uma forma de começar a vislumbrar um filme, uma espécie de fio de Ariadne, uma linha gráfica que me leva ao teatro. No final do dia, percebo que preenchi uma centena de folhas de papel com desenhos sem sentido, perfis, atributos femininos, hipersexuados: uma espécie de mixórdia gráfica inconsciente para dar vazão a uma necessidade que não é objetivada" [tradução minha do original em italiano].

³⁰⁵ "Nosso mal, de nós homens modernos, é a solidão, e isso começa, muito profundamente, nas raízes do ser, e nenhuma embriaguez pública, nenhuma sinfonia política pode presumir ser tão fácil se livrar dela. Há, no entanto, a meu ver, entre as pessoas, como romper essa solidão, transmitindo-a como uma 'mensagem' entre elas, e compreendendo, portanto, descobrindo quase, o vínculo profundo que liga uma à outra. // *A estrada* manifesta, com os recursos do cinema, uma experiência semelhante. Por essa sua busca por uma comunicação sobrenatural e personalista entre um homem e uma mulher — Zampanò e Gelsomina, pela própria natureza deles, os mais aparentemente destinados a não se compreenderem nunca —, esse filme, na minha opinião, foi combatido por aqueles que não creem senão na comunicação natural e política. // Mas o filme também tem algumas aspirações simplesmente humanas e afetivas" [tradução minha do original em italiano]. Para o original, cf. FELLINI, Federico. Neorealismo. *Il Contemporaneo*, Roma, anno II, n. 15, 9 aprile 1954.

O texto de Fellini, apesar de endereçado diretamente a Mida — visto iniciar com o vocativo “Caro Massimo” —, se revela mais como uma resposta fundamentada ante uma patrulha ideológica marxista apoiada em uma espécie de cartilha neorrealista do cinema “correto”. Declaradamente inspirado no personalismo do filósofo Emmanuel Mounier,³⁰⁶ Fellini diz que *A estrada* se propõe a entender “l’esperienza comunitaria tra un uomo e un altro” (1989: 277)³⁰⁷ e faz, nessa carta aberta, uma defesa “oficial” do filme, algo que não costumava fazer. Fez possivelmente por ter sido *A estrada* seu primeiro grande sucesso mundial e pelo ataque ferino e infundado de um importante crítico italiano da época, o qual inclusive havia trabalhado com ele na assistência de direção de *Paisà* e na elaboração do roteiro de *Europa ’51*, ambos do mestre neorrealista Rossellini. Em estudo biográfico sobre Ennio Flaiano, roteirista de vários filmes de Fellini,³⁰⁸ Fabrizio Natalini cita algumas passagens da crítica de Mida, à qual infelizmente não tive completo acesso:³⁰⁹

Il critico individuava le cause del successo [di *La strada*] “in una tara molto antica del costume italiano: quell’adesione irrazionale e patetica ad un sentimentalismo di maniera” e attaccava decisamente il film, scrivendo che la sua adesione “si limitava al compiacimento per le belle immagini, per il concerto del racconto, [...] per la scoperta del paesaggio, per il linguaggio cinematografico [...] scabro ma essenziale e preciso”. Mida si diceva “indifferente” ai personaggi: “I casi di Zampanò, Gelsomina e il Matto, mi avevano lasciato assolutamente freddo e disinteressato” e chiudeva affermando: “Il successo de *La strada* è [...] un successo d’evasione” e il punto debole del film è: “La cattiva letterarietà del soggetto”. (2005: 130, nota 9)³¹⁰

³⁰⁶ Mounier, no início dos anos 1930, por meio da revista *Esprit*, da qual foi o fundador, estabeleceu as bases de sua filosofia personalista, buscando uma terceira via entre o existencialismo e o marxismo, o que fica claro quando diz “que aquilo a que se podia chamar a revolução socrática do século XIX, ou seja, o assalto contra todas as forças modernas de despersonalização do homem, se separou em dois ramos: um deles, através de Kierkegaard, chama o homem moderno, deslumbrado pela descoberta e exploração do mundo, à consciência da sua subjetividade e da sua liberdade; o outro através de Marx, denuncia as mistificações a que o conduzem estruturas sociais enxertadas na sua condição material, e lembra-lhe que o seu destino não depende somente do seu coração, mas das suas mãos. Lamentável separação! Com o correr dos tempos, a separação entre as duas linhas mais se acentuou, e a missão da nossa época é, talvez, não a de as reunir naquilo em que elas não poderão jamais encontrar-se, mas sim de ultrapassar suas divergências para uma unidade de que se exilaram” (1974: 30-1).

³⁰⁷ “[...] a experiência comunitária entre um homem e outro” [tradução minha do original em italiano].

³⁰⁸ Cf. nota 244 desta tese.

³⁰⁹ O acesso somente seria possível com um retorno à Itália. O periódico em questão, entre outros acervos pode ser encontrado na Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e na Biblioteca Renzo Renzi della Fondazione Cine-teca di Bologna.

³¹⁰ “O crítico identificava as causas do sucesso [de *A estrada*] ‘por um defeito muito antigo do costume italiano: que consiste na aceitação irracional e patética de um sentimentalismo maneirista’ e atacava decididamente o filme escrevendo que a sua aceitação ‘limitava-se à complacência pelas belas imagens, pela consonância da narrativa, [...] pela descoberta da paisagem, pela linguagem cinematográfica [...] áspera, mas essencial e precisa’. Mida se dizia ‘indiferente’ aos personagens: ‘os casos de Zampanò, Gelsomina e O Louco me deixaram

E toda essa polêmica, que se deu na revista marxista *Il Contemporaneo*, foi iniciada por Antonello Trombadori, um dos editores, que, em artigo por ocasião do lançamento do filme, o acusou “di mescolare una sorta di mistica panteista e francescana alle sconsolate teorie dell’angoscia esistenziale” (*apud* Brunetta, 1982: 156).³¹¹ A poética de *A estrada* foi tão intensa para o cinema italiano da época que o próprio Flaiano, um dos roteiristas do filme, antes mesmo de vê-lo, escreveu, em tom de *mea culpa*, para a revista especializada *Cinema*,³¹² um pequeno texto, um parágrafo apenas, intitulado “Ho parlato male de *La strada*” (“Falei mal de *A estrada*”), no qual esclarece sua participação no projeto:

Credo che pochi film come *La strada* abbiano chiesto tanta pazienza e tanta fede ai loro autori. Io che conoscevo il soggetto di Fellini e Pinelli sin dalle sue prime incerte formulazioni del 1951 e che nel novembre del '53 sono stato infine chiamato a collaborare alla sceneggiatura, mi sono visto costretto a sostenere la parte dell’avvocato del diavolo. Per tre mesi ho parlato male de *La strada*: questa, in fondo, la mia partecipazione. Ho denunciato certe sue fumose atmosfere, certe leziosaggini dei suoi personaggi, ho insistito affinché la favola, troppo bella, toccasse terra e le simbologie si sciogliessero nel racconto. Con Fellini e Pinelli ho percorso molte strade del Lazio,

absolutamente frio e desinteressado’ e fechava afirmando: ‘o sucesso de *A estrada* é [...] um sucesso de escapismo’ e o ponto fraco do filme é: ‘A má literariedade do argumento’” [tradução minha do original em italiano]. Para o original, cf. MASSIMO, Mida. Lettera aperta a Federico Fellini. *Il Contemporaneo*, Roma, anno II, n. 12, 19 marzo 1955.

³¹¹ “[...] de misturar uma espécie de mística panteísta e franciscana às desconsoladas teorias da angústia existencial” [tradução minha do original em italiano]. Para o original, cf. TROMBADORI, Antonello. Padre Barry e Zampanò. *Il Contemporaneo*, Roma, anno I, n. 28, 16 ott. 1954. Padre Barry, a propósito, é personagem do filme norte-americano *On the waterfront* (1954), de Elia Kazan, que também foi rechaçado pelos críticos marxistas. No Brasil, o filme recebeu o título *Sindacato de ladrões*.

³¹² Publicação que sai com um rico material sobre o filme, antes mesmo de sua primeira exibição, ocorrida em 6 de setembro de 1954 no Festival de Veneza. Metade da revista (16 páginas) é dedicada ao filme e também a capa, que traz uma fotografia em cores de Gelsomina e Zampanò, a qual recebe na folha de rosto a curiosa legenda: “Dolceamara realtà dei rapporti tra Gelsomina e Zampanò, i protagonisti de *La strada* di Federico Fellini. La nostra copertina costituisce una testimonianza riguardante un primitivo progetto, poi abbandonato: quello di girare il film a colori”. Cf. *Cinema*: quindicinale di divulgazione cinematografica, anno VII, vol. XII, terza serie, fasc. 139, Roma, 10 ago. 1954. “A doce amarga realidade da relação entre Gelsomina e Zampanò, os protagonistas de *A estrada*, de Federico Fellini. Nossa capa constitui um testemunho de um projeto inicial, depois abandonado: o de rodar o filme em cores” [tradução minha do original em italiano]. Com isso, ficou a dúvida se essa fotografia é resultado de um teste em cores ou se sofreu processo de colorização. Em todos os materiais pesquisados que tratam do filme, não foi encontrada, além dessa, qualquer referência sobre o projeto de realizá-lo colorido. Aliás, Fausto Montesanti (cf. 1954: 446-8), nesse dossiê sobre o filme, em artigo intitulado “Genesi segreta di Gelsomina e Zampanò” (“Gênese secreta de Gelsomina e Zampanò”), menciona, apenas *en passant*, tal intenção. Mas Fellini, a despeito da informação disseminada de que seu primeiro filme colorido teria sido *Giulietta dos espíritos* (*Giulietta degli spiriti*, 1965), só estrearia na cor em 1962, com *As tentações do doutor Antônio* (*Le tentazioni del dottor Antonio*), um dos quatro episódios de *Boccaccio '70*, inspirados livremente em novelas do clássico medieval *Decameron* (séc. XIV), de Giovanni Boccaccio, e dirigidos também, cada qual, por Mario Monicelli, Luchino Visconti e Vittorio De Sica. E, entre *As tentações do doutor Antônio* e *Giulietta dos espíritos*, houve 8½, em preto e branco e, conceitualmente, o divisor de águas do cinema felliniano.

visitando pequenos circos equestres, falando com artistas girovagantes — e quais encontros inesperados! — apontando caracteres, farsas, imboniments, batutas e precisando i tipos secundários, sempre mais convencendoci que o filme era na estrada e que lá, exatamente, precisava encontrá-lo. O mérito de *La strada* va ai seus autores, Fellini e Pinelli. Maggiormente, inútil dirlo, va a Fellini que si è trovato poi solo, dopo la lotta della sceneggiatura, a dover domare gli elementi, i personaggi, le intenzioni del racconto per farne un film e soprattutto a cercare un equilibrio tra il mondo vero della strada e il mondo poetico delle sue ipotesi. Non deve essere stata una fatica semplice realizzare un progetto che avrebbe potuto, sotto altra mano, rivelarsi soltanto ambizioso. Io non ho visto ancora il film ma la calma di Fellini (il suo senso di autocritica è una garanzia) mi toglie ogni dubbio sulla riuscita. La mia parte in questa faccenda è stata dunque, di aver aiutato e forse anche costretto, per indignazione, Fellini e Pinelli a prendere la cosa molto sul serio; allorché, dopo il riuscito incontro dei Vitelloni, ci si poneva il problema di non deluderci troppo. (1954: 449)³¹³

Não por acaso Fellini, Mida e Flaiano falam de personagens, cada qual colocando sobre eles uma carga positiva ou negativa em relação à construção do enredo, mas reconhecendo, de alguma forma, que esses personagens dizem ou deveriam dizer algo com extrema profundidade. Isso é um bom indício de que *A estrada* seja mesmo um filme de personagem, um filme em que as personificações são maiores e mais relevantes do que o próprio enredo, ou, melhor dizendo, são o próprio enredo. E falo de filme de personagem como Edwin Muir, em *A estrutura do romance*, fala de romance de personagem, pontuando as características básicas que o diferem do romance de ação e do romance dramático e estabelecendo sua

³¹³ “Acredito que, como *A estrada*, poucos filmes tenham demandado tanta paciência e tanta fé de seus autores. Eu que conhecia o argumento de Fellini e Pinelli desde suas primeiras incertas formulações, de 1951, e que, em novembro de 53, fui enfim chamado para colaborar no roteiro, me vi forçado a desempenhar o papel de advogado do diabo. Por três meses falei mal de *A estrada*: esta, no fundo, a minha participação. Expus algumas de suas atmosferas nebulosas, algumas afetações de seus personagens, insisti para que a fábula, tão bela, pisasse no chão e as simbologias se dissolvessem na narrativa. Com Fellini e Pinelli percorri muitas estradas do Lácio, visitando pequenos circos, conversando com artistas itinerantes — e que encontros inesperados! —, tomando nota de características, palhaçadas, loas, chistes e especificando os tipos secundários, convencidos, cada vez mais, de que o filme estava na estrada e de que lá, sem dúvida, tínhamos de procurá-lo. O mérito de *A estrada* vai para seus autores, Fellini e Pinelli. Principalmente, desnecessário dizer, vai para Fellini, que depois se viu sozinho, após a peleja do roteiro, tendo de domar os elementos, os personagens, as intenções da narrativa para fazer deles um filme e, sobretudo, para encontrar um equilíbrio entre o mundo verdadeiro da estrada e o mundo poético de suas hipóteses. Não deve ter sido um trabalho simples realizar um projeto que, sob outra mão, poderia ter se revelado apenas ambicioso. Eu ainda não vi o filme, mas a calma de Fellini (seu senso de autocritica é uma garantia) afasta de mim qualquer dúvida sobre seu êxito. A minha parte nessa tarefa foi, portanto, ter ajudado e talvez até forçado, por indignação, Fellini e Pinelli a levar a coisa muito a sério; no momento em que, após a boa acolhida de *Os boas-vidas*, nos impúnhamos o problema de não nos decepcionarmos demais” [tradução minha do original em italiano].

proposta de classificação do romance a partir da orientação do enredo.³¹⁴ Quanto ao de ação, ele ressalta que “em geral infligirá morte a certos personagens subsidiários; os malvados serão massacrados e mesmo alguns dos bons poderão ser sacrificados sem dano, desde que o herói volte à paz e à prosperidade depois de suas férias tumultuosas”, estando, portanto, seu enredo “de acordo com nossos desejos, não com nosso conhecimento” (1975: 10). O dramático, por sua vez, do qual o “enredo é parte de seu significado” (1975: 24), é marcado por um final “de significância extraordinária; não apenas um arremate da estória [...], mas a iluminação final”, sendo “uma solução do problema que põe os eventos em movimento; a ação específica terá se completado, produzindo um equilíbrio ou resultando em alguma catástrofe que não pode ter prosseguimento por mais tempo” (1975: 31). Já o enredo do romance de personagem é expansivo, “começa com uma única figura [...] ou com um núcleo [...] e se expande em direção a uma circunferência ideal, que é uma imagem da sociedade” (1975: 32), revelando-se “um quadro de modos de existência” (1975: 33). Então, guardando-se as devidas diferenças entre as linguagens literária e cinematográfica, pode-se pensar em filme de personagem, ou de ação, ou dramático, sem a determinação, conforme diz o próprio Muir (1975: 35), de que sejam categorias puras, absolutas.

A estrada inicia no mar, e no mar também findará. “Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (Chevalier; Gheerbrant, 1998: 592). Gelsomina cata uns galhos secos na praia. Crianças pequenas, seus irmãos, aparecem para chamá-la. Rosa, sua irmã mais velha, morreu, a mesma que o espectador saberá ter sido “vendida” por sua mãe para um artista mam-bembe. Ele é Zampanó, e foi lá para dar a notícia e, principalmente, para “comprar” outra ajudante. Aliás, já a comprou, e quando Gelsomina chegar a casa, uma habitação paupérrima, saberá por sua mãe (Anna Primula) que o trato se deu por dez mil liras.³¹⁵ Usei aqui os verbos “vender” e “comprar” entre aspas por se tratar de um negócio velado, mas velado apenas como reflexo do sentimento de culpa da mãe, que diz ter ganho o dinheiro de Zampanò e com o qual poderá consertar o telhado e comprar comida. E, como uma mercadoria de segunda linha, Gelsomina é comparada pela mãe a Rosa, quando, com sinceridade, diz ao comprador que ela é um pouco estranha, que não é bonita e inteligente como a irmã, mas

³¹⁴ Sua classificação é mais complexa, incluindo ainda o romance epocal, que tende a tornar tudo particular, relativo e histórico, e o romance de crônica, ligado à imaginação universalizante. Todavia, essas duas formas não servirão aqui para ilustrar a ideia suscitada de filme de personagem.

³¹⁵ Hoje, cerca de 150 euros.

que, se comer todos os dias, a cabeça até funciona. A mãe, após entrar em êxtase ao mostrar nas mãos a parca quantia, reforça seu discurso carpido de que, se for com Zampanò, Gelsomina poderá trabalhar e ainda será uma boca a menos para comer. Há um clima de sentimentalismo, pior, de falso sentimentalismo. Seu discurso tem o relevo de convencimento, pois percebe-se que, se Gelsomina não for, o dinheiro não ficará. Zampanò assiste a tudo impassível, escorado numa pilastra, fumando, com cara de enfado e sem se manifestar, a não ser para confirmar fria e cruelmente a fala da mãe quanto à possibilidade de Gelsomina aprender um ofício: “Claro! posso ensinar até os cães...”, o que, muito além de sua inferioridade a Rosa, a coloca na linha cognitiva dos animais. Gelsomina, que até então, em sua mudez e melancolia expressiva, aparentava não se agradar da situação, vira-se, anda em direção ao mar, ajoelha-se na areia e, surpreendentemente, esboça um sorriso, imaginando aquela partida, no fundo de seu inconsciente, como um novo mundo.

Sonho? Utopia? Não estritamente. Por uma perspectiva mais acurada, será possível constatar que é o espetáculo que rege a imaginação de Gelsomina e também toda a solidão representada em *A estrada*. E essa perspectiva parte daquilo que foi desenvolvido no capítulo 3 da primeira desta tese, “A práxis imaginativa”, mais especificamente da afirmação de Barthes de que “o espetáculo é a categoria universal que fornece as formas por meio das quais o mundo é visto” (*apud* Sontag, 2005: 114).³¹⁶ É nesse sentido, do visionamento do mundo, que a imaginação de Gelsomina é espetacular, e não onírica ou utópica. Antes, em todos os filmes de Fellini, o espetáculo havia funcionado como um pano de fundo, uma espécie de cenário, instituído, entre outros elementos, pela companhia Poeira de Estrelas de *Luzes do variedades*, pela fotonovela de *O sheik branco* e pelo episódio do ator Sergio Natali em *Os boas-vidas*. O espetáculo, agora, em *A estrada*, além do cenário dos recorrentes números circenses, polarizados entre Zampanò e O Louco, se estrutura como própria condição da narrativa, contribuindo para que os conceitos-imagem nela expostos demonstrem a categoria estética do espetacular, conforme será melhor especificado no decorrer desta análise. Gelsomina não sonha, não utopiza, e sim espetaculariza, desde o momento em que compreende que a miséria em que vive, em todos os sentidos, pode ser transformada. Uma euforia a invade, fazendo-a dizer, ao cruzar com uma vizinha, que partirá para se tornar uma artista e que irá dançar e cantar como Rosa. A mãe, aos prantos, para aliviar a consciência, pede repetidamente para a filha não ir — mas como não ir se ela própria a vendeu? Gelsomina,

³¹⁶ Cf. p. 71 e nota 117 desta tese.

apenas com a roupa do corpo, se dirigirá decidida para o veículo de Zampanò, um triciclo motorizado com carroceria coberta por lona,³¹⁷ e fará sua primeira “atuação” cômica ao se despedir da mãe, dos irmãos, do lugar, cobrindo e descobrindo o rosto com sua capa, em um só movimento e em posição militar de sentido, e proferindo com articulação a palavra “*partenza*” (partida), o que por si só demonstra sua verve *clown* antes mesmo de se iniciar no mundo do espetáculo. Fellini, com isso, nos assinala que Gelsomina tem alma de artista. Após a saudação, ela entristece, um medo súbito. Ao fundo, o triciclo ocupa quase toda a largura da tela e em sua lona se pode ver estampado o nome “Zampanò” por sobre o desenho de uma sereia. Ele a chama, e ela corre, entra na carroceria. É a *partenza*. Uma música co-movente cobre a cena, e o estradar principia.

Sobre a questão da sereia, vale observar que se trata de uma figura recorrente em Fellini, encontrada também em *O sheik branco* e em *Os boas-vidas*, só que com significações distintas. No primeiro, é usada com intenção espúria por Fernando Rivoli (o *sheik* de foto-novelas), para mergulhar Wanda Cavalli (a fã piegas) ainda mais na ilusão ficcional. Numa abordagem infame de sedução, dentro de um pequeno barco à deriva, diz a ela que se recorda de terem sido, em alguma vida passada, um pirata e uma sereia, o que a faz, em seu fanatismo, comover-se. No outro, compõe o nome do concurso destinado a eleger a musa do verão, Miss Sereia, vencido por Sandra Rubini momento antes de a família conservadora saber que engravidara do namorado, Fausto, um boa-vida incorrigível. Ironicamente, a “sereia”, com o poder de enfeitiçar homens e provocar tempestades e naufrágios, é seduzida por um imaturo e posta em uma situação turbulenta. Interessante é que Fellini faz tudo isso acontecer em meio a um temporal de final de verão, início de outono, delineando uma sutil alegoria climática para a questão da maturidade. Já em *A estrada*, como representação pictórica de uma “companhia” circense (companhia de um homem só, que agora ganha outro integrante), entendo que a figura da sereia nada mais seja do que a própria condição espetacular

³¹⁷ Trata-se de um veículo da marca Moto Guzzi, modelo Ercole (Hércules), uma derivação da motocicleta projetada para o transporte de carga e fabricada na Itália de 1928 a 1980. Altamente difundido na Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra, Fellini mitificou o veículo ao dar-lhe uma configuração toda especial em *A estrada*, fazendo dele não só o meio de transporte como também a casa de Zampanò e Gelsomina. A origem desse tão marcante veículo de cena é revelada por Montesanti (1954: 446), ao contar que Fellini, em viagem de férias com Giulietta pelos Alpes italianos, cruzara com um casal de ciganos em um *trabiccolo* (literalmente, geringonça) que era uma casa ambulante. (No decurso de tantos relatos biográficos, essa história acabou ganhando algumas variações, tanto pela lente de Fellini quanto pela do roteirista Pinelli, mas que não a desconstruem.) E o nome do modelo utilizado por Fellini para dar vida a essa sua visão ainda estabelece uma analogia em relação ao personagem Zampanò, sugerindo-o como uma caricatura do semideus e herói mitológico Hércules, conhecido por sua força descomunal.

de uma criatura lendária, insinuando que Zampanò tenha certa convicção de ser tão lendário quanto. Muito se falou a respeito dessa simbologia explicitada logo no começo do filme, levantando-se principalmente a hipótese de que seria uma metáfora da instituição casamento. Nesse sentido, Monica Vincenzi e Luigi Casa, em estudo sobre a metafísica na cinematografia felliniana, inferem que a imagem da sereia, em *A estrada*, “può alludere a rapporti uomo-donna di tipo molto arcaico” (2014: 37),³¹⁸ isso levando em conta as variações da história do casal de ciganos, que Fellini e Pinelli disseram ter sido o germe do filme. No entanto, por Kezich, saberemos que Fellini, apesar de ter declarado, no calor dos fatos, que a maioria dos casamentos sofreriam da falta de comunicação vista entre Zampanò e Gelsomina, nunca aprovou a interpretação de que *A estrada* seria “uma metáfora do casamento da era pré-feminista: o macho brutal, a mulher humilhada e submissa” (1992: 201).

Em filmes posteriores, ora velado, ora explicitado pela imagem e pela fala, o simbolismo da sereia será redimensionado por Fellini, costurando a conotação mítica da beleza e do fantástico à da pulsão: a) em *A doce vida* (1960), ao fazer da diva hollywoodiana Sylvia Rank (Anita Ekberg), em umas das cenas mais famosas do cinema mundial, uma “sereia” da Fontana di Trevi, realçando o encantamento sobre o repórter sensacionalista Marcello Rubini (Marcello Mastroianni); b) em *As tentações do doutor Antônio* (1962), novamente com Anita Ekberg, a modelo voluptuosa de um *outdoor* de propaganda de leite que exibe um vestido em forma de corpo de sereia e que leva o ultramoralista Antonio Mazzuolo (Peppino De Filippo) literalmente à loucura; c) em *Os clowns* (1970), como atração circense, pela exposição da sereia Nettunia, pescada nos mares do Norte e da qual um anão enamorou-se; d) em *A cidade das mulheres* (1980) — filme inspirado na famosa cena do harém de *8½* (1963) —, quando Snàporaz (Marcello Mastroianni), submerso em um onirismo, se verá em um hotel em meio a um congresso feminista e ouvirá de uma palestrante que a vagina é uma concha, com o som do mar, lembrando o canto da sereia e, posteriormente, em outra cena, quando uma velha empregada do hotel lhe dirá que uma casa sem uma mulher é como um mar sem sereias. Assim, como interpretam Chevalier e Gheerbrant, seriam elas “criações do inconsciente, sonhos fascinantes e aterrorizantes, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e pri-

³¹⁸ “[...] pode aludir a relações homem-mulher de tipo muito arcaico” [tradução minha do original em italiano].

mitivas do homem” (1998: 814). E é isso que nos confirma Mastroianni, em seu documentário biográfico,³¹⁹ ao contar a história do desenho que recebeu de Fellini como se fosse o roteiro de *A doce vida* (1960), o primeiro dos cinco filmes que fez com ele.³²⁰ Mastroianni estreava com Fellini e, sem saber seu método de trabalho, cobrava insistentemente da equipe de produção o roteiro para poder assinar o contrato. A certa altura, não podendo mais adiar, Fellini entregou-lhe um papel, o suposto roteiro. Era um desenho caricatural — tipicamente felliniano — de um homem nadando no meio do mar, com um enorme pênis que ia até o fundo e ao redor do qual, “como nos filmes de Esther Williams” — comparou Mastroianni —, rodopiava um balé de sereias. Donald Sutherland, no prefácio de um livreto britânico sobre *O Casanova de Federico Fellini (Il Casanova di Federico Fellini, 1976)*,³²¹ o qual protagonizou, descreve esse desenho com a figura de Mastroianni e com uma carga poética singular, sem se saber se, de fato, o viu ou se, o mais provável, Fellini lhe contou: “Under the hemp ties and brown paper was a perfect, pastel cartoon revealing a naked Marcello in a black fedora sitting in a lotus position on a Magritte surface of endless water, his sexual organ dangling a good seven feet into the depths where, swimming in circles all around the tip, were three beautiful, Botticelliesque mermaids... Marcello signed” (Fellini, 1997: xiv).³²² Resume-se, assim, por essa imagem da imagem, a questão da pulsão em relação à simbologia felliniana da sereia.

Contudo, em *A estrada*, Fellini não pensou primeiro na figura da sereia para estampar a carroceria do triciclo de Zampanò. A citada revista *Cinema*³²³ traz o desenho de uma coruja sob o nome da “companhia”, tendo a legenda “La roulotte di Zampanò”.³²⁴ Intriga Fellini ter enviado esse desenho para a publicação mesmo já tendo substituído, no filme, a coruja

³¹⁹ *Marcello Mastroianni: me ricordo, sim, eu me ricordo (Marcello Mastroianni: mi ricordo, sì, io mi ricordo, 1997)*, de Anna Maria Tatò.

³²⁰ Os outros foram *8½* (1963), *A cidade das mulheres* (1980), *Ginger e Fred* (1985) e *Entrevista* (1987). Não propriamente como uma atuação, Mastroianni aparece ainda em *Bloco de notas de um diretor* (1969). E, quanto a *Roma* (1972), Mastroianni participou da cena da tradicional Festa de Noantri, mas suas tomadas, juntamente as de Alberto Sordi, foram cortadas por Fellini da versão final do filme, não se sabendo ao certo por quê.

³²¹ Filme livremente inspirado no livro biográfico *História da minha vida (Histoire de ma vie)*, de Giacomo Casanova, originalmente escrito em francês.

³²² “Em papel pardo, envolto num cordão de cânhamo, estava uma caricatura, em pastel, perfeita, revelando um Marcello nu, de chapéu Fedora preto e sentado em posição de lótus sobre uma superfície aquática magritiana infinita, seu órgão sexual pendia, a uns bons sete pés, para as profundezas, onde, nadando em círculos, ao redor da glândula, havia três belas botticellescas sereias... Marcello assinou” [tradução minha do original em inglês].

³²³ Cf. nota 312 desta tese.

³²⁴ “O trailer de Zampanò”. Note-se que a palavra francesa “roulotte” foi incorporada ao léxico italiano.

pela sereia. E o espectador atento observará que do outro lado da carroceria, o direito, há uma coruja, sem o nome “Zampanò”. Então, a imagem do lado esquerdo, a da sereia, apresenta-se como a marca oficial da “companhia”, e a do outro, a da coruja, como não mais que um ornamento, só que um ornamento com simbolismo, sugerindo o agouro — ou a predição que os áugures, sacerdotes romanos, faziam a partir da observação do voo e do canto das aves — e relacionando-se à contemplação, conceito desenvolvido na primeira parte desta tese, no capítulo “A práxis imaginativa”.³²⁵ Disso conclui-se que tanto a sereia (a lenda) quanto a coruja (o augúrio) seriam símbolos fabulosos, espetaculares. E símbolos da solidão, uma vez que mito e ave, através de seus cantos, chamam a morte. É assim que a solidão espetacular de *A estrada*, na sequência da ambição utópica de *Luzes do variedades*, do fanatismo onírico de *O sheik branco* e da imaturidade mnêmica de *Os boas-vidas*, formará um primeiro ciclo da estética imaginativa felliniana.

Zampanò e Gelsomina, quase uma trupe agora, chegarão a um povoado. Na rua, ele exibirá o principal número que sua medíocre aptidão artística lhe consente: o do brutamontes — sua própria figura — que “arrebenta” uma corrente com os músculos peitorais. Ele adverte a plateia que se forma em volta dele, na cúmplice precariedade entre espetáculo e espectador, de que, caso alguma veia sua estoure, poderá espirrar sangue. E que certa vez, em Milão, um homem que pesava 120 quilos perdeu a vista fazendo isso, pois havia forçado demais o nervo ótico. Sentada na carroceria, Gelsomina tem seu primeiro contato com o mundo do espetáculo; é verdade que um mundo bastante restrito, mas o mundo possível, ali, de se descortinar. É uma espectadora, e quem mais se impressiona com as hipérboles de Zampanò, o qual arremata sua fala avisando que, se houver sensíveis, é melhor que não olhem. Como uma criança assustada e, ao mesmo tempo, curiosa, Gelsomina hesita em olhar. Um gancho adaptado permitirá a corrente se romper, ou melhor, se desconectar. Os aplausos são tímidos, e o de Gelsomina também.

Uma fusão, marcando uma elipse temporal e espacial, mostra-os em um acampamento improvisado junto ao triciclo. Zampanò, sentado, toma uma sopa, enquanto Gelsomina, em pé, sem que ele veja, vai dispensando-a no terreno — a sopa que, conforme sabemos, ela própria fez. Das tantas menções a animais que surgirão no filme, Zampanò, ao terminar de comer, lançará a segunda, dizendo calmamente a ela que a sopa estava boa para porcos — a primeira havia sido a do “posso ensinar até os cães”. Ou seja, Gelsomina é posta,

³²⁵ Cf. p. 69 desta tese.

de saída, em uma linha inferior de cognição e habilidade. Ele vasculha figurinos no reboque e a chama para provar algo. É o começo da construção do *clown* Gelsomina, que se tornará um *clown* de sua própria vida, de sua própria solidão. Zampanò a quer “elegante”, não gosta de gente maltrapilha. “Minhas mulheres” — se orgulhará ele — “sempre fizeram boa figura”. O uso do pronome possessivo já determina Gelsomina como mulher dele, mas não pelo propósito de enlace, e sim pelo de propriedade, como se nota pelo plural e pela entonação empregados. Coloca nos braços dela uma pilha de roupas e dois chapéus. Testa um deles, uma cartola, e manda que diga a frase básica de abertura cênica: “Com vocês, Zampanò!” Ela repete mecanicamente, sem qualquer expressão, da mesma maneira que Zampanò a proferiu. Ele a esquadrinha, como se fosse um grande entendedor, um demiurgo no instante supremo da criação, e troca a cartola por um chapéu-coco chapliniano, o que assenta o primeiro tijolo da ponte entre Gelsomina e o mítico Carlitos. Ponte, aliás, que se fortificou por ocasião do Oscar que *A estrada* recebeu em 1957, quando a crítica especializada, nos Estados Unidos e na Europa, chegou a chamar Giuletta Masina de “Chaplin de saias”,³²⁶ e se solidificou com *As noites de Cabíria*, com o próprio Fellini revelando que há, nesse filme, ecos de *Luzes da cidade* (*City lights*, 1931) e que a Cabíria personificada por Giuletta lhe sugeria “ainda mais o vagabundo de Chaplin do que a sua Gelsomina” (Chandler, 1995: 123).

Gelsomina terá de repetir a frase, agora de chapéu-coco, mas é claro que sem evolução expressiva, visto que Zampanò, acorrentado à sua rudeza, não consegue estabelecer uma comunicação efetiva. Enquanto ele, contrariado, se afasta, ela entra em um mundo particular de fantasia, compondo trejeitos faciais e corporais cômicos e, com isso, reforçando sua disposição inata para o espetáculo. É verdade que ele, valendo-se do tambor, tentará mostrar a ela um modo mais incisivo de dizer a frase, só que desprovido do mínimo de sensibilidade e didática. A propósito, sua “didática” é a dos tratados de educação físico-moral infantil tão difundidos no século XIX. Ante a falta de ritmo e eloquência de Gelsomina, Zampanò se levanta calmamente — leia-se, sadicamente —, anda até um arbusto próximo, arranca um galho delgado e flexível, desfolha-o, torna a sentar-se em frente à “aprendiz” e lhe dá o

³²⁶ Em muitos estudos sobre o cinema felliniano, encontra-se a informação de que teria sido ninguém menos que Chaplin que dissera isso após ver *A estrada*, mas, na verdade, ele só se pronunciou a respeito de Giuletta Masina em 1966, em entrevista ao jornal *New York Times*, quando revelou que a atriz que mais admirava era justamente ela. Fellini, por sua vez, construiu uma das imagens mais originais de Chaplin como cineasta, e, por consequência, de Rossellini também: “[...] se Rossellini è stato Omero per tutti noi, Chaplin è stato Adamo, un progenitore: discendiamo tutti da lui” (Mollica, 2000: 133). “[...] se Rossellini era Homero para todos nós, Chaplin era Adão, um progenitor: somos todos descendentes dele” [tradução minha do original em italiano].

comando para tentar de novo. Em sua inocência alheia, com um sorriso de lábios cerrados, Gelsomina apenas observara-o, sem desconfiar de que, mal terminando sua “*performance*”, levaria um açoite na perna, fazendo-a saltitar de dor. Com autoridade, ele ordena que ela retorne ao lugar. Assustada, seu desempenho piora, e mais forte ainda será o próximo açoite, agora fazendo-a ganir como um cachorro que leva um pisão e distanciar-se do sádico ames-trador. Sob os olhares de crianças que assistem à lastimável cena como a um espetáculo, ela tocará o tambor e dirá a frase, repetidamente, parecendo um boneco de corda.

O espectador é colocado, assim, em meio a duas solidões, uma brutal e outra pura, e ambas irracionais, sendo, desde então, possível perceber que qualquer aproximação entre elas será não mais que uma aproximação instintiva, e não para se chegar ao aplacamento consciente delas. Em seu ensaio “A dialética da solidão e do encontro”, Vicente Ferreira da Silva diz: “A ruptura do convívio humano não é um fato unívoco e simples, mas comporta toda uma gama de motivações e tonalidades que podemos fixar. Não existe uma só espécie de solidão e isolamento, mas inúmeras: autênticas e falazes, de carência e de plenitude, de ressentimento e de simpatia” (2009: 216). Veremos que as motivações e tonalidades das solidões de Zampanò e Gelsomina não são um ato consciente de romper com o mundo, rumo à liberdade, autênticas e de plenitude, e que a ideia de isolamento nelas infiltrada é indireta, entranhada no âmago, não alteradas pelo convívio social. São falazes e de carência, portanto, as solidões de Zampanò e Gelsomina, distinguindo-se respectivamente pelo ressentimento e pela simpatia — que prefiro chamar compaixão — instaurados. É isso justamente que demonstra a cena seguinte, a da primeira noite entre eles. Estão ainda no mesmo acampamento. Gelsomina interage infantilmente com uma fogueira, vendo-se, ao fundo, uma placa de posto de gasolina, marca Esso, uma evidência do *marketing* indireto, ou *product placement*,³²⁷ no cinema italiano do pós-guerra. Zampanò, mordiscando um capim, apenas a analisa com o olhar e, depois de indicar para que suba na carroceria e ela dizer que prefere dormir fora, a jogará para dentro como um saco qualquer. É aí que o espectador tomará conhecimento de que Zampanò nem ao menos sabe o nome dela. Ele perguntará com o intuito somente de reforçar sua ordem. Gelsomina desperta ao lado de Zampanò, que dorme um sono profundo. Ela esboça uma expressão de choro, que surpreendentemente vai transformando-se em uma

³²⁷ No Brasil, costumou-se chamar essa prática de *merchandising*, apesar de conceitualmente ser um equívoco, pois, de fato, designa o conjunto de atividades e técnicas de colocação de um produto no mercado.

expressão de contentamento, talvez pela crença insidiosa de que tenha sido tratada como mulher.

Outra cidade, outra vez a corrente, enfatizando ser mesmo esse o número principal de Zampanò. Há indícios de que apresente outros números de resistência, pois, no chão — o picadeiro improvisado —, podem ser vistas uma roda de fogo e espadas várias, embora esses números nunca venham a ser exibidos. E, além da sereia e da coruja, há outro desenho na lona traseira da carroceria do triciclo, a qual faz as vezes de porta: duas espadas cruzadas sobre a cabeça de um ogro que cospe fogo. Kezich conta que o diretor de produção do filme, Gippetto Giacosi, fez milagres com os poucos recursos disponíveis, inclusive alugando dois circos, um deles, o menor, “di un certo Savitri, spezzatore di catene e mangiafuoco che diventa l’istruttore di Quinn” (2009: 60).³²⁸ Gelsomina agora aparece caracterizada. Já é um *clown*, rosto pintado, que toca o tambor enquanto Zampanò se “esforça” para “arrebentar” a corrente. Ele anuncia que apresentarão um número cômico, inédito, e, numa paródia à advertência de seu número sério, avisa ao público que, se houver alguém com problema no coração, é melhor se retirar, para que não corra o risco de morrer de rir. E, sem negar a vida mambembe, diz que, por trabalharem para a fábrica do apetite — isto é, para comer —, sua mulher, ao final, passará o chapéu, sugerindo pela segunda vez o vínculo matrimonial.

É a estreia de Gelsomina, que, tímida, faz o triciclo de escudo. Zampanò a chama. Hesitante, ela entra em cena e, por sobre uma camisa listrada, veste sua velha capa, compondo, assim, o traje que se tornará um ícone *clown* da história do cinema. Kezich conta que essa capa pertencera a um soldado da Primeira Guerra Mundial e fora “tirada” — sem se saber se por Fellini ou Giacosi — dos ombros de um pastor na região de Abruzos, e de uma lã “tão áspera que machuca o pescoço de Giulietta, marcando-o dolorosamente” (1992: 187). Um tema circense, típico de Nino Rota, propaga-se como um som diegético — parte do universo ficcional —, como se Zampanò pudesse ter o improvável esmero de inserir, através de uma vitrola, um fundo musical para o número. Gelsomina está em cena, e somente sua presença, sua figura, já alegra o público. Com nariz de palhaço e cartola, Zampanò aparece. Fellini se vale outra vez, agora de modo explícito, e não mais alegoricamente como em *Os*

³²⁸ “[...] de um tal Savitri, arrebatador de correntes e comedor de fogo, que se torna o instrutor de Quinn” [tradução minha do original em italiano].

boas-vidas, do confronto entre os palhaços branco e augusto.³²⁹ Gelsomina faz uma saudação militar a Zampanò. Ele tem uma arma na mão e a convida para caçar com seu “*ciufile*”, fazendo uma inversão de fonemas da palavra “*fucile*”, ou aquilo que a linguística denomina metátese. Para que se possa compreender a nuance cômica, vale esclarecer que, em uma tradução literal, seria como dizer “zufil” no lugar de “fuzil”, termo este que, em português, passou a ser utilizado para se referir a outra arma, geralmente de guerra. Boa opção seria, então, “espingarda”. E, melhor que a metátese “espingarda”, creio ser o lambdacismo³³⁰ “espingalda”, enfatizando, como no italiano, uma rudeza cômica para com o trato da língua — uma “arma”, conforme veremos posteriormente, para o espírito sarcástico do personagem O Louco. Em alto e bom som, Zampanò pergunta que tem medo da “espingalda” dele, esperando uma resposta imediata de Gelsomina, que está paralisada por um medo interior. E assim, inconscientemente, acaba imprimindo um *timing* mais interessante ao número, o qual Zampanò não é capaz de captar. Seu improviso vem de sua raiva por causa da mudez de Gelsomina, levando-o a se aproximar e a bater com o chapéu no braço dela, enquanto faz a pergunta novamente, quase a rosnar. Talvez por um reflexo condicionado, pelo temor dos açoitos, ela desperta emitindo uma gargalhada inusitada, toda própria, e com passos espaçados, como uma palhaça nata — o que intriga Zampanò —, movimenta-se em cena dizendo o texto esperado: “Não se diz espingalda, se diz espingarda, seu ignorante!” O público gosta, aplaude, e ela mesma reconhece sua boa atuação meneando a cabeça. E o número segue até o tiro de Zampanò sair pela culatra, uma nuvem de talco. Ele repete que sua mulher — agora formalmente elevada à “esposa” — passará o chapéu. Gelsomina está em êxtase, numa relação de cumplicidade espontânea com o público e, acima de tudo, ilusória com Zampanò.

Fellini municia Gelsomina de uma nuvem de esperança, uma espécie de paliativo contra a solidão, mas que, como a nuvem de talco da espingarda de Zampanò, sairá pela culatra, sendo dissipada impiedosamente, na mão contrária ao melodrama. Eles chegam a um restaurante, e Zampanò apresenta-a como esposa a um conhecido, que duvida, assim como o espectador é levado a duvidar. Mas Gelsomina, em sua pureza, crê agora que seja mesmo mulher de Zampanò e que, em sua submissão, tem de servi-lo e nele se espelhar, o que se evidencia quando, subserviente, lhe pergunta se deve ir chamar o garçom e quando, à espera da comida, põe um palito na boca imitando-o. Após a mesa farta, regada a vinho,

³²⁹ Cf. nota 262 desta tese.

³³⁰ Ou lalação, que é o erro de pronúncia caracterizado pelo uso do “l” no lugar do “r”.

Zampanò dá claros sinais de embriaguez. Gelsomina tenta estabelecer uma comunicação, quer saber de onde ele é, que, irônico, responde que é da cidadezinha onde nasceu. Ele pede mais vinho. O restaurante, antes lotado, está quase vazio. Em uma mesa próxima, um caixeiro-viajante tenta vender uma peça de lã a uma mulher — cena que estaria ligada ao Fellini seguinte, *A trapaça* (1955),³³¹ assim como a breve aparição de Cabíria em *O sheik branco* (1952) se enredaria em *As noites de Cabíria* (1957), reforçando a questão dos tipos em seus filmes, tipos mnemicamente visitados. A mulher (Giovanna Galli), tal como Cabíria, é uma prostituta, mas de comportamento totalmente oposto, malicioso,³³² e não cairá no conto da lã pura. Nesse ponto, por uma ingenuidade que as levará ao abandono, Cabíria e Gelsomina se equivalem. Cabíria, iludindo-se por uma falsa promessa de casamento, é roubada e, em confronto com a morte, abandonada. E até mesmo o vigarista Augusto (Broderick Crawford), de *A trapaça*, desprovido de escrúpulos, revela um abandono comiserador, que envolve sua família e que o conduzirá à morte — este um conceito-imagem que será desenvolvido adiante. Por isso é que *A estrada* e esses dois filmes posteriores podem ser vistos, antes da ideia de redenção proposta por Bondanella, como uma trilogia da solidão, aproximando-se de uma observação de Louis Lavelle em estudo sobre a consciência: “É a solidão que nos julga: alguns a consideram um abismo; outros, um refúgio. Para uns ela é um estado profundo e bem-aventurado que eles nem sempre conseguem obter; para outros, um estado doloroso e trágico que eles jamais conseguem superar” (2014: 106). Gelsomina, Augusto e Cabíria não superarão mesmo suas solidões.

³³¹ Quem fornece essa informação é Angelo Solmi, em seu livro que trata da obra completa de Fellini à época, isto é, até *As tentações do doutor Antônio* (1962): “[...] Fellini, mentre girava *La strada*, aveva raccolto una quantità di osservazioni sulla esistenza stentata dei girovaghi, sulle loro piccole truffe, che non aveva naturalmente potuto utilizzare — data l’unitaria asciuttezza di quel film — ma che voleva non andassero perdute. Egli ricorda in particolare come, mentre una sera cenava in una trattoria di Ovindoli, avesse conosciuto un ‘magliaro’, un piazzista di stoffe scadenti che faceva passare per pura lana, il quale gli aveva raccontato la a propria vita. Di qui era nata l’idea di un film su tre truffatori che battono la provincia italiana, cercando di combinare ‘bidoni’ agli ingenui. Il termine ‘bidone’ era da tempo entrato nell’uso della lingua parlata, per indicare un imbroglio di bassa forza, di quelli che talvolta non si denunciano neppure per non far la figura di sciocchi: Fellini lo elesse subito a titolo ideale del film” (1962: 166-7). “[...] Fellini, enquanto rodava *A estrada*, recolheu uma porção de observações sobre a dura vida dos andarilhos, sobre seus pequenos golpes, que naturalmente não pôde usar — devido à enxuta unidade desse filme —, mas que não queria que se perdessem. Ele lembra, em particular, de como, ao jantar uma noite em uma *trattoria* de Ovindoli, conheceu um ‘caloteiro’, um caixeiro-viajante que vendia tecidos baratos como se fossem de pura lã e que lhe havia contado a própria vida. Daí nasceu a ideia de um filme sobre três golpistas que percorrem a província italiana tentando negociar ‘vigarices’ com os ingênuos. O termo ‘bidone’ [‘trapaça’, ‘conto do vigário’], há tempo, entrara no uso da língua falada, indicando uma fraude ordinária, daquelas que, por vezes, nem sequer são denunciadas para não se fazer o papel de tolo: Fellini logo o elegeu como o título ideal para o filme” [tradução minha do original em italiano].

³³² Estando elas entre as tantas prostitutas fellinianas, que ganharão a forma da corpulência, conforme será visto no próximo capítulo desta tese, principalmente com Saraghina, de *8½*, e Volpina, de *Amarcord*.

Zampanò sairá com a prostituta e largará Gelsomina na rua, em frente ao restaurante, sentada no meio-fio, como um cão que aguarda seu dono. É um retrato da solidão, intensificado pela cena em que, na madrugada desértica, um cavalo, apenas o cavalo, passa por ela. Até o animal, liberto de quem o conduza, se dirige para algum lugar, enquanto ela permanece presa ao próprio abandono. Antes, ainda no restaurante, Zampanò se apresenta à prostituta como um artista mambembe e Gelsomina como sua assistente, dizendo que lhe ensinou tudo e que, quando a pegou, ela não sabia nem “zurrar”, comparando-a a mais um animal: cão, porco, asno. Mas a ingenuidade de Gelsomina não lhe permitirá tomar isso como uma ofensa. Ao contrário, ante uma gargalhada estrondosa e forçada da mulher, fará cara de satisfação. Pela manhã, ela ainda estará na calçada, acuada. Crianças a olham curiosamente — crianças que, recorrentes no filme e sempre observadoras, são índices do espetacular, da solidão espetacular. A menorzinha, em um ato de extrema compaixão, lhe dá um pedaço de madeira que tem na mão e se senta a seu lado. Do outro, há um prato de comida. Uma mulher chega e quer saber por que Gelsomina não tomou a sopa. Ela esboça uma reação infantil, uma birra, e será informada de que a motocicleta de seu “marido” foi vista no fim da rua. Ela corre e o encontrará em um descampado, estirado próximo ao triciclo, ainda sob o efeito do vinho. Certifica-se de que não está morto e, em uma das cenas mais herméticas do filme, começa a circular pelo local, acompanhada de longe por uma menina que a seguiu e que rirá de seus movimentos quando imitar uma árvore solitária. Gelsomina se coloca diante da árvore e, em um ato mímico fabuloso, formará um espelho daquele quadro expressionista da solidão. Mais à frente, um menino pequeno, sentado no chão, sozinho e segurando uma espécie de bandeira — uma vara de bambu com um trapo na ponta —, diz para ela, apontando uma direção, que o cachorro morreu lá. É como se o estivesse velando, mas Gelsomina não encontra nada e termina, de modo surreal, por auscultar um poste de madeira como antes auscultara o coração de Zampanò. Fellini coloca, assim, figuradamente, que solidão e morte são indissociáveis na trajetória seca e anticomunicativa de *A estrada*.

Há uma passagem de tempo. O sol está a pino. Zampanò acorda num sobressalto. Gelsomina está mexendo na terra e diz a ele, com naturalidade, que plantou tomates, pois encontrou boas sementes. Ele manda que ela se mova, como que rosnando, grunhindo, zurrando, e, com pesar, ela ainda olhará para a sua “horta”, querendo saber se irão embora. Com irritação cáustica, ele pergunta se, por acaso, ela quer esperar que os tomates cresçam. Esse

episódio, em que Gelsomina fantasia um descampado qualquer como lar, concorre para fornecer ao filme elementos do gênero *road movie*, devendo-se considerar que, segundo a *Schirmer encyclopedia of film*, “the term first circulated to describe a group of New American films of the late 1960s and early 1970s that were very much about being ‘on the road’” (Laderman, 2007: 417).³³³ Responsável pelo verbete da enciclopédia, David Laderman, em seu livro específico sobre o gênero — um dos poucos que, quanto à origem, incluem e analisam outras vertentes — vê *A estrada* e *Morangos silvestres* (1957), este de Ingmar Bergman, como exemplos clássicos do *road movie* europeu, os quais, para ele, são muito mais de introspecção do que, como os americanos, de ação:

Both films are early masterpieces by two prominent visionary auteurs of the postwar art film generation. More relevant to the road movie, Bergman and Fellini helped forge the modernist cinematic language and landscape that paves the way for the French New Wave, which, in turn, influences the road movie’s New American cinema. While neither *Wild Strawberries* nor *La Strada* even remotely resembles the first American road movies [...], both films rely on a journey narrative where mobility yields visionary experiences. Instead of emphasizing the high-speed, thrill-seeking driving typical of American road movies, these films emphasize introspection and reflection; passage through the landscape becomes an allegory of a lost soul seeking the meaning of life. (2002: 248)³³⁴

Enquanto Zampanò guia o triciclo, por uma estrada campestre, Gelsomina pergunta se ele fazia a mesma coisa com Rosa, se é daqueles que vão com qualquer mulher, demonstrando, assim, pelo afeto, que começa a personificar essa “alma perdida à procura do sentido da vida”. Apesar de subjugada pela miséria e de ter se tornado uma espécie de escrava, vendida pela própria mãe, ela demonstrará, no decorrer da narrativa, ser capaz de entrar também em contato com sua capacidade cognitiva e volitiva — isso ao se tomar por base a classificação

³³³ “[...] o termo primeiro circulou para designar um grupo de filmes do Novo Cinema Americano [também denominado New Hollywood ou American New Wave] do final dos anos 1960 e início dos 70 que versava amplamente sobre o estar ‘na estrada’” [tradução minha do original em inglês].

³³⁴ “Ambos os filmes são as obras-primas iniciais de dois proeminentes autores visionários da geração do cinema de arte do pós-guerra. Fundamentais para o *road movie*, Bergman e Fellini ajudaram a forjar a linguagem e a paisagem cinematográfica modernista que abre caminho para a Nouvelle Vague, que, por sua vez, influencia o Novo Cinema Americano do *road movie*. Embora nem *Morangos silvestres* nem *A estrada* sequer se assemelhem minimamente aos primeiros *road movies* americanos [...], ambos contam com uma narrativa de viagem na qual a mobilidade gera experiências visionárias. Em vez de enfatizar a alta velocidade, a condução emocionante típica dos *road movies* americanos, esses filmes enfatizam a introspecção e a reflexão; a passagem pela paisagem torna-se uma alegoria de uma alma perdida à procura do sentido da vida” [tradução minha do original em inglês].

das funções mentais do ponto de vista psicológico: afeto, cognição e volição (ou sentimento, pensamento e vontade) —,³³⁵ algo que para Zampanò permanece completamente no nível instintivo. E sua resposta é que ela terá de aprender a manter a boca calada, caso pretenda continuar com ele. “Tomates!”, exclamará ele, dando-lhe uma maçã, no momento em que um rebanho de ovelhas, guiado por pastores, cruza a estrada à frente do triciclo.

Não há discurso simbólico — diga-se, intencional — nessas inserções imagéticas da maçã e das ovelhas. A primeira funciona como um reforço da fala de Zampanò para que Gelsomina mantenha a boca calada, algo como “mastigue e não me perturbe mais”. A outra contextualiza a chegada deles, seguindo a vida de estrada e errância artística, a um ambiente rural. Em uma fazenda onde se comemora um casamento, eles se apresentarão para uma plateia apartada, sentada a uma farta mesa ao ar livre e concentrada nos ritos festivos. Apenas as crianças os rodeiam, atraídas, como sempre, pela figura de Gelsomina. Um número inédito para espectador do filme indica certa condescendência de Zampanò com a popularidade da faceta burlesca de sua assistente, que anuncia: “*La colpa è del bajon*”, e se põe a dançar comicamente, acompanhada por ele ao tambor e por Nino Rota, ou melhor, pela trilha musical de Nino Rota, um tema circense. Fellini, como de costume, funde o extradiegético ao diegético, fazendo-nos crer que tudo se desenvolve no mundo ficcional. Nesse sentido, a própria dublagem,³³⁶ recurso do qual não abriu mão durante toda a carreira, é um elemento extradiegético com impressão, ou valor, de diegético.

Ainda que nenhum estudo consultado sobre *A estrada* indague sobre a frase proferida por Gelsomina, é possível inferir que se trata de uma alusão à música “Colpa del bajon”, composta em 1953 por D’Arena e Pinchi e interpretada por Nilla Pizzi — a mesma de “Vola

³³⁵ Chris James e Megan Crawford — referindo-se ao artigo “The trilogy of mind: cognition, affection, and conation” (“A trilogia da mente: cognição, afeto e conação”, 1980), de Ernest R. Hilgard, o qual, por sua vez, se pauta pela escola alemã de psicologia do século XVIII, principalmente pela divisão proposta por Moses Mendelssohn, em *Briefe über die Empfindungen* (*Cartas sobre a sensação*, 1755) — dizem: “There is a widespread and longstanding acceptance that mental processes are of three basic kinds: affection, cognition and volition. Affection refers to the experience of feelings, and cognition relates to thinking and knowing, the processes of knowledge acquisition. Volition is the term given to the mental processes, which are sometimes referred to as willing or conation, that tend towards activity or change” (2015: 156). “Há uma aceitação generalizada e de longa data de que os processos mentais são de três tipos básicos: afeto, cognição e volição. Afeto refere-se à experiência dos sentimentos, e cognição se relaciona com o pensamento e o conhecimento, os processos de aquisição de conhecimento. Volição é o termo dado aos processos mentais, às vezes chamados de vontade ou conação, que tendem à ação ou mudança” [tradução minha do original em inglês].

³³⁶ Cf. p. 158-9 desta tese.

Colomba”³³⁷ — e Gino Latilla. Na condição de “espetáculo” popular, bem ao gosto do cinema de Fellini, essa música ecoa no exotismo brasileiro, uma vez que “*bajon*” (pronunciava-se “*baión*”) é uma adaptação italiana, ou uma releitura muito particular, espanholada, do ritmo “baião” — o mesmo imortalizado por Luiz Gonzaga. “A culpa é do baião” de Gelsomina não deixa, então, de ser outra menção de Fellini ao Brasil, a terceira, juntando-se às de *Luzes do variedades* e de *Os boas-vidas*.³³⁸ Além disso, Francesco Adinolfi, em seu livro sobre o exotismo na música, no cinema e na literatura italiana dos anos 1950 aos 90, dá uma pista oportuna para se desvendar uma alfinetada felliniana nessa cena aparentemente inocente, ao dizer que a música “El negro zumbón” (“O negro zombador”), composta “al ritmo del bajon, una danza di origine brasiliana in tempo 2/4 particolarmente in voga [nell’Italia] a partire dal dopoguerra, [...] era stata cantata e ballata da Silvana Mangano nel film *Anna* (1951)” (2000: 274).³³⁹ Ora, a atriz Silvana Mangano era esposa de Dino de Laurentiis, produtor de *A estrada*, o qual, segundo Fellini, a queria no papel de Gelsomina, mesmo sabendo que fora idealizado para Giulietta Masina.³⁴⁰ Fellini se irritaria, mas venceria a suposta queda de braço. Somando-se a isso, *Anna* é de Alberto Lattuada, o codiretor de *Luzes do variedades* — este, vale agora dizer, de tonalidade bem mais felliniana do que lattuadiana, algo que apenas o tempo pôde confirmar, pois Fellini era só um estreante, ao passo que Lattuada já tinha renome. O fracasso comercial do filme acabou gerando dívidas para ambos e fez com que cada um absorvesse isso diversamente.

Sta di fatto che l’amicizia è incrinata: dopo *Luci del varietà* Alberto e Federico si vedranno raramente e quasi sempre per caso. Lattuada ostenterà, sulla rapida crescita della fama di Fellini, l’orgoglio di aver offerto la prima occasione a un grande talento; e Fellini, al contrario, si sbilancerà un po’ antipaticamente fino a rivendicare nel tempo la piena paternità della pellicola. (Kezich, 2009: 23)³⁴¹

³³⁷ Cf. p. 164-5 desta tese.

³³⁸ Cf. p. 123 e 159 desta tese.

³³⁹ “[...] no ritmo do ‘baião’, uma dança de origem brasileira em compasso 2/4 particularmente em voga [na Itália] desde o pós-guerra, [...] havia sido cantada e dançada por Silvana Mangano no filme *Anna* (1951)” [tradução minha do original em italiano].

³⁴⁰ Cf. p. 179 desta tese.

³⁴¹ “O fato é que a amizade é abalada: depois de *Luzes do variedades*, Alberto e Federico raramente se veem e quase sempre por acaso. Lattuada ostentará, com o rápido crescimento da fama de Fellini, o orgulho de ter oferecido a primeira oportunidade a um grande talento; e Fellini, por outro lado, se inclinou um pouco em desagrado, até reivindicar, com o tempo, a plena paternidade do filme” [tradução minha do original em italiano].

Lattuada partiu para *Anna*, fazendo do filme um estrondoso sucesso, inclusive internacional. E Fellini para *O sheik branco*, que — apesar de ter sido, ou melhor, se tornado a confirmação de um Fellini genial — o fez amargar mais um mau resultado comercial.³⁴² Mas onde estaria a alfinetada? Consta da extensa história do cinema italiano coordenada pelo Centro Sperimentale di Cinematografia que, embora Silvana Mangano não gostasse de falar sobre sua interpretação de “El negro zumbón”, “la scena in cui scatena il suo corpo al ritmo del bajon è più esplicita di mille discorsi”, mostrando-se à época como uma representação da “passione sensuale e dirompente fino ad allora trattenuta, quella del desiderio erotico femminile” (De Giusti, 2003: 372).³⁴³ Uma bobagem decerto, mas com a qual Fellini sutilmente brincou, ironizando o convencionalismo burguês italiano.

A dona da fazenda (Marcella Rovere), uma camponesa de meia-idade, chamará a “trupe” para comer. Enquanto Zampanò segue na frente para a casa, Gelsomina é desviada pelas crianças rumo a uma escada externa. Levam-na a um quarto isolado, para ver um menino doente, o primo delas, que nunca sai da cama, em sua triste solidão. Querem que ela o alegre, que o faça rir, suscitando, pela intuição infantil, uma terapia do riso, uma clownterapia.³⁴⁴ As crianças pedem que repita a imitação do passarinho, mas o menino fica atônito, o que a faz parar sua *performance* e se aproximar dele fascinada, mirando seus olhos esbugalhados, quando uma freira aparece e, iracunda, com uma vara na mão, expulsa todos do quarto. Na cozinha, Zampanò e a camponesa comem. Com a “delicadeza” que lhe concerne, pergunta a ela se sempre come em pé como os cavalos. Ela aparenta uma rudeza que se assemelha à dele, não se importa com o comentário grosseiro, até o considera um elogio, orgulha-se, pois come em pé porque vive trabalhando. Sua história é de solidão. Teve dois maridos e os dois morreram. Não precisa de outro, bastando ela para dar conta de tudo. Zampanò a provoca, a respeito da serventia de um marido então. E ela, com certa agressividade, insinuando-se, um furor uterino estampado no rosto, responde que é de carne, que todo mundo gosta do que é doce, que seu primeiro marido era grande e forte como Zampanò e que ainda há roupas dele lá, que não cabem em ninguém. Gelsomina aparece, e a mulher,

³⁴² Cf. p. 134-6 desta tese.

³⁴³ “[...] “a cena em que libera seu corpo ao ritmo do baião é mais explícita do que mil discursos” [...] “paixão sensual e explosiva até então reprimida, a do desejo erótico feminino” [tradução minha do original em italiano].

³⁴⁴ Interessante é que na Itália, entre os séculos XVII e XVIII, Angelo Paoli, um padre carmelita, se caracterizava de bobo da corte (bufão) para animar os doentes internados em hospitais. Modernamente, a clownterapia foi retomada, nos anos 1970, pelo médico Hunter Adams, conhecido como Patch Adams (ou Curativo Adams), que foi interpretado por Robin Williams, em 1998, no filme homônimo, dirigido por Tom Shadyac.

após servi-la, pede a Zampanò que a ajude a buscar mais vinho. Estabelece-se uma troca de favores, e ele quer saber se ela poderia lhe dar alguma roupa do marido, um chapéu, e pisca para Gelsomina, que, somente depois de os dois deixarem a cozinha, se atinará, numa pantomima facial, para o que de fato ocorrerá.

Os noivos partem, anunciando o encerramento da festa. Anoiteceu. Zampanò e Gelsomina estão no estábulo da fazenda, onde irão dormir. Ele experimenta as roupas que “ganhou”. Ela, entristecida, começa a cantarolar uma melodia e pergunta se ele se lembra de como era bela, num dia de chuva, vinda de uma janela. Gostaria que ele a ensinasse a tocar trompete — apesar de Zampanò já ter dado sinais de sua inabilidade com o instrumento —, lhe dizendo que aprende rápido. E quer saber se Rosa, sua irmã, aprendera e se trabalhava assim como ela. Zampanò está imerso em seu novo traje e parece não escutá-la. Note-se que essa música é a mesma que Gelsomina, futuramente, ouvirá o personagem O Louco tocar em seu violino, pontuando, a partir dali, toda a narrativa do filme. A cena da melodia recordada por ela constava do roteiro original e fazia a ligação diegética com esta agora. Antes da fazenda, conforme o roteiro, eles se apresentariam em um povoado e, ao fim do dia, sob uma chuva torrencial, surgiria um “som suave de um rádio fora de cena”, um “tema de música do século XVII” (Fellini, 1970/a: 38). Esse rádio estaria em uma casa vizinha à oficina mecânica onde o triciclo passaria por um pequeno reparo no motor. Gelsomina, depois de fixar o olhar em direção à janela da casa, como se pudesse enxergar a triste melodia, seria tomada por uma espécie de banzo, levando-a a expressar uma vontade de voltar para casa. Zampanò, como de costume, não a consideraria. É provável que Fellini tenha abdicado dessa cena em razão de sua prolixidade contextual, deixando, portanto, que a música-tema de Gelsomina aparecesse sutilmente pela própria voz da personagem. Contudo, talvez também a tivesse retirado daí, fazendo com que O Louco fosse seu portador exclusivo, um arauto da angústia da solidão. A questão é que não se pode saber se Fellini já havia rodado ou não essa cena do estábulo. Quanto à música do século XVII indicada no roteiro, o biógrafo Baxter esclarece:

Fellini sugirió un tema de Corelli para la melodía que Il Matto toca para Gelsomina y que ella adopta como suya, pero durante el montaje Rota le dio a Fellini unas cuantas partituras escritas a mano con una melodía y una única directriz, “*Tranquillo*”, y le dijo bruscamente: “¿Quieres esto?” Era el tema de Gelsomina, que pronto se convertiría en uno de los más famosos del cine. (1994/a: 136)³⁴⁵

³⁴⁵ “Fellini sugeriu um tema de Corelli para a melodia que O Louco toca para Gelsomina e que ela adota como sua, mas, durante a montagem, Rota entregou a Fellini umas partituras escritas à mão, com uma melodia e uma

Corelli é Arcangelo Corelli, compositor e violinista italiano do período barroco, e Rota, obviamente, Nino Rota, o compositor fidedigno de Fellini, de *O sheik branco* (1952) até *Ensaio de orquestra* (1979). Já Kezich diz: “Il motivo è ispirato a un tema di Arcangelo Corelli usato come playback durante le riprese, qualche critico vi trova tracce della *Serenata in sol* [*sic*], op. 22 di Antonín Dvořák. Ma forse è più giusto dire che si tratta di una splendida invenzione di Nino Rota, un emblema musicale del cinema felliniano” (2009: 66).³⁴⁶ A verdade é que a música é mesmo de Rota.

No estábulo, ao amanhecer, desgostosa pelo desdém de Zampanò, Gelsomina fará um discurso para ele, que ainda dorme. Dirá que está indo embora, que voltará para casa, e que não é por causa do trabalho, até porque gosta de ser artista, e sim porque não gosta dele. Cutuca-o, na tentativa de ser escutada, de estabelecer a comunicação, mas Zampanò, num sobressalto, ainda na embriaguez do sono, apenas resmungo que deixe de encenação, e torna a apagar. Gelsomina sai do estábulo avisando que deixará os sapatos, o casaco, tudo. E, após vestir sua velha capa — convertida em uma das marcas de sua identidade *clown* —, ainda gritará que está mesmo indo embora, como uma criança que pede atenção. Inicia-se, então, sua jornada solitária, a pé, seu primeiro contato, de fato, com o mundo. Na estrada, ao se sentar para descansar, começará a ouvir uma música alegre, contagiante. Surrealisticamente, aparecerão três músicos de sopro, em fardamento de banda e marchando em fila enquanto tocam. Gelsomina os seguirá tal qual as crianças de Hamelin o flautista, só que, às avessas da lenda alemã, atrás de uma isca para a liberdade, ou melhor, para a escolha entre a autodeterminação e a sujeição, o que colocará em questão sua capacidade para tanto. É como se Gelsomina caminhasse para se confrontar com a autonomia kantiana, a que, na *Fundamentação da metafísica dos costumes*, se opõe à heteronomia. Kant estabelece aí a diferença entre o princípio supremo e os princípios ilegítimos da moralidade em relação à vontade, ou quando “não é a vontade que então se dá a lei a si mesma, mas é sim o objeto que dá a lei à

única orientação, ‘*Tranquillo*’, e lhe disse abruptamente: ‘Te interessa isto?’ Era o tema de Gelsomina, que logo se tornaria um dos mais famosos do cinema” [tradução minha da tradução do original em inglês para o espanhol].

³⁴⁶ “A melodia é inspirada em um tema de Arcangelo Corelli usado como *playback* durante as filmagens, e alguns críticos encontram traços da *Serenata em sol* [o correto é *Serenata para cordas em mi maior*], op. 22, de Antonín Dvořák. Mas talvez seja mais justo dizer que se trata de uma esplêndida criação de Nino Rota, um emblema musical do cinema felliniano” [tradução minha do original em italiano].

vontade pela sua relação com ela” (2007: 86). Veremos, portanto, que a vontade de Gelsomina poderia alcançar a liberdade autônoma, não fosse sua solidão heterônoma a regulá-la incondicionalmente. E, a partir da entrada do personagem O Louco na narrativa, três situações, ou três propostas de transformação — que serão descritas oportunamente no decorrer desta análise —, mostrarão ser o destino de Gelsomina uma decorrência de seus impulsos passionais, ou “susceptíveis de dor”, isso na origem mesma do termo latino, “*passionalis*”.

A cena seguinte, marcada por uma música solene, grave, traz uma procissão religiosa nas ruas de uma pequena cidade. Uma grande quantidade de gente acompanha a imagem de um santo, entre crianças vestidas de branco e seminaristas a rigor. Sob a benção do pároco, Gelsomina se ajoelha e faz o sinal da cruz. Entende-se que os três músicos a conduziram para a cidade, para a procissão, fazendo com que a impressão surreal do quadro hamelinesco migre sutilmente para um senso barroco. Porém, não fundamentalmente pela noção estilística de barroco como exagero da realidade, ornamental, da maneira que alguns críticos enxergaram no Fellini de *A doce vida* (1960) em diante, ou melhor, principalmente depois de *As tentações do doutor Antônio* (1962), tais qual Leo Pestelli, no jornal *La Stampa*, à época do lançamento: “L’episodio felliniano è un grottesco avanzato da *La dolce vita*, con cartocci e volte di un consapevole, e compiaciuto, barocchismo” (*apud* Fava; Viganò, 1995: 101).³⁴⁷ Em *Políticamente incorrecto*, livro de crônicas memorialísticas, o escritor e ator espanhol José Luis de Vilallonga, que atuou em *Giulietta dos espíritos* (1965), conta que, certa vez, em uma conversa pelas ruas de Roma, Fellini lhe dissera:

Te juro que soy perfectamente incapaz de inventar. Lo único que sé es interpretar, con mayor o menor felicidad, mis propios recuerdos. Cierto es que me gusta exagerar los componentes de la realidad. Por eso me acusan a veces de barroquismo. A decir verdad, no soy barroco por gusto. Pero los elementos que elijo para expresarme siempre lo son. (2014: *e-book*)³⁴⁸

Mas é Italo Calvino, no ensaio “Autobiografia de um espectador”, que consegue construir uma imagem equilibrada da ideia de barroco no cinema felliniano:

³⁴⁷ “O episódio felliniano é um grotesco expandido de *A doce vida*, com cártulas e abóbadas de um deliberado e presunçoso barroquismo” [tradução minha do original em italiano].

³⁴⁸ “Juro a você que sou completamente incapaz de inventar. Só o que sei é interpretar, com maior ou menor êxito, minhas próprias memórias. É certo que gosto de exagerar os aspectos da realidade. É por isso que me acusam, às vezes, de barroquismo. Para dizer a verdade, não sou barroco por gosto. Mas os elementos que elejo para me expressar sempre são” [tradução minha do original em espanhol].

O que tantas vezes foi definido como o barroquismo de Fellini encontra-se na prática constante de empurrar a imagem fotográfica para a direção que, do caricatural, leva ao visionário. Mas sempre tendo em mente, como ponto de partida, uma representação bem precisa que deve encontrar sua forma mais comunicativa e expressiva. E isso, para nós de sua geração, é evidente em particular nas imagens do fascismo, que, em suas obras, por mais grotesca que seja a caricatura, sempre têm um sabor de verdade. (2000: 24-5)

E isso decorre não só do Fellini político, mas também do religioso, nas imagens do cristianismo que percorreram praticamente todos os seus filmes, inclusive subentendidas no universo de *Fellini-Satíricon* (1969), no qual a noção de pecado cristã inexistia historicamente. Ainda não a fundo no contorno grotesco, mas sem deixar de ser caricatural, esse sabor de verdade de que fala Calvino encontra-se, quanto às questões religiosas, já em seu primeiro filme solo, *O sheik branco* (1952), pela fé fanática do metódico Ivan Cavalli, fixando-o entre a melancolia e a loucura. E em *Os boas-vidas* (1953), pela profanação imatura de Fausto, impelido, em consequência de seu dom-juanismo, a trabalhar em uma loja de artigos religiosos, da qual roubará a estátua de um santo para tentar vendê-la em conventos da região. E aqui, em *A estrada*, pela peregrinação solitária de Gelsomina, perdida em meio a uma festa religiosa, confrontando corpo e alma, quando, diante de uma vitrine de açougue, na qual, em primeiro plano, porcos estão expostos, ela se detém maravilhada por essa visão, uma tonalidade grotesca da fome — observe-se que, no roteiro original, ela contempla uma banca de pastéis, o que não imprimiria o mesmo efeito. E, fechando o primeiro Fellini, há Augusto, de *A trapaça* (1955), que se traveste de autoridade eclesiástica para aplicar literalmente contos do vigário em pobres-diabos tomados mais pela ganância do que pela ignorância, e Cabíria, de *As noites de Cabíria* (1957), a ingênua prostituta que busca no santuário da Madonna del Divino Amore (Nossa Senhora do Divino Amor), protetora de Roma, a graça para mudar de vida, o que acabará se baralhando com uma falsa proposta de casamento. Mas é no Fellini seguinte que toda essa crítica ao conservadorismo católico se valerá bem mais das nuances barrocas, conforme melhor se explanará no capítulo seguinte desta tese, na análise categorial de *A doce vida* (1960), *8½* (1963), *Giulietta dos espíritos* (1965) e *Amarcord* (1973).

Após a procissão, um espetáculo marcará a entrada do personagem O Louco em *A estrada*, a terceira solidão. Um espetáculo bem diverso daquele que caracteriza a brutalidade de Zampanò, estabelecendo simbolicamente um paralelo entre destreza e força. É noite, e

numa corda bamba, atravessada de um prédio a outro, a uma altura impressionante, sem rede de proteção, O Louco, caracterizado com asas de anjo, evoluirá em um número cômico e audacioso. Sua assistente, por um microfone, anuncia que, suspenso no vazio, a quarenta metros do chão, ele comerá um prato de espaguete. A praça está lotada. Ela pede silêncio, pois qualquer distração poderá ser fatal. Dentre a multidão, Gelsomina olha para o alto, atenta, e, após a demonstração de grande habilidade de O Louco, em desafio à morte, o aplaudirá entusiasmada, com certo orgulho, como se fosse parte de todo e qualquer espetáculo. Ao final, assediado por crianças, O Louco passará por ela e entrará em seu carro, avisando à assistente, ainda a recolher o dinheiro do público, que a aguardará no restaurante. Pela janela do carro, ao perceber que Gelsomina o encara estupefata, olhos arregalados, ele fará uma careta irônica para ela. Este é o primeiro contato entre os dois, não mais que isso. Uma breve passagem de tempo, uma pequena praça vazia, onde Gelsomina caminha em passo militar cômico aparentando embriaguez e divertindo dois soldados e dois civis que estão por ali. Alguém diz que é louca. Os soldados vão embora. E os dois homens que ficam, que bem poderiam ser dois boas-vidas, ao mesmo tempo que lhe oferecem mais vinho, caçoam dela. Talvez tenha sido esse seu único alimento do dia, só que agora o recusa. Loucura? Lucidez? Há um vento que transpassa a rua, e o sino da igreja, anunciando a madrugada fria, badala duas vezes. Tudo se desenha para que Gelsomina seja lançada à completa solidão, mas Zampanò surge em seu triciclo e, com uma inusitada austeridade, a manda entrar. Ela se nega, corre para um canto. Os dois homens assistem à cena mudos, imóveis. Zampanò a cerca como se cerca um frango, e lhe aplica uns tabefes, fazendo com que suba na carroceria. Encara os homens e lhes pergunta — quase um rosnado — se têm algo a dizer. Os homens permanecem mudos, imóveis. Era o que imaginava. Ele liga o motor e parte.

Gelsomina dorme no interior do triciclo e acordará com o zurro de um asno, como se alusivamente Zampanò a chamasse. Ela sai e vê o asno pastando ao lado do veículo. É dia, e o primeiro circo felliniano será apresentado. Embora a alegoria circense tenha percorrido toda sua cinematografia, a imagem física do circo só é vista em quatro filmes: como representação do espetacular em *A estrada*, do utópico em *8½* (1963) e do onírico em *Giulietta dos espíritos* (1965), e, por fim, como uma espécie de lírica, entre a ode e a elegia, na categoria mesma do espetacular, em *Os clowns* (1970), com Fellini se fazendo personagem. Helen Stoddart, em ensaio específico sobre o tema, ao entrar na questão do limite entre vida e espetáculo em *Os clowns*, conclui que, tal como nesse filme, “the circus figures in *La strada*,

8½, and *Giulietta degli spiriti* [...] go beyond representing or performing the circus to becoming it” (2002: 55).³⁴⁹ De certa forma, é o que assinala Fellini no relato poético de sua primeira visão do circo, que, por sinal, foi antes revelada na cena inicial de *Os clowns*, a visão de um circo recém-montado e umbilicalmente ligado a ele quando criança. Seus personagens circenses, portanto, vêm a ser o circo na medida em que ele próprio assimilou o circo:

Eu me sinto um pouco embaraçado de falar ainda do circo, depois de ter feito isso em todos os meus filmes. Posso dizer que as coincidências mais ou menos misteriosas, indecifráveis, já existiam naquela época. Uma espécie de reverberação exaltante, profética, antecipadora é o que recordo ter experimentado na primeira vez que pus os pés no ventre palpitante, úmido, silencioso, da lona do circo. Estava em minha casa naquele vazio encantado [...]. (1986: 26)

Gelsomina é atraída por aquela melodia “barroca”, que cantarolara no estábulo e que, a partir de então, se tornará seu tema, diegético e extradiégetico. Ao seguir o som e espiar por uma abertura na lona do modesto circo, verá O Louco tocando seu pequeno violino no centro do picadeiro. Um cigarro aceso por entre as tarraxas do instrumento, que ele faz de piteira, confere certa displicência ao seu talento artístico, antes evidenciado pelo número da corda bamba. Zampanò a chama, quer apresentá-la ao dono do circo, sr. Giraffa (Aldo Silvani), e à mulher dele. E é por ela que Gelsomina saberá que estão em Roma, vizinhos a San Paolo,³⁵⁰ situando-os, portanto, no Ostiense, bairro onde, do pós-guerra aos anos 1970, prevaleceu a atividade industrial e onde ficava os Mercati Generali (Mercados Gerais), o centro de triagem dos produtos alimentares que atendiam à cidade, o que reforça a condição modesta do circo. Gelsomina deduz que ficarão por lá, e um mundo novo parece se descortinar para ela. O sr. Giraffa, depois de comunicar a Zampanò que não pode pagar ninguém, que cada artista tem de se virar passando o chapéu, irá mostrar o circo a ele, orgulhando-se de ter capacidade para quatrocentas pessoas sentadas. Gelsomina segue atrás, maravilhada, podendo ser comparada, neste momento, a Fellini criança, um *alter ego* em relação à sua primeira experiência sob a lona, ao sentimento de total intimidade diante daquele “vazio encantado”. Contudo, esse vazio comporta, ali, a solidão livre d’O Louco, que, ao ver Zampanò, dará uma risada

³⁴⁹ “[...] as figuras circenses em *A estrada*, *8½* e *Giulietta dos espíritos* [...] vão além da representação ou realização do circo, elas vêm a ser o próprio circo” [tradução minha do original em inglês].

³⁵⁰ Basilica Papale di San Paolo fuori le Mura (Basílica Papal de São Paulo fora dos Muros, também chamada Basilica Papal de São Paulo Extramuros), uma das três basílicas papais localizadas em Roma.

histriônica, chamando-o de “Ciufile” — ou “Espingalda”, conforme tradução aqui sugerida —, demonstrando serem velhos “amigos”. A cara de Zampanò não será das melhores, o que não impedirá O Louco de intensificar o achincalhe. Aproximando-se deles e entremeando fala e riso, diz ao sr. Giraffa que fez bem em contratar Zampanò, pois um circo precisa de animais. E, no claro intuito de rebaixá-lo, oferece-lhe o violino, já emendando sarcasticamente, à guisa de uma lembrança súbita, que Zampanò não sabe tocar, mas que é um grande artista, com uma grande variedade de números, como aquele da corrente. As mandíbulas de Zampanò comprimem-se de ódio. E, sem perder o controle, aconselhará O Louco — o qual dirá se tratar só de uma brincadeira — a não falar mais com ele.

À noite, circo lotado, O Louco é aplaudido com fervor por sua exibição, ao evoluir com destreza no trapézio e saltar em cima do asno. A câmera alterna com a expressão de desagrado de Zampanò, comparando-o mais uma vez à cavalgadura. E, mesmo com o “conselho” recebido pela manhã, O Louco não cessará o assédio, sendo capaz de chegar ao ouvido de Zampanò, que está pronto para entrar em cena, e dizer: “Vai, Espingalda”. E a Gelsomina que ela fique tranquila, pois dará tudo errado — o cúmulo do escárnio. O sr. Giraffa, em vestes de palhaço, apresentará a nova atração do circo, o homem dos pulmões de aço, e O Louco, infiltrado na plateia, infernizará o número, contradizendo as asas de anjo de seu figurino e promovendo o riso geral para o que deveria causar admiração. É a partir daí que ele se torna o responsável pelo rumo das três solidões. Sua atitude levará Zampanò e Gelsomina ao confronto com a morte, a qual ele desafia de forma fatalista através de sua liberdade. A morte, em *A estrada*, é um conceito-imagem que compõe o macroconceito-imagem de solidão. Não se revela como fato natural em si, nem como a vida eterna ou o fim de tudo, e sim como possibilidade existencial, conforme o comentário de Abbagnano pautado pela filosofia heideggeriana, indicando “que a morte não é um acontecimento particular, situável no início ou término de um ciclo de vida do homem, mas uma possibilidade sempre presente na vida humana, capaz de determinar as características fundamentais desta” (2000: 684). A brutalidade de Zampanò e a pureza de Gelsomina bloqueiam o conhecimento da solidão, algo que a liberdade d’O Louco lhe proporciona. É como Irvin D. Yalom, em *Existential psychotherapy*, expõe: “Existential isolation is a vale of loneliness which has many approaches. A confrontation with death and with freedom will inevitably lead the individual

into that vale” (1980: 356).³⁵¹ Ora, se jamais serão livres como O Louco, será pelo confronto com a morte que Zampanò e Gelsomina tomarão consciência da solidão.

Furioso, Zampanò caçará O Louco pelo circo, mas não o encontrará. Gelsomina quer saber quem seria O Louco na verdade e o que Zampanò teria feito a ele para agir dessa forma. Zampanò dirá que não fez nada a ele, que é um bastardo, filho de uma cigana, lançando, assim, um enigma. E, quando Zampanò for dormir, Gelsomina ouvirá a triste melodia — a sua melodia — que sai do violino d’O Louco. Ela a seguirá e manterá um contato visual com ele, que, com gestos de mão, pedirá seu silêncio, que se retire, estabelecendo o que parece ser uma cumplicidade. Com isso, Fellini monta uma armadilha para o espectador melodramático, iludindo-o que, como assistente d’O Louco, Gelsomina se libertará. E é o que continua a ser sugerido na cena seguinte. É dia, e O Louco a coopta para ensaiar um número cômico com ele, mostrando ao sr. Giraffa que ali está o rosto de que precisa. Gelsomina hesita, pois Zampanò não iria gostar. Ele não está, foi à cidade, e o sr. Giraffa diz não haver problema, que falará com ele depois, que no circo todos trabalham juntos, que são uma família — uma ironia do acaso, considerando-se que Gelsomina foi vendida a Zampanò.³⁵² O fato é que Zampanò chegará e interromperá o ensaio, proibindo Gelsomina de qualquer contato com O Louco, o qual, em sua livre inconsequência, jogará na cara dele um balde de água, no estilo *slapstick* (pastelão), com Fellini tecendo, assim, uma tênue linha imaginativa entre espetáculo e realidade. Zampanò e O Louco farão as vezes, respectivamente, dos *clowns* branco e augusto de um pseudoespetáculo circense que se dá em uma pseudorealidade cinematográfica, tal como *mise-en-scènes* em *mise en abyme*, isto é, encenações em espelhamento.³⁵³ A brutalidade de Zampanò será provocada ao extremo, levando-o a, fora de si, perseguir O Louco com uma faca em punho, até serem presos pelos Carabinieri.³⁵⁴

³⁵¹ “O isolamento existencial é um vale de solidão a que se pode chegar de várias maneiras. O confronto com a morte e com a liberdade conduzirá inevitavelmente o indivíduo a esse vale” [tradução minha do original em inglês].

³⁵² Curiosamente, conforme ensina Antenor Nascentes, o sentido etimológico do termo “família”, do latim *familia*, “é o de conjunto de escravos, criados (fâmulos)”. Cf. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

³⁵³ Sobre a segunda expressão, Patrice Pavis, no *Dicionário de teatro*, citando Lucien Dällenbach, diz: “A *mise en abyme* compreende ‘todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa’ e ‘todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que contém’ (1999: 245). Para o original, cf. DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

³⁵⁴ Polícia militar italiana responsável pelo serviço permanente de segurança pública.

A primeira proposta de transformação de Gelsomina — em relação à mencionada autonomia kantiana — surgirá daí. O circo, por determinação legal, terá de partir, e o sr. Giraffa esbraveja que os dois, tanto Zampanò quanto O Louco, jamais voltarão a trabalhar com ele. Já Gelsomina poderá acompanhá-los e terá o que comer e onde dormir. Mais tarde, à noite, O Louco aparecerá e informará a ela que talvez soltem Zampanó no dia seguinte. Com um senso particular de justiça, meio magoada, Gelsomina quer saber por que o deixaram sair, uma vez que a culpa foi dele, por provocar Zampanò, o qual nunca lhe fez nada. O Louco admitirá que, de certo ponto de vista, a culpa possa ter sido sua mesmo, mas quem estava com a faca era Zampanò. E explicitará pela fala o que suas ações já haviam suscitado, ou seja, a indiferença diante da iminência da morte, ao predizer que não fará falta para Zampanò ficar preso uns dias, pois viverá muito, ao contrário dele que logo morrerá. De forma alguma O Louco pode ser encarado como um personagem arquetípico do bem, assim como Zampanò não é a personificação do mal. O que se dá entre eles não é a antinomia entre herói e vilão. O Louco é a liberdade, a solidão sabida, a consciência da morte; Zampanó, a brutalidade, a solidão obtusa, a vida instintiva. E Gelsomina, apesar da pureza, da solidão calada, atada à passionalidade, jamais comportaria os atributos de mocinha. Fellini lança O Louco na narrativa de *A estrada* como se tirasse uma carta divinatória. Sallie Nichols, discípula de Jung, em análise ao Tarô de Marselha e variações, coloca que “as reações ao Louco serão, naturalmente, tantas e tão variadas quantas forem as personalidades e experiências de vida dos que se defrontarem com ele” (2007: 28) e que “pode bancar o diabo, atraindo-nos para a loucura, mas também pode ajudar-nos a encontrar a salvação” (2007: 51). Nessa longa cena, com sete minutos — um plano-sequência pela perspectiva sonora, dado que se trata de um diálogo ininterrupto —, O Louco, transitando indistintamente entre a compaixão e a perversidade, fará com que o caráter e o entendimento de Gelsomina sejam expostos a um alto grau. Essa bipolaridade, entre a ordem e a anarquia, encontra-se também na interpretação de Nichols: “Símbolo do fogo prometeico, o Louco arquetípico personifica o poder transformador que criou a civilização — e que também pode destruí-la” (2007: 46). É isso que o torna capaz, por exemplo, de dizer a Gelsomina que ela tem a cara engraçada, que se parece mais com uma alcachofra do que com uma mulher, humilhando-a, bem como de, na hora da despedida, tirar do próprio pescoço uma correntinha e dar a ela de lembrança, emocionando-a.

Será com pureza, a sua pureza, que Gelsomina reagirá às ofensas d’O Louco, valendo-se, até com certo orgulho, da proposta do circo como forma de conferir a si mesma

uma importância. Em risos desbragados, O Louco diz que gostaria de ver a cara de Zampanò ao retornar e não encontrá-la. E revela que não tem nada contra ele, só que quando o vê lhe dá uma vontade incontável de provocá-lo, nada mais que isso, confirmando que Zampanò não mentira quanto a nunca ter feito nada contra ele. Ir com o circo, fugir ou esperar Zampanò são três caminhos que O Louco ordena para manter Gelsomina na realidade, o que a projeta, diante de sua incapacidade de decisão, em um estado melancólico, levando-a a concluir que não serve para nada, que está cansada de viver. Bem a seu modo dualista, O Louco começa a demonstrar sua intenção de fazer com que Gelsomina entenda que seu lugar é ao lado de Zampanò, talvez pela consciência de que essas duas solidões seriam indissociáveis e também de que sua própria solidão jamais comportaria outra. Assim será formulada a segunda proposta de transformação de Gelsomina — uma falsa proposta, diga-se. O Louco lhe oferece uma quarta opção, a de que poderia ir embora com ele, aprender a se equilibrar na corda bamba, ter as luzes voltadas para si, viajar, se divertir, o que transfigurará o semblante dela da desilusão à ilusão, e de volta à desilusão, quando, sem qualquer interesse em ouvi-la, responderá ele mesmo que o que ela prefere é ficar com Zampanò, executando todas aquelas cretinices e sendo castigada como uma mula. Intriga O Louco o fato de Zampanò estar com Gelsomina e, deixando clara a hipocrisia de sua proposta, afirma — uma crueldade decerto — que não conseguiria ficar com ela nem por um dia. E, finalmente, a faz crer na possibilidade de Zampanò gostar dela.

É isso que O Louco alinhou para poder chegar à sua “filosofia da pedra”. Diz ser um ignorante, que leu poucos livros, porém sabe que tudo o que existe no mundo serve para alguma coisa. E, mirando o chão, dá como exemplo uma pedra. Gelsomina, sem compreender a generalidade da colocação, quer saber qual delas. Ao pegar uma, qualquer uma, ele ressalta que até aquela pedrinha, que agora tem na mão, possui uma serventia. Suprendentemente, a elementaridade de Gelsomina redimensiona a situação, por levá-la a indagar sobre qual seria tal serventia então. Desprevenido, O Louco titubeará e terá de recorrer à metafísica teológica, pela argumentação de que, se soubesse, saberia a razão de sua própria existência, e é somente Deus quem sabe tudo. Não, ele não sabe para que serve aquela pedra, mas deve servir para algo, porque, se for inútil, tudo na vida seria inútil, até as estrelas. E arrematará que também ela, Gelsomina, serve para alguma coisa, mesmo com sua cabeça de alcachofra. Sua forma de açoitá-la é pelo deboche, diversa da de Zampanò, que é pela punição física. Note-se que a simbologia da pedra, em Chevalier e Gheerbrant, estabelece um contraste entre

o sagrado e o profano: “A pedra talhada não é, com efeito, senão obra humana; ela dessacraliza a obra de Deus, ela simboliza a ação humana que se substitui à energia criadora. A pedra bruta era também símbolo de liberdade; a talhada, de servidão e de trevas” (1998: 696). E, ao receber d’O Louco a pedra, Gelsomina, por um átimo, se verá ali em estado puro, bruto, obra de Deus, o único sabedor de sua verdadeira utilidade, mas sem que seja possível desconsiderar que, em algum grau, tenha sido talhada por Zampanò. Aí está a sua servidão, diferenciando-a da liberdade da pedra, que, no fundo, é espelho d’O Louco.

A “filosofia da pedra” parece despertar algo em Gelsomina. Ela fará para O Louco um discurso que até poderia ser encarado como uma tentativa de se projetar tão livre quanto a pedra. Um dia queimará tudo para que Zampanò aprenda. Nunca pediu para ir com ele. Fora entregue pela mãe em troca de dez mil liras. Trabalha e é tratada a pancadas. Zampanò não pensa. Colocará veneno na sopa dele. E, se não for ela a ficar com ele, quem ficará? Jean-Paul Manganaro, em seu ensaio romanceado sobre a obra e a vida de Fellini, toca nesse ponto: “Nella *Strada* la dualità è solo apparente. Zampanò e Gelsomina sono le stesse entità di un esterno-mondo che li tiene divisi, gettandoli sulla strada, fino a quando colui che sembra governare i rapporti con questo mondo esteriore viene coinvolto in circostanze tali da non essere in grado di tenere aperta la comunicazione” (2014: 79).³⁵⁵ Apesar de toda a mágoa que deveria afastar radicalmente Gelsomina de Zampanò, a questão do “quem ficará” coloca suas solidões em um paralelo constante. Mas não é o maniqueísmo que rege essa “ligação”. Não há o mal repelindo o bem, e sim uma total incomunicabilidade. A “filosofia da pedra”, ou da utilidade absoluta, induz Gelsomina a se sentir capaz, inconscientemente, de governar as relações com o mundo exterior e, assim, resgatar Zampanò de sua obtusão. No entanto, se a narrativa de *A estrada* isso admitisse, Zampanò e Gelsomina se comunicariam de fato, o que os levaria melodramaticamente ao amor possível. Mas não é o amor que rege o filme, que o conceitua imgeticamente — nem mesmo o desamor —, e sim a solidão, como indica o próprio Fellini em uma de suas biografias: “*La strada* é um filme sobre a solidão e, além disso, sobre a possibilidade de uma saída da solidão quando dois seres humanos travam um profundo relacionamento. O homem e a mulher, entre os quais surge esse vínculo, talvez não tenham nada em comum e, no entanto, têm uma profunda ligação na alma” (Chandler, 1995:

³⁵⁵ “Na *Estrada*, a dualidade é apenas aparente. Zampanò e Gelsomina são as mesmas entidades de um forado-mundo que os mantém separados, jogando-os na estrada, enquanto aquele que parece governar as relações com esse mundo exterior se envolve em circunstâncias tais que não conseguem manter aberta a comunicação” [tradução minha da tradução do original em francês para o italiano].

114). É essa solidão que se delineia como espetacular, pela metáfora da vida circense e pela condição mambembe dos personagens. Ainda que Guy Debord tenha desenvolvido a ideia de espetáculo pela linha marxista, sendo “ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente” (§ 6) (1997: 14), alguns de seus aforismos colaboram para elucidar a ideia do espetacular em Fellini, a exemplo de:

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (§ 4)

O espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão maciça [*sic*]³⁵⁶ das imagens. Ele é uma *Weltanschauung* que se tornou efetiva, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se objetivou. (§ 5) (1997: 14).

A “relação social entre pessoas” e a “visão de mundo que se objetivou” de que fala Debord, visando ao capitalismo e à sociedade de consumo — com pertinência, por sinal —, assumem em Fellini outra dimensão, a do espetacular como categoria estética, estabelecendo o que é capaz de revelar, e não de alienar. A solidão espetacular de *A estrada* não é o espetáculo da solidão, não é o caminho para a redenção cristã, e sim a própria expressão da solidão, que pode ser experienciada pelo espectador.

Em razão da briga, O Louco pergunta a Gelsomina se no circo se falou algo a seu respeito e saberá que não querem mais que trabalhe lá, nem ele nem Zampanò. O Louco faz pouco caso, diz que não se importa, pois aonde for sempre haverá dinheiro à sua espera, e que não precisa de ninguém, e que gosta de estar um dia aqui outro ali, e que as pessoas o aborrecem, evidenciando decisivamente sua solidão livre, tal como consta do estudo arquetípico de Nichols sobre a carta referente: “O seu potencial para a criação e a destruição, para a ordem e a anarquia, reflete-se no modo com que é apresentado no velho Tarô de Marselha, onde o retratam seguindo à vontade, liberto de todos os estorvos da sociedade, sem ter sequer um caminho para guiá-lo” (2007: 46). Essa liberdade que O Louco exprime é o que parece levar Gelsomina, afetada pela “filosofia da pedra”, a questioná-lo sobre a predição que ele fizera da iminência da própria morte. E, sem demonstrar muito interesse pelo assunto, responde que é por causa de sua profissão, que um dia cairá, quebrará o pescoço e ninguém irá

³⁵⁶ Melhor tradução seria: “massiva”, observando-se o contexto e a redação original, em francês: “[...] le produit des techniques de diffusion massive des images”. Cf. DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992. p. 17 [grifo meu].

procurá-lo. A solidão d'O Louco é a do eremita, a solidão do crescimento, de quem está preparado para a morte, diversa da solidão emocional de Gelsomina, a solidão do sofrimento, causada pelo abandono, o que a faz preocupar-se com a morte desatendida, recorrendo à figura da mãe, a que teoricamente se importaria com a morte de um filho. Logo ela, Gelsomina, vendida pela própria mãe, no instante mesmo de saber da morte da outra filha, Rosa, a qual também vendera. O Louco finge não ouvir a indagação, sugerindo que o “enigma” sobre sua mãe seja apenas uma questão íntima, talvez a origem de sua solidão livre. E, com o triciclo de Zampanò, regendo o destino dela, a deixará em frente aos Carabinieri. É aí que a presenteia com a correntinha, estabelecendo um vínculo afetivo entre eles, do qual a música “barroca” — que surge extradiegética enquanto se despedem, em interação com as lágrimas nos olhos de Gelsomina — se configurará a expressão maior.

Zampanò sairá da prisão, e Gelsomina estará esperando por ele, ao lado do triciclo, como um cão fiel. Com certo orgulho, lhe conta que foi convidada para trabalhar no circo, mas ele não compreende que seu orgulho não é pelo convite, e sim por ter ficado. Zampanò a corta secamente, ao rosnar, entredentes, que ela pode ir. Gelsomina olha fixamente a pedrinha d'O Louco, a qual girava nas mãos, como a se lembrar do que ouvira. E, diante da imobilidade de Zampanò, se vira de súbito, como se fosse embora, porém vai à carroceria do triciclo, pega o casaco dele e o ajuda a vesti-lo, indicando que devem seguir juntos na jornada e que tudo o que existe no mundo serve para alguma coisa. Na estrada, eles passam por uma faixa litorânea. Zampanò para o triciclo, e Gelsomina é tomada por uma grande emoção ao ver o mar, desce da carroceria e zanza de um lado para o outro, tentando orientar-se, em uma imagem metafórica bem especificada pelo roteiro: “[...] como fazem os cães quando procuram reconhecer um lugar” (Fellini, 1970/a: 96). Ela corre para o mar e se põe no limiar, mirando a infinita extensão de água. Quer saber o rumo de casa. O mar é a sua estrada. Partiu dele e a ele retorna. É como se estivesse em um rito de passagem, impulsivada pela “filosofia da pedra”. Zampanò aponta uma direção, o sul, visto estarem, tudo indica, no Tirreno. Gelsomina lhe faz uma declaração sensível, poética até, revelando que, antes, sempre pensava em voltar para casa, mas que, agora, sua casa é com ele. Como de costume, com uma ironia bruta, Zampanò a destrata, dizendo que ela fez uma bela descoberta, que, com a fome que havia na casa dela, deve ter sido um grande esforço ir com ele. Uma amargura a invade e, mantendo sua sintonia com a “filosofia da pedra”, grita que ele é uma besta, que não pensa. Surpreso com a atitude de Gelsomina, Zampanò perguntará rindo,

um riso intimidador, se ela tirou o cabresto. Bem ali, defronte ao mar, “lugar das transformações e dos renascimentos”. E mais: “Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvidas, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte” (Chevalier; Gheerbrant, 1998: 592).

Assim como a simbologia do trem,³⁵⁷ Fellini se vale da simbologia do mar em vários de seus filmes, podendo ser relacionada diretamente com as categorias fellinianas propostas por esta tese. O mar onírico de *O sheik branco* (1952), onde se dá o choque de realidade de Wanda Cavalli, jovem recém-casada que abandona o marido no quarto de hotel, em plena lua de mel, para seguir atrás de seu ídolo de fotonovela; o de *Giulietta dos espíritos* (1965), onde a personagem principal, uma mulher da alta sociedade, têm visões prenunciadoras das traições de seu marido, que ameaçam a sua estabilidade burguesa; e o de *A cidade das mulheres* (1980), onde se revela o erotismo na infância de Snàporaz, em sucessivos sonhos dentro de um sonho. O mar mnêmico de *Os boas-vidas* (1953), em cinco cenas, ambientando a realidade provinciana de um grupo de jovens adultos e imaturos, como na que eles, em um píer, diante das águas, formam um quadro remoto da própria ociosidade; e o de *Amarcord* (1973), filme reveladoramente autobiográfico, compondo várias cenas da Rimini imaginária da infância de Fellini, com grande significação estética, como na famosa passagem do transatlântico Rex — o primeiro mar cenográfico de Fellini —, e poética, quando é o espelho da maturidade forçada do garoto Titta Biondi, no confronto com a morte da mãe — o reverso do espelhamento dos boas-vidas. O mar espetacular de *A estrada* (1954), na cena descrita no parágrafo anterior, pela consolidação da solidão objetivada de Gelsomina e, conforme será visto no final desta análise, pela consciência de Zampanò de que essa solidão também está nele e é decorrente de sua própria brutalidade; o de *A doce vida* (1960), na última cena, de tonalidade surrealista, em que um peixe-monstro morto e de olhos expressivos metaforiza a degradação moral do meio a que pertence o repórter sensacionalista Marcello Rubini; e o de *O Casanova de Federico Fellini* (1976), em duas cenas, a inicial do filme, com a representação — literalmente espetacular — da abertura do carnaval de Veneza, nas águas cenográficas do Canal Grande (Canalazzo), e a da ilha de San Bartolo — esta uma criação felliniana a partir da pintura *A ilha dos mortos* (1880-86), do suíço Arnold Böcklin, valendo-se também

³⁵⁷ Cf. p. 171-2 desta tese.

do mar de plástico de *Amarcord* —, onde Casanova tem um encontro sexual com uma freira para satisfazer o voyeurismo de um embaixador francês. E, por fim, o mar utópico de *8½* (1963), em duas cenas, duas desesperanças, primeiro na que vem de uma onirodinia, isto é, de um sonho aflitivo, com Guido Anselmi, *alter ego* de Fellini, sobrevoando uma praia como um balão atado a uma corda e sendo puxado por alguém em direção à água, e depois na que roteiriza a inocente afloração de sua sexualidade com Saraghina, a mítica prostituta felliniana, sendo descoberto e punido pelos padres da escola; o de *Fellini-Satíricon* (1969), em duas longas cenas, duas navegações recheadas de situações sádicas e grotescas, a do navio do pirata Lica di Taranto, o qual, a serviço do imperador, será decapitado por militares rebeldes, e a que fecha o filme, com o primeiro plano do movimento náutico em águas oceânicas, em uma alusão ao desconhecido, quando o jovem libertino Encolpio decide partir no navio do poeta Eumolpo, enquanto este, pela sua própria imposição testamental, é comido canibalisticamente na praia por seus herdeiros; e o de *E la nave va* (1983), feito também de plástico e presente em todo o filme, em uma viagem, em 1914, no início da Primeira Guerra Mundial, a bordo do luxuoso navio Gloria N., organizada para lançar no mar Egeu as cinzas de uma grande cantora de ópera, Edmea Tetua,³⁵⁸ e terminada em naufrágio.³⁵⁹

Não é por acaso que Ettore Scola tenha começado seu filme-homenagem *Que estranho chamar-se Federico* (2013) com uma cena de três minutos na qual Fellini, sentado em uma clássica cadeira de diretor, megafone ao lado e de costas para o espectador, defronte ao mar e a um sol poente que remete ao de *E la nave va*, observa a apresentação, sob holofotes, de artistas vários de seu imaginário circense, inclusive ele, criança, ao final. Scola condensa em uma só cena o onírico, o mnêmico, o espetacular e o utópico da cinematografia felliniana, assinalando o mar como o “lugar das transformações e dos renascimentos” do Fellini diretor. O mar também marca presença em *O livro dos sonhos*,³⁶⁰ com Fellini o representando em quarenta e três desenhos-narrativas. E não traz em *A estrada*, assim como o trem de *Os boas-vidas*, o componente erótico freudiano a que se referiu Bisपुरi³⁶¹ — tão em evidência em

³⁵⁸ “Edmea” é um anagrama de “Medea” (Medeia), uma clara referência à diva lírica Maria Callas, pelo papel que protagonizou no filme homônimo de Pier Paolo Pasolini, de 1969, sem dizer que suas cinzas, antes das de Edmea, foram lançadas no mar Egeu. Quanto ao sobrenome “Tetua”, muito se tentou desvendar um plausível anagrama, mas bem distante de um razoável convencimento.

³⁵⁹ Outros pontos em relação aos mares categóricos em Fellini serão ainda vistos no próximo capítulo, nas análises de *A doce vida*, *8½*, *Giulietta dos espíritos* e *Amarcord*.

³⁶⁰ Cf. p. 171-2 e nota 284 desta tese.

³⁶¹ Cf. p. 172 desta tese.

outros mares aqui descritos. Todavia, o senso da morte em Gelsomina, que muito se deve ao que O Louco expôs a ela, começa a se desenvolver na cena em que revê o mar. Em relação a Jung, o mar em *A estrada* — três ao todo no filme — representa a solidão pela mitopoesia de Gelsomina e a transcendência de sua visão de mundo, como se percorresse os três estágios da comédia de Dante, tendo, tal como ele, dois guias: no inferno e purgatório, Zampanò, um Virgílio às avessas, personificação da desrazão; no paraíso, O Louco, uma Beatriz nefasta, um falso anjo de falsas asas, a anunciar a desgraça. O primeiro é o mar da escravidão, o mar inferno, quando vendida pela própria mãe e posta sob o jugo de Zampanò. O de agora, é o mar da expiação, o mar purgatório, decorrente da “filosofia da pedra”, que lhe dá certa consciência. E o último, ao final do filme, conforme será visto, é o mar da liberdade, da única liberdade possível, o mar contraditoriamente paraíso.

Zampanò e Gelsomina chegarão a um convento, após darem carona para uma freirinha (Livia Venturini), e serão autorizados pela madre superiora, mesmo desconfiada, a dormir no celeiro. É flagrante que seu consentimento se dá em razão de Zampanò apresentar Gelsomina como sua esposa e inventar que ela não está passando muito bem. Continua sendo em momentos de conveniência, como agora e nos espetáculos, ou de zombaria, como no restaurante, que ele se vale da condição matrimonial. E Gelsomina parece ter entendido a dinâmica do jogo. A freirinha, enquanto lhes serve sopa, se mostra curiosa com eles, com o que fazem, ávida por conversar, para aplacar talvez sua solidão crente. Depois de contar que Gelsomina lhe ajuda um pouco nos espetáculos, que sabe tocar tambor e trompete, Zampanò a mandará tocar algo. E é o trompete que ela buscará no triciclo, parecendo que irá se desenrolar uma cena cômica, dada a sua não familiaridade com o instrumento. Contudo, põe-se a executar com habilidade a melodia “barroca”, a melodia d’O Louco, ou melhor, a sua melodia, indicando uma passagem temporal na narrativa, não determinada. Na verdade, é criada uma elipse sugestiva do autodidatismo de Gelsomina — pois Zampanò não sabe tocar trompete —, enfatizando-se, portanto, a aptidão artística dela e abonando-se a “filosofia da pedra”. E, ante os elogios extasiados da freirinha, Zampanò, claramente atingido, a interrompe com sua rudeza característica — um “basta!” —, ordenando que Gelsomina vá lavar as vasilhas em que comeram, uma maneira de rebaixá-la. A freirinha se dispõe a fazer o serviço, mas ele se opõe, cedendo apenas quando ela diz que lavarão juntas. E segue elogiando o talento de Gelsomina, o que leva Zampanò, como um animal, a emitir um grunhido de desa-

grado. Torna-se mais do que evidente aí que é tão somente Zampanò quem governa as relações com o mundo exterior, como bem colocou Manganaro,³⁶² e que entre a pureza e a brutalidade não há comunicação concebível. Metaforicamente, Fellini reitera isso opondo as figuras do trompete e do machado, a pureza do som e a brutalidade do ferro, quando Zampanò, ao ver uma freira mais velha cortando lenha, tomará para si a tarefa, exibindo sua força, uma fina alusão à sua “arte”. Porém, agora, é a melodia, anônima, que rege o animato de Gelsomina e que se transforma em sua mais fluente comunicação, embora longe de governar qualquer relação com o mundo exterior. Enquanto Zampanò desenvolve o “número do machado”, a freirinha e Gelsomina, como duas grandes amigas, mantêm um diálogo significativo, que gira em torno do triciclo como morada e da vida na estrada. A freirinha dirá que elas também vivem assim, itinerantes, mudando de convento de dois em dois anos para não se apegarem às coisas mundanas. E, em uma aproximação entre o sagrado e o profano, se comparará a Gelsomina, uma vez que cada qual segue seu marido de um lado para o outro. E entram para ver o convento, antiquíssimo, com mais de mil anos. Assim, sob a égide da Igreja, Zampanò é reafirmado como o deus de Gelsomina.

No celeiro do convento, ouve-se uma chuva forte, com ecos de trovões, mais uma vez entremeando-se a pureza e a brutalidade. Gelsomina pergunta a Zampanò por que está com ela, se não é bonita, não sabe cozinhar, não sabe fazer nada, em uma repetição do que lhe inculcava O Louco. Ele a manda dormir e a chama de “*spirito di patata*” (espírito de batata), nuance que nem a tradução do roteiro (“Mas que besteira!”) nem a legendagem do DVD (“Você fala demais!”) captaram e que não pode ser desprezada no contexto. Note-se que se trata de uma expressão idiomática do italiano — havendo a equivalente “*spirito di rapa*” (espírito de nabo) — utilizada para tachar aquela pessoa que conta uma piada que não faz rir, ou que quer ser espirituosa sendo tola. Desse modo, Zampanò demonstra não apenas seu habitual desdém para com Gelsomina, mas também a intenção de freá-la em qualquer tentativa de crescimento, o que afronta a mediocridade dele. Na frieza do celeiro, cada qual em seu canto, prontos para dormir, revela-se mais uma imagem nítida da solidão em *A estrada*. Gelsomina está tomada pela “filosofia da pedra”, que se tornou uma espécie de escape. Quer saber dele se ficaria triste caso ela morresse. Ironicamente — ironia que só se entenderá no final do filme —, isso não significa nada para ele. E ela lhe diz que já preferiu a morte do que ficar a seu lado, mas que agora se casaria com ele, pois, afinal, estão sempre juntos, e

³⁶² Cf. p. 212 desta tese.

até uma pedra serve para alguma coisa. Há um esforço tremendo de Gelsomina — em vão, diga-se — em estabelecer uma comunicação. Ela quer que ele pense, e para ele não há o que pensar. Ela insiste, lhe roga o que é quase uma esmola: “Zampanò, você gosta um pouquinho de mim?” Ele responde com a mudez — um silêncio brutal —, o que a conduz a seu outro escape, a melodia que aprendeu a tocar no trompete. É só então que se ouvirá a voz dele, ordenando-lhe que fique quieta. Na madrugada, Gelsomina será acordada de sobressalto por um trovão e não verá Zampanò, instante esse que sugere o abandono. Mas há no celeiro um corredor que dá para uma parte do convento, gradeada, onde estão dispostos alguns objetos religiosos, e Zampanò está lá, tentando pegá-los. Quando Gelsomina chega, ele sussurra que ali tem coisas de valor, quer que ela tente, pois suas mãos não passam. Ela entra em desespero, e ele a esbofeteia. O furto não se concretiza, o que contrapõe a moral de um à moral de outro. Mesmo recebendo comida e abrigo, ele não hesitaria em roubar o convento. Na manhã seguinte, Zampanò agradecerá às freiras com reverência, entre o cinismo e a completa ausência de crise de consciência, demonstrando assimilar com normalidade a sua falta de caráter. Já Gelsomina está transfigurada, seu abatimento é aparente. Foi atingida diretamente na alma. Para ela, a desonestidade de Zampanò é bem pior do que a brutalidade. E é aí que se dá a terceira proposta de transformação de Gelsomina. A freirinha com quem simpatizou percebe sensivelmente seu infortúnio e a convida para ficar, mas Gelsomina não tem como desviar seu destino. Da carroceria do triciclo, olhos lacrimosos, acena para a freirinha, que se põe ao lado de uma grande imagem de Cristo crucificado, ratificando a quem cada uma deve seguir.

Paisagens se sucedem, sonorizadas pelo ruído do motor do triciclo. Zampanò para-o próximo a um carro quebrado na estrada. E é justamente aí, na estrada, que a solidão livre d’O Louco encontrará seu último caminho. Ele está consertando um pneu furado e, ao ver o desafeto, sorri e fala tranquilamente: “Espingalda, você veio me dar uma mão, hem?” E cumprimenta Gelsomina. Há um silêncio ameaçador vindo do fora de quadro, sendo possível entender que a mudez dela é em temor à mudez de Zampanò. O Louco continua o reparo no pneu, dizendo que um dia será ele que poderá ajudá-lo. Zampanò entra em quadro, somente suas pernas, dramatizando o perigo iminente. Ele para em frente a’O Louco, que está agachado, e chuta o material de reparo. Sem se abalar e com um tom irônico, O Louco o repreende, chamando-o novamente de Espingalda. E, com extrema agilidade, apanha a manivela de ferro do macaco mecânico, mas é contido pela força de Zampanò. O espectador é colocado diante do confronto entre a agilidade e a força, que se espelha nos números exibidos

por eles como artistas circenses e que não deixa de suscitar, apenas pela compleição dos envolvidos e obviamente que sem o desfecho heroico, a passagem bíblica da luta entre Davi e Golias. Fellini constrói a briga como já construíra a relação entre O Louco e Zampanò, desembaraçando-a do maniqueísmo, ou do clichê que opõe bem e mal. O Louco tentará reagir, mas está imobilizado, e levará dois socos fortes na cara, que o fazem bater a cabeça na lataria do carro. E, após dar um chute em Zampanò, que o havia largado, receberá um soco mais potente ainda e, de novo, baterá a cabeça. Gelsomina se aproxima, implorando para que Zampanò não faça mais nada. E ele avisa a O Louco que aquilo fora só um “agrado” do Espingalda e que dá próxima vez será pior. Parece o término, sem maiores consequências, de uma lição, a de que nem mesmo a mais hábil agilidade deve zombar da força. A cena sugere isso. Contudo, enquanto Zampanò e Gelsomina já se afastaram, O Louco, meio des-norteado, perceberá que seu relógio quebrou, uma metáfora da morte, que confirmará a sua própria predição e que fará parar alegoricamente o tempo em *A estrada*. Ele cambaleia para a margem da estrada, flexiona os joelhos e cai, agonizando. Gelsomina corre para acudi-lo e chama por Zampanò, que acreditará ser fingimento. Mas O Louco morre, em meio ao absoluto desespero de Gelsomina. Zampanò grita para que ela fique quieta. Seu desespero é outro, precisa solucionar a encrenca em que se meteu. Olha em volta e parece encontrar uma saída. O carro d’O Louco furara o pneu bem perto de uma ponte. Simulando um acidente, ele carrega o corpo para baixo, empurra o carro até a ponte e, erguendo-o com as mãos como se fosse um brinquedo — quase um número circense —, o faz cair. Gelsomina tem agora o rosto incendiado de pavor, a boca trêmula. E, com a queda, o carro incendeia-se. Não há mesmo o lado do bem e o do mal nessa jornada, pois bem e mal são indefiníveis aí. O que a rege é o inseparável vínculo entre a vida e a morte, ou a morte como possibilidade existencial heideggeriana,³⁶³ encaminhando-se para configurar o despertar mais pungente da consciência da solidão. Zampanò e Gelsomina partem.

Nova sequência de paisagens sob o ruído do motor do triciclo, que agora revelam uma mudança climática, chegando-se à neve. Em uma pequena cidade, Zampanò faz a habitual apresentação para um público bastante reduzido.³⁶⁴ Com a corrente em volta do peito, pronto para “arrebentá-la”, pede insistentemente para Gelsomina que toque o tambor. Ela

³⁶³ Cf. p. 208 desta tese.

³⁶⁴ A título de ilustração, quanto à formação do Fellini mestre do estúdio que ainda estava por vir, a neve, em várias locações, segundo Kezich (1992: 195), foi feita com gesso e lençóis brancos, graças ao milagroso produtor Gigetto Giacosi. Cf. p. 194 desta tese.

está catatônica, sem a “máscara” *clown*, apenas duas sobrancelhas negras pintadas em riste, imprimindo forte tragicidade em seu rosto. E, de repente, em surto, começa a repetir que O Louco está mal, constrangendo Zampanò. Eles seguem viagem através de uma paisagem montanhosa e nevada. Há um plano de detalhe do desenho da coruja na lona da carroceria do triciclo,³⁶⁵ lembrando a constante companhia do augúrio da morte. Em duas paradas que farão, Gelsomina se mostrará desorientada psicologicamente, em pânico, entre lamúrias e a recusa de comer, e tendo ainda aquelas trágicas sobrancelhas pintadas. Zampanò tenta removê-la desse estado lhe dizendo que não tem por que ficar assim, que ninguém os viu, que não estão sendo procurados, que não desconfiam deles, incluindo-a, assim, no assassinato d’O Louco. São duas formas diversas de encarar o fato. Para Zampanò o problema é pagar pelo crime, para Gelsomina é o crime em si. E o caráter dele, desvelado pela tentativa de roubo no convento e atestado pelo abandono do corpo d’O Louco — que, no caso, é pior do que a ação que resultou em sua morte —, é o que mergulha ainda mais Gelsomina nessa crise profunda, acuada dentro da carroceria. Tanto é que, aterrorizada, não aceita que ele entre para dormir a seu lado. E Zampanò, mesmo sob o frio do inverno, paradoxalmente à sua brutalidade animalisca ou talvez em razão dela, concordará em dormir fora. O paradoxo revelara-se também em Gelsomina, pois, mesmo repelindo Zampanò, recusara retornar para casa, ao ser indagada por ele se seria essa sua vontade. É aí que a questão da incompatibilidade entre bem e mal se apresenta inteiramente desconstruída, aproximando-se da unidade de opostos da dialética heraclitiana.³⁶⁶ O que acaba também valendo para aquilo que se denuncia como sendo a única vontade de Gelsomina, a de seguir o mesmo destino de Rosa, sua irmã e seu oposto, e a qual o espectador só conhece pela notícia de sua morte.³⁶⁷

Numa manhã ensolarada e ainda nevada, enquanto Zampanò faz uma sopa, Gelsomina sairá da carroceria com uma feição serena e sem as trágicas sobrancelhas pintadas. Estão em uma construção abandonada, inacabada, em meio às montanhas. Zampanò, cis-mado, a tratará até com certo zelo, aconselhando-a a ficar no sol e a se alimentar. Gelsomina parece liberta do surto, retomando inclusive a função de cozinhar, por sua iniciativa e após a constatação de Zampanò de que faltaria algo na sopa. É então que se saberá do tempo

³⁶⁵ Cf. p. 190-1 desta tese.

³⁶⁶ Sobre essa teoria do pré-socrático Heráclito, expõe Marilena Chaui que “a multiplicidade é unidade e a unidade, multiplicidade, pois cada contrário nasce do seu contrário e faz nascer o seu contrário, isto é, são inseparáveis” (2002: 82).

³⁶⁷ Cf. p. 186-7 desta tese.

decorrido, quando ele exclama um “finalmente” e a coloca a par de que havia dez dias que ela não se mexia. E procura se justificar quanto à morte d’O Louco, como que para encerrar o assunto de vez, uma espécie de *mea culpa* não tão *mea culpa* assim. Diz que não queria matá-lo, que só lhe deu dois socos — foram três —, que ele não tinha nada, só um pouco de sangue no nariz, e que só caiu bem depois. E, com raiva, insurge-se contra ter de passar o resto da vida na cadeia por isso, por dois socos. Quer trabalhar em paz, tem o direito de viver. Gelsomina serve a sopa para eles e começa a tomá-la, com fome. O fato de ela estar comendo o alivia, levando-o a dizer que agora poderão seguir viagem, para uma bela feira na região, onde ganharão um bom dinheiro. Mas, de súbito, Gelsomina volta a gemer, a proferir apaticamente que O Louco está mal. Zampanò se desespera, tenta saber se ela quer ir para casa. Sua resposta demora e é a da conclusão de sua conversa com O Louco: “Se eu não ficar com você, quem ficará?” A loucura manifesta de Gelsomina retoma a questão da dualidade aparente e da incomunicabilidade.³⁶⁸ O alheamento dela atinge Zampanò tal como o desprezo dele a atingia. Ela se deita ali mesmo, sobre uma manta estendida no chão, e começa a soltar frases desconexas: “você o matou”; “está bom aqui no sol”; “eu queria fugir, mas ele me disse para ficar com você”; “precisamos de mais lenha”; “o fogo está apagando”. E adormece. Zampanò poderia, sem problema algum, a levar para casa, porém toma a decisão mais conveniente para ele, a largará ali, naquele meio do nada. Cobre-a com uma manta e põe algum dinheiro junto dela. Recolhe as coisas e, quando vai fechar a carroceria para partir, vê o trompete, pega-o, hesita, mas acaba deixando-o lá. A melodia da música de Gelsomina surge, extradiagética, e Zampanò parte por entre a paisagem nevada. Ele ainda olhará para trás, sendo difícil discernir alguma emoção naquele olhar. E a imagem dela, deitada no frio ermo, é a pura imagem da solidão.

Parece ser um dia de verão. E uma pequena cidade costeira servirá de cenário para o terceiro mar de *A estrada*, o mar da liberdade de Gelsomina, da única liberdade possível para ela.³⁶⁹ Pela orla, em um velho carro conversível, um grupo exótico de artistas anuncia o espetáculo de logo mais do Circo Medini. Zampanò está nesse circo. Ele desce de um *trailer* e uma mulher, em trajes de dançarina, que estava no carro, lhe pergunta aonde vai, ajudando-o a vestir o casaco. Entende-se que tem algo com ela, a qual, por sinal, é bem diferente de Gelsomina. Ele responde que dará uma volta rápida, recusando a companhia dela, que se

³⁶⁸ Cf. p. 212 desta tese.

³⁶⁹ Cf. p. 217 desta tese.

oferecera para ir também. Zampanò está envelhecido e carrega um aspecto soturno. Para em um sorveteiro, compra um sorvete e, de uma só vez, enfia-o na boca, ressaltando que a brutalidade ainda o caracteriza. Muitas pessoas, a maioria crianças, circulam pela rua. De repente, ele ouve a melodia de Gelsomina, vinda de uma voz feminina. Procura em torno e avista a mulher que a canta enquanto estende roupas no varal. Três meninas brincam de roda ao lado dela, expressando a pureza, a marca de Gelsomina. Ele chama a mulher, quer saber onde ela aprendeu essa música. E saberá que foi com uma moça que passou por lá, há muito tempo, há uns quatro ou cinco anos, e que sempre a tocava no trompete. A mulher notará que ele é do circo e dirá que ela era como ele, uma artista ambulante — um reconhecimento de sua serventia —, e que ninguém lá a conhecia, e que não falava nada, e que parecia louca. E que foi seu pai que a encontrou uma noite na praia, doente, com febre, e a levou para a casa deles, abrigando-a. Ela só chorava, não comia nada e, quando melhorava, se sentava ao sol e tocava o trompete. Até que, uma manhã, não acordou. O prefeito até tentara descobrir quem era, mas em vão. Zampanò, que escutara tudo absorto, não profere nada, nem uma palavra, até mesmo quando a mulher lhe pergunta se gostaria de falar com o prefeito. Mostrando-se atingido, ele apenas balança a cabeça negativamente, a agradece com um gesto de mão e vai embora. Tem-se um reforço significativo de que o conceito-imagem de morte em *A estrada* é um provocador do macroconceito-imagem de solidão, ao indicar que a solidão de Gelsomina e a de Zampanò só podem ser compreendidas através da morte, e da morte do outro, tal como coloca Emmanuel Levinas em conversa filosófica sobre o tema com Christian Chabanis: “Devant la mort d’autrui, mon prochain, la mort mystérieuse m’apparaît, en tout cas, comme un esseulement à l’égard duquel je ne saurais demeurer indifférent. Il m’éveille à autrui” (1995: 165).³⁷⁰ É a morte d’O Louco que faz Gelsomina não permanecer na indiferença, transformando sua pureza literalmente em loucura. Por sua vez, a morte de Gelsomina fará o mesmo com Zampanò, só que colocando sua brutalidade em conflito com a dor interior. Já com O Louco tudo se dá em relação à morte do eu, visto que tinha a compreensão de sua solidão e que sua liberdade era um desafio à própria morte.

³⁷⁰ “Diante da morte do outro, meu próximo, a morte misteriosa me aparece, de qualquer maneira, como uma solidão em relação à qual eu não poderia ficar indiferente. Ela me desperta para o outro” [tradução minha do original em francês].

O modestíssimo circo, sem cobertura,³⁷¹ está montado na praia, enfatizando a inalterável condição mambembe de Zampanò. Uma câmera alta, do lado de fora, mostra um espetáculo no trapézio, tendo o mar ao fundo. Zampanò é anunciado, o homem dos pulmões de aço, o mesmo número de sempre. A câmera entra. Sua fala de apresentação — a resistência da corrente, a expansão dos músculos peitorais, o sangue que pode jorrar etc. — é sem qualquer expressão, e comporta uma aflição, intensificada pela câmera que o acompanha na circulação pelo picadeiro. Parece querer acabar logo com aquilo. Ao seu comando, os tambores soam, e uma fusão brusca o transportará para um bar, onde estará completamente bêbado. O dono pede com cordialidade que ele pare de beber, pois está tarde e é melhor dormir. Ele se torna agressivo, empurrando o homem e chutando a cadeira de um outro que o manda ir vomitar no mar. É retirado à força de lá por um grupo e, na rua, uma rápida briga se estabelece, sem grandes consequências. Zampanò profere palavras agressivas e, mesmo alcoolizado, demonstra sua força, levantando e arremessando um tonel de lata. E, numa evidência do abalo causado pela notícia da morte de Gelsomina, ainda diz, como se dissesse para si mesmo, a digerir sua solidão, que não precisa de ninguém, que quer ficar sozinho — e ele já está sozinho. Cambaleando, chega à praia deserta e escura e vai ao mar para molhar o rosto. De volta à areia, se deixa cair sentado, arfando. Consta do roteiro que arfa como um bisão (Fellini: 1970/a: 129), comparação que Anthony Quinn executa com incrível veracidade, na última imagem animalésca de seu personagem. Zampanò olha o céu por um tempo, como se pudesse encontrar Gelsomina entre as estrelas, e depois ao redor, constatando sua solidão e entrando em desespero. Começa a chorar, um choro convulsivo, e lança seu corpo sobre a areia, agarrando-a com ferocidade, como em um espasmo de dor. O abandono de Gelsomina é seu próprio abandono. E a melodia que ela tomara para si emerge, extradiagética, enquanto a câmera se afasta lentamente de Zampanò, subindo, até confrontar sua prostração com a dinâmica do mar, uma imagem brutal da solidão e, ao mesmo tempo, da vida e da morte.

³⁷¹ No Brasil, esse tipo de circo era chamado de “pano de roda”, por ser cercado com uma estrutura feita de tecido, e também de “tomara que não chova”, este usado mais para se referir pejorativamente àqueles cujas lonas, precárias, apresentavam diversos furos.

3. Os filmes-síntese das categorias estéticas imaginativas fellinianas

3.1. *A doce vida* e o espetacular

O cinema de Fellini é espetacular. E é espetacular em três sentidos. Primeiro pela ideia de espetáculo imaginativo como objeto das imaginidades, colocada aqui no capítulo 3 da parte inicial, “A práxis imaginativa”,³⁷² isto é, pela forma como a narrativa felliniana vê o mundo — o que é inerente, diga-se, a toda expressão artística. É espetacular também pela constante representação e citação de vários tipos de espetáculo, materiais e imateriais,³⁷³ principalmente o teatro de variedades, o circo e o próprio cinema. E, por fim, pela proposição do espetacular como categoria estética imaginativa, que especificamente, em *A doce vida* (1960), se dá a partir do macroconceito-imagem de vaidade, a vaidade espetacular, assim como a solidão espetacular de *A estrada* (1954), tratada no último tópico do capítulo anterior. Pelo viés teórico-estético imaginativo, portanto, veremos que a categoria do espetacular — e ainda a do utópico, a do onírico e a do mnêmico, conforme os tópicos sequenciais deste capítulo — transpõe a da estabelecida beleza harmônica, a ideia de belo, advinda da de bem e que remete à de perfeição. O bem é perfeito; o mal, não. E essa tradição maniqueísta de opostos incompatíveis não colabora para a práxis imaginativa, a qual, com a suplantação dessa ideia de belo, ou daquilo que possui virtuosamente a capacidade de elevação, enxerga os fenômenos artísticos a partir de impressões várias, ou de emoções várias. É claro que, de alguma forma, não há categoria estética que não acabe por elevar a arte, mas elevá-la não deve significar torná-la perfeita, e sim constituí-la imaginação sensível de transformação.

Do ponto de vista conceitual, é capaz de não haver nada menos espetacular do que a vaidade, pois ela é vã e fútil ao mesmo tempo. Mas a vaidade de *A doce vida* é espetacular; e é espetacular porque concorre para uma categoria da estética imaginativa. O biógrafo Kezich diz que “o filme se apresenta como uma dramática alegoria sobre o deserto que está por

³⁷² Cf. p. 69-73 desta tese.

³⁷³ Cf. nota 113 desta tese.

trás da fachada de um perpétuo carnaval” (1992: 251). Vê-se, portanto, que trata do vazio da futilidade. E Carlo Lizzani, em sua história analítica do cinema italiano, coloca que Fellini ensaia durante todo o filme “la inconsistenza (la ‘vanità’) della realtà cosiddetta vera (l’idolo dei realisti, a cui tutto andrebbe sacrificato)”, nos oferecendo sua declaração de fé, a de que “la realtà è questo vuoto, questo nulla, questa materialità vacua” (1980: 255).³⁷⁴ Não é por acaso que Fellini inicia *A doce vida* com uma cena que cruza o profano e o sagrado. Dois helicópteros sobrevoam um aqueduto da Roma antiga em direção ao Vaticano, sendo que um deles, à frente, carrega uma grande estátua de Jesus de braços abertos, como que acolhendo a cidade. No de trás, além do piloto, estão dois homens, os quais se saberá, na cena seguinte, serem Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) e Paparazzo³⁷⁵ (Walter Santesso), respectivamente repórter e fotógrafo sensacionalistas. Enquanto o helicóptero da frente leva a imagem sagrada, o outro circula o terraço de um prédio, na tentativa de manter contato com belas mulheres que lá estão tomando sol em trajes de banho. O helicóptero com a estátua chega à Piazza San Pietro (Praça São Pedro). Isso é como se Fellini nos dissesse que, em *A doce vida*, tudo é espetacular, em paráfrase imaginativa ao Eclesiastes (1:2; 12:8), um dos livros poéticos e sapienciais do Antigo Testamento: “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade” (*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*). Daí o profano e o sagrado, entre a veneração da imagem da carne (as mulheres no terraço) e a da imagem do espírito (a estátua de Jesus). E essa cena, dentro da estrutura do roteiro pensada por Fellini, se configura como um prólogo, pela ideia de que o filme revela, conforme veremos, sete episódios, tendo ainda um intermédio (*intermezzo*) e um epílogo.³⁷⁶ E todos eles — prólogo, episódios, intermédio e epílogo — sem qualquer relação temporal e espacial estabelecida, ou seja, sem vínculo narrativo, a não

³⁷⁴ “[...] a inconsistência (a ‘vaidade’) da chamada realidade real (o ídolo dos realistas, para os quais tudo deveria ser sacrificado)”, “[...] a realidade é um vazio, um nada, uma materialidade vazia” [tradução minha do original em italiano].

³⁷⁵ Foi em razão de *A doce vida* que o termo se popularizou, tornando-se amplamente utilizado para designar os fotógrafos que, sem autorização, fotografam celebridades na vida cotidiana para expor ao público — justamente o ofício que exerce o personagem felliniano. Na literatura sobre o filme, há algumas explicações esparsas para o neologismo *paparazzo* (no plural, *paparazzi*), que teria sido criado por Fellini ou pelo roteirista Ennio Flaiano. As duas mais significativas são a que Fellini aglutinara as palavras “*pappataci*” (um mosquito comum no Mediterrâneo) e “*ragazzi*” (rapazes) e a que Flaiano traçara uma comparação entre a abertura do obturador da câmera fotográfica com a das válvulas dos mexilhões, os quais, no dialeto de Abruzzo, sua região, se denominam “*paparazze*”. Todavia, Fellini conta outra versão na biografia escrita por Chandler: “Tirei o nome ‘*paparazzo*’ de um libreto de ópera, e ele me pareceu certo para aquele fotógrafo desalmado, que é mais câmera do que homem” (1995: 130).

³⁷⁶ Cf. essa divisão em Bondanella (1994: 154-5).

ser pela presença do protagonista, Marcello Rubini. Quanto a essa fragmentação, Fellini chegou a declarar: “Vamos fazer uma escultura picassiana, quebrá-la em pedaços e recompô-la de acordo com o que o capricho nos sugerir” (Kezich, 1992: 240). O que podemos ver, salvaguardadas as proporções, como uma espécie de poema cinematográfico dadaísta.

O primeiro episódio abre justamente com um espetáculo, quando o Obelisco do Vaticano, mostrado por uma tomada aérea, dá lugar a um número de dança tradicional tailandesa — do antigo reino do Sião — em uma casa noturna de alta classe, tendo por protagonista um bailarino de máscara, de traje ornamentado e de chapéu com um adereço pontiagudo em cima que remete à figura do obelisco. Fellini marca assim, em relação à cidade de Roma, pelo ponto de vista do cristianismo, um retorno do sagrado constituído ao profano original. Note-se que o obelisco, originalmente egípcio, fora levado por Calígula para Roma para decorar seu novo circo, virando posteriormente símbolo do martírio de São Pedro. Portanto, pelo politeísmo oriental que a dança tailandesa expressa, Fellini retoma alegoricamente, após dezenove séculos, a condição profana da chamada Cidade Eterna. E é nessa casa noturna que se dá, de fato, a apresentação do personagem Marcello, que lá está, com Paparazzo, colhendo informações com os funcionários da casa e à caça de algum escândalo para noticiar. Um homem (Cesare Miceli Picardi) de estilo mafioso, sentado com duas mulheres, chama Marcello e lhe avisa, com voz suave, que uma hora lhe quebrará a cara, exprimindo seu descontentamento para com aquele tipo de trabalho, ou melhor, de assédio. Marcello demonstra não se abalar com a ameaça, diz que só está exercendo sua profissão, a de manter o público informado, e vai ao balcão do bar falar com Maddalena (Anouk Aimée), que acabou de chegar, com um olho roxo sob os óculos escuros. Ela é uma jovem mulher da aristocracia romana, e Fellini faz questão de não explicar a razão desse olho roxo, para realçar um vazio que parece tomar conta das relações pessoais de *A doce vida*. Isso se confirmará quando Marcello e Maddalena saírem da boate, em plena Via Veneto,³⁷⁷ para circular por Roma, sendo eles próprios fotografados por Paparazzo.

Na Piazza del Popolo (Praça do Povo), Maddalena expressa seu tédio para com a cidade, da qual ela gostaria de sumir, o que é avaliado por Marcello como uma decorrência de se ter dinheiro demais. Já o problema dele, para ela, é ter dinheiro de menos. Na verdade,

³⁷⁷ Rua de Roma que era o centro da vida social das celebridades nos anos 1950 e 60. Kezich (1992: 241) conta que um produtor, entre os vários que passaram pelo projeto, não abria mão de que o filme se chamasse *Via Veneto*.

esse diálogo fixa o desejo no sentido de busca do prazer sexual — isto é, a libido, a energia da pulsão sexual de Freud³⁷⁸ — como conceito-imagem do filme, relacionado ao de vaidade e introduzido pela cena do helicóptero sobre o terraço das belas mulheres. Tanto é que Maddalena diz que só ao fazer sexo — usando o eufemismo “amor” — consegue a energia para erguer a cabeça. Uma prostituta (Adriana Moneta) aparece na rua superior que contorna a praça e se impressiona com o carro. Está escuro, e Marcello quer saber se é Lilianna, indicando frequentar também o ambiente pela energia da pulsão sexual. E Maddalena convidará a prostituta para passear com eles, intrigando Marcello e dando a entender que intenta um *ménage*. Mas eles a levarão para casa dela, um subsolo alagado, na periferia de Roma, e a utilizarão, apenas o casal, como fetiche erótico de Maddalena, marcando o contraste entre riqueza e miséria — o dinheiro demais e o dinheiro de menos — exposta na conversa na praça. Para fechar o episódio, Marcello, ao retornar a casa, encontrará Emma (Yvonne Furneaux), sua companheira, desfalecida, após uma tentativa de suicídio — uma vaidade velada — por medicamentos. Rossano Pecoraro, em análise à filosofia existencial de Emil Cioran, em específico a *Le mauvais démiurge (O mau demiurgo)*, conclui que “o suicídio seduz, estimula a vaidade do homem, que se imagina cumprir um gesto sem precedentes”, configurando-se como “uma possibilidade que está além da própria eternidade, ‘uma esperança de morrer além da morte’”³⁷⁹ (2004: 126). Tentativa de suicídio essa que, conforme veremos, será consumada por outro personagem no terceiro episódio, em uma sugerida espetacularização da violência que começou a gerar polêmica antes mesmo da realização do filme. Marcello a levará ao hospital — um cenário extremamente frio e ameaçador³⁸⁰ — e, após a lavagem intestinal, ao ser informado de que ela não corre mais risco, ligará de lá mesmo para Maddalena, que, ainda com a roupa da noite, dorme profundamente, sem despertar.

³⁷⁸ Cf. o escrito freudiano “As pulsões e seus destinos” (1915).

³⁷⁹ Cf. CIORAN, Emil. *Le mauvais démiurge*. In: _____. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1995. p. 1204.

³⁸⁰ Manuel Canga, em seu detalhado guia sobre *A doce vida*, se atém a isso: “Fellini ha cuidado mucho la escenografía interior del hospital, mezclando la frialdad de los edificios modernos con un cierto toque expressionista: la iluminación hace que las sombras de la pared se conviertan en los dientes de una boca, subrayando el aspecto amenazador del espacio” (2004: 41). “Fellini se preocupou muito com a cenografia interior do hospital, mesclando a frieza dos edifícios modernos com um certo toque expressionista: a iluminação faz com que as sombras da parede se convertam em dentes de uma boca [de tubarão, diga-se], salientando o aspecto ameaçador do espaço” [tradução minha do original em espanhol]. E é ameaçador também pela presença de um repórter sensacionalista conhecido de Marcello, ao qual ele roga para que não noticie o fato. Marcello, portanto, ao mesmo tempo que é caçador, é caça.

O segundo episódio gira em torno da chegada a Roma de uma estrela sueca do cinema hollywoodiano, Sylvia Rank (Anita Ekberg), para a divulgação de seu novo filme, uma produção histórica que será rodada em cores. O espetáculo que gira em torno do meio cinematográfico, portanto, é o que conduz este episódio. No aeroporto, dezenas de fotógrafos aguardam o avião taxiar e abrir as portas. Fellini, durante todo o episódio, ironiza a vaidade inerente ao mundo do cinema, elevando ao extremo a erotização em torno da atriz ficcional, que se confunde com a atriz real, e fazendo de Marcello o mais atraído por essa fantasia. A comicidade, presente em todos os momentos e com ecos no primeiro Fellini, reforça a construção da ironia, ainda que alguns filósofos vejam certa incompatibilidade entre elas. Vladimir Jankélévitch, em seu tratado sobre a ironia, traça o seguinte paralelo:

Nous voyons bien qu'elle s'oppose au comique indiscret, cordial et plébéien et que les grands ironistes, en général, n'ont pas écrit de comédies ; entre la trahison de l'ironie et la franchise du rire il n'y a guère d'accord possible. Elle fait rire sans avoir envie de rire, et elle plaisante froidement sans s'amuser ; elle est moqueuse, mais sombre. Ou mieux : elle déclenche le rire, pour immédiatement le figer. (1950: 118-9)³⁸¹

É interessante que a comicidade em Fellini seja discreta e nada cordial, mas sempre com um viés popular, uma marca de seus filmes até aqui. A questão do popular não inviabiliza o diálogo com a ironia, pois se insere nela. Ou seja, a comicidade em Fellini também é irônica, como na marcha, ao estilo dos *bersaglieri*,³⁸² do produtor Totò Scalise (Carlo Di Maggio), juntamente com um assessor que leva flores e dois garçons que carregam uma pizza enorme, para receber Sylvia na descida da escada do avião. Um locutor, com uma entonação próxima da esportiva, grava o desenrolar da cena, chegando a narrar, nas raíais do absurdo, o momento em que se oferece a pizza à atriz: “Revelando uma magnífica arcada dentária, a belíssima Sylvia dá uma mordida no típico e saboroso produto italiano, que, em suas cores vivas e seu perfume, sempre resume a alegria de viver de nosso país”. E, ante o tumulto que espetaculariza a chegada da atriz, Marcello é só um espectador.

³⁸¹ “Vemos claramente que ela [a ironia] se opõe ao cômico indiscreto, cordial e plebeu, e que os grandes ironistas, em geral, não escreveram comédias; entre a traição da ironia e a franqueza do riso não há quase acordo possível. Ela faz rir sem que se deseje rir, e brinca friamente sem divertir; ela é zombadora, mas sombria. Ou melhor, ela desencadeia o riso, para imediatamente congelá-lo” [tradução minha do original em francês].

³⁸² Cf. nota 239 desta tese.

Em uma suíte de hotel, a coletiva é um retrato perfeito da vaidade, entre tantas perguntas e repostas vãs e fúteis. A semelhança de Sylvia com Marilyn Monroe, que já podia ser intuída, se configura quando ela se vale da resposta Marilyn sobre o que usaria para dormir: duas gotas de perfume francês.³⁸³ Entre o sagrado e o profano, o espetacular ainda se desenvolve nas duas cenas seguinte, na visita de Sylvia à cúpula da Basilica di San Pietro (Basílica de São Pedro) e na festa na boate montada entre as ruínas das Terme di Caracalla (Termas de Caracala), até chegar a uma das cenas mais famosas do cinema mundial, a da Fontana di Trevi (Fonte de Trevi). Na primeira, Sylvia, em trajes que remetem ao de um eclesiástico, sobe com uma energia invejável os mais de quinhentos degraus da cúpula, sendo que somente Marcello consegue alcançá-la. Lá em cima, no terraço, com uma bela visão da praça, ela quer saber onde está o Campanile di Giotto (Campanário de Giotto),³⁸⁴ e Marcello, ainda ofegante, lhe dirá que não fica em Roma, e sim em Florença — uma ironia felliniana à ignorância, como a do verso de Carducci que Checco Dalmonte, em *Luzes do variedades*, atribui a Dante.³⁸⁵ É ali, no mais alto cume sagrado de Roma, que Sylvia mostra um encantamento por Marcello — ele já está completamente encantado —, incitando um beijo que não se consumará em razão de o chapéu dela voar após uma lufada repentina. Na outra cena, a da boate, Sylvia e Marcello dançam colados “Arrivederci Roma” (“Adeus, Roma”), popular canção italiana de Renato Rascel, Pietro Garinei e Sandro Giovannini, composta em 1955. Marcello está êxtase e murmura declarações ora em italiano — idioma que Sylvia não entende —, ora em um inglês macarrônico. Mas serão interrompidos pela entrada espalhafatosa de Frankie Stout (Alain Dijon), amigo afetado de Sylvia e o qual alguém dirá ser um ator divino — uma sutileza felliniana para que se desconfie de que não seja. Caracterizado com a fisionomia do imperador Caracala (188-217), ele faz a orquestra mudar a música — afinal está em suas termas — para um chá-chá-chá que espetaculariza o ambiente. Sylvia, totalmente à vontade, despertará o ciúme áspero de Robert (Lex Barker), seu companheiro, que apresenta sinais evidentes de embriaguez e que aparecera da mesma forma durante a coletiva na suíte do hotel.

³⁸³ A resposta de Marilyn foi: “Apenas duas gotas de Chanel n. 5”. A propósito, Anita Ekberg, Miss Suécia em 1951, não havia feito nada de significativo no cinema antes de *A doce vida*, tendo sido, portanto, a mitificação felliniana a responsável por projetá-la como *sex symbol*.

³⁸⁴ Torre da catedral metropolitana de Santa Maria del Fiore (Santa Maria das Flores), em Florença.

³⁸⁵ Cf. p. 117 desta tese.

Palavras agressivas de Robert farão com que Sylvia saia da boate, sendo, debaixo dos insistentes cliques de Papparazzo e seus amigos, levada de lá por Marcello para um giro por Roma, ocasião em que ele tentará arranjar, sem êxito, um local privado para levá-la, o que desembocará na espetacular cena da Fontana di Trevi. Sylvia se deparará com a exuberante fonte após encontrar um filhote de gato nas ruas da cidade e pedir a Marcello que consiga leite para alimentá-lo. Quando Marcello retornar de sua peregrinação, com um copo de leite na mão, a encontrará dentro da fonte. Ela o chamará, como se fosse uma sereia, e ele entrará. Ao tentar beijá-la, como no campanário, será frustrado também por algo inusitado; no caso, a cessão repentina do jorro de água da cascata, percebendo então que, naquele início de amanhecer, estão sendo observados por um entregador de confeitaria em sua bicicleta. Há quem veja nesse final de cena uma citação neorrealista. Manganaro dirá se tratar de “apena una strizzatina d’occhio al neorealismo” (2014: 130).³⁸⁶ No entanto, bem mais do que isso, entendo que pode ser pensado como um ícone espetável, ou daquilo que merece ser visto. Fellini cria, assim, espetáculos dentro de espetáculos, uma espécie de *mise en abyme* espetacular, sem dizer que o próprio *set* de filmagem de *A doce vida* assume essa condição: “Con le riprese notturne nella Fontana di Trevi, il set di Fellini diventa spettacolo per i rotocalchi di tutto il mondo” (Fava; Viganò, 1995: 36).³⁸⁷ Na frente do hotel, na Via Veneto, Robert dorme embriagado dentro de um carro conversível. Papparazzo e três colegas — todos “*papparazzi*” — tiram sequenciais fotografias dele, inclusive movendo seu rosto para obterem melhores ângulos. E, quando Sylvia e Marcello chegarem, ambos com as roupas molhadas, o próprio Papparazzo, sem qualquer filtro moral de consciência, acordará Robert para que o “circo” seja armado. O galã do cinema hollywoodiano que se soube ter encarnado Tarzan

³⁸⁶ “[...] apenas uma piscadela de olhos ao neorealismo” [tradução minha da tradução do original em francês para o italiano].

³⁸⁷ “Com as filmagens noturnas na Fontana di Trevi, o *set* de Fellini se torna um espetáculo para revistas de todo o mundo” [tradução minha do original em italiano]. Kezich também se refere a isso, dizendo que “o *set* de Fellini se torna um espetáculo à parte, meta contínua de visitantes, e a filmagem se transforma num autêntico ‘happening’ para convidados e curiosos” e que “toda Roma quer ver a equipe trabalhando diante da fonte e a loira beleza nórdica, que transforma uma alegre brincadeira numa espécie de ritual, tornando-se imediatamente e para sempre o símbolo de uma época” (1992: 243). E o mesmo Kezich, no diário de produção sobre o filme publicado como introdução ao roteiro, reproduz um relato do jornalista Nerio Minuzzo, da revista *L’Europeo*, que reforça a questão do espetáculo do espetáculo em relação a essa cena, ao final de sua filmagem: “A uma e meia, Anita Ekberg era a única coisa que se movia na praça da Fontana di Trevi... Caminhava lentamente, com os cabelos loucos soltos pelas costas nuas. Talvez não se assemelhasse exatamente a uma deusa, mas tampouco tinha a aparência de uma atriz com frio e cansada. Alcançou a cascata, passou a mão sob o leque da água, deu meia-volta fazendo voar o vestido de veludo ensopado. Os borrifos da cascata chegaram a molhar-lhe o peito e o rosto... Voltou a atravessar o tanque às carreiras, mas, quando estava a meio caminho, deu um mergulho total, apanhou uma moedinha no fundo d’água e lançou-a a Fellini, sorrindo. ‘Tome, senhor diretor’, gritou em italiano. A multidão, admirada, tributou-lhe um caloroso aplauso...” (Fellini, 1970/c: 41).

esbofeteará Sylvia e depois golpeará repetidamente Marcello, que, mesmo caído, não escapa das lentes implacáveis dos “ *paparazzi* ”.

O terceiro episódio aparece dividido em três partes, sendo que as outras duas aparecem após o quarto e o sexto episódios. Ela conta com um personagem-chave, Enrico Steiner (Alain Cuny), amigo de Marcello e seu, digamos, mentor intelectual. Na primeira parte, enquanto Papparazzo fotografa uma modelo com um cavalo para uma reportagem de moda, Marcello, que o orienta displicentemente, vê Steiner entrar em uma igreja e corre até lá para encontrá-lo. Lá dentro, desenvolve-se uma conversa em torno de um livro que Marcello estaria produzindo, com Steiner demonstrando admiração pelo estilo de escrita do amigo, que seria um grande passo para além da redação de matérias sensacionalistas. Com a aquiescência do padre, Steiner convida Marcello para ouvi-lo tocar órgão na nave superior, executando com destreza a “Tocata e fuga em ré menor”, de Johann Sebastian Bach, música de forte expressão trágica. Diante dessa incisão musical — que Fellini e Nino Rota aí inseriram como prenúncio de uma tragédia —, Marcello deixa transparecer certo mal-estar, uma angústia, e se afasta do instrumento. Na segunda parte, Marcello e Emma irão a um encontro cultural, uma espécie de sarau, na casa de Steiner. Claramente, esta parte tem a função de contextualizar a vida “perfeita” do anfitrião: sua bela esposa (Renée Longarini), seus dois belos filhos, sua bela casa, revelando-se depois, conforme veremos, como uma preparação absurda para a terceira parte. Lá se encontram representantes de várias áreas da cultura, os quais, a maioria, exercem os papéis reais de si mesmo.³⁸⁸ E Marcello, em reafirmação à conversa da igreja, aparece como um promissor literato, sem nenhum livro publicado, mas com um projeto a ser tutelado por Steiner. Trata-se de uma reunião tranquila que é conduzida através da sublimação da arte. Só que o ponto crucial desta parte, apesar de se mostrar ali banal, é aparição na sala dos dois filhos pequenos de Steiner, um casal, que acordaram com os rumores da festa. E o carinho dele para com os filhos é realçado. A terceira parte, a final deste episódio, é a que espetaculariza a violência e a dor por ela provocada. Marcello e Emma dormem após uma briga agressiva, verbal e fisicamente, que tem por motivação a opressão do relacionamento, e o telefone tocará avisando-o que Steiner acabou de matar os filhos e se suicidar. Ao chegar à casa do amigo, Marcello constatará a trágica cena, que já está sendo examinada

³⁸⁸ Kezich informa que “vemos entre os convidados o escritor Leonida Rèpaci, a pintora Anna Salvatore, Letizia Spadini, o poeta irlandês Desmond O’Grady, a poetisa Iris Tree e Winnie Vagliani, que canta acompanhando-se com o violão *Ten Thousand Miles*” (1992: 249).

pela perícia. Steiner está sentado em uma poltrona com um tiro na têmpora, e as crianças no quarto, em suas camas, onde foram alvejadas. É um quadro cruel da “natureza morta”, que ironicamente se opõe a um quadro de natureza morta de Giorgio Morandi sobre o qual Steiner comentara para Marcello durante a reunião: “Os objetos são imersos em uma luz de sonho”. E não há sonho algum — a não ser um pesadelo — no ato violento de Steiner. Sua mulher não está, saiu para um compromisso, e Marcello irá junto com o comissário (Giulio Girola) para identificá-la quando chegar, na parada de ônibus. No local, os “*paparazzi*”, e, entre eles, Paparazzo obviamente. E, na busca de uma explicação para o inexplicável, Marcello dirá ao comissário que talvez Steiner estivesse com medo, levando-o à conclusão de que, então, estaria sendo ameaçado. Mas Marcello desfará a confusão de sentido: “Talvez tivesse medo de si mesmo. De nós todos”. É o lado vazio que a vaidade impinge. A mulher de Steiner chegará e, sob uma profusão impiedosa de cliques, achará que está sendo confundida com uma atriz. A notícia será dada a ela de forma branda, um acidente com as crianças, enquanto é retirada dali em direção ao carro policial.

O quarto episódio é o da espetacularização da fé. Marcello e Paparazzo, acompanhados por Emma, vão de carro para uma fazenda em que corre a história de que duas crianças viram Nossa Senhora ao lado de uma árvore, um milagre, que se evidenciará um falso milagre. Ao chegarem, uma equipe imensa de televisão já terá transformado o caso em um grande espetáculo, valendo-se, inclusive, de encenações.³⁸⁹ São tantas pessoas trabalhando midiaticamente no local que parecem ser mais do que os próprios devotos em busca da cura para

³⁸⁹ Com as devidas particularidades, a representação do meio midiático televisivo será retomada por Fellini em *Ensaio de orquestra* (1979), *Ginger e Fred* (1985) e *Entrevista* (1987). Em *Ensaio de orquestra*, uma equipe de televisão da qual só se ouve a voz do entrevistador e só se vê as luzes da filmagem — uma equipe invisível, portanto — será a responsável por realizar uma matéria jornalística com uma orquestra que ensaia em um oratório de dois séculos transformado em sala de concertos em razão de sua acústica primorosa. O papel da televisão nesse filme — que, diga-se, trata da ordem utópica, ou melhor, da desordem distópica — é apenas o de revelador da diferença de prestígio entre o maestro diretor e os músicos, estes contanto inclusive com a presença de um sindicalista durante o ensaio para tratar de seus interesses classistas. Tanto é que um dos músicos chega a levantar a possibilidade de somente o maestro estar recebendo financeiramente pela matéria concedida ao canal de televisão. É isso, sem dúvida, que faz de *Ensaio de orquestra* o filme de teor político mais explícito de Fellini. Em determinado momento, após picharem anarquicamente as paredes do local, os músicos destituem o maestro de sua função e colocam em seu lugar um metrônomo gigante. No final, com o oratório surrealisticamente destruído por uma bola de demolição, o maestro, evocando a música como condição primordial, conseguirá entre os escombros retomar o ensaio e posteriormente a sua condição despótica, com direito a uma descompostura em alemão nos músicos que remete àquelas proferidas pelo *Führer*. Já em *Ginger e Fred*, o sentido de espetacularização de *A doce vida* é retomado com forte carga, configurando-se como uma crítica ferina ao vazio e à futilidade dos programas televisivos. Observe-se que o próprio Fellini, segundo diz Kezich, chegou a definir “*Ginger e Fred* como *A doce vida* da década de 80” (1992: 448). Giulietta Masina e Marcello Mastroianni encarnam respectivamente Amelia Bonetti e Pippo Botticella, os quais, por sua vez, formam a dupla veterana de sapateadores Ginger e Fred, oriunda do teatro de variedades e formada em alusão

seus males. Pedraza e Gandía analisam que todo esse episódio “es un prodigio de puesta en escena y de nada más, porque en realidad no hay nada más que eso: puesta en escena de la televisión y la prensa, y puesta en escena de Fellini, con una forma abismal todavía no demasiado explícita aunque ya madura” (1999: 100).³⁹⁰ Essa encenação é não mais que a própria condição espetacular do cinema felliniano, que, em *A doce vida*, transparece mais uma vez aliada ao sagrado e ao profano, ou à profanação do sagrado, visto se tratar de um falso milagre. Fellini ainda coloca um padre — um representante da Igreja, portanto —, em conversa com Marcello, a contestar o milagre, asseverando com autoridade que se fosse de verdade não se manifestaria naquela confusão, e sim em recolhimento, no silêncio. Porém, o que Fellini intenta mesmo nesse episódio é a confusão, e um temporal, no anoitecer, causará um alvoroço ainda maior no “set”, com as crianças anunciando, em um corre-corre debaixo de muita água, que Nossa Senhora apareceu de novo, tudo isso com o mesmo locutor da chegada de Sylvia narrando os acontecimentos. A menina anunciará que Nossa Senhora avisou que, se não construírem uma igreja no local, ela não retornará. E o pai das crianças, em uma evidente encenação, aparecerá e as levará embora dali, iniciando-se um novo tumulto,

aos míticos astros dos musicais norte-americanos Ginger Rogers e Fred Astaire. Depois de trinta anos de inatividade, idosos, eles são convidados para se apresentarem no programa televisivo “*Ed ecco a voi*” (“Com vocês”), recebendo um cachê de 800 mil libras cada (algo em torno de 380 euros hoje em dia, ou 1.650 reais). Kezich diz que “*Ginger e Fred*, mais que o aspecto da publicidade televisiva, destaca o frenesi dos programas de auditório chamados na Itália contêineres, em que fragmentos do antigo teatro de revista se mesclam num contexto de *talk show*, resolvendo-se num desfile de personagens próximos da demência” (1992: 449-50). É nisso que os protagonistas estarão envolvidos, pela própria condição de artistas medíocres, tais como Checco Dalmonte, de *Luzes do variedades* (1950), Fernando Rivoli, de *O sheik branco* (1952), Sergio Natali, de *Os boas-vidas* (1953) e Zampanò, de *A estrada* (1954), entre outros. Em meio a tantos personagens bizarros, construídos nos moldes fellinianos, Ginger e Fred, ou Amelia e Pippo, apesar da humilhação a que são submetidos durante a produção do programa, resgatarão até certo ponto a dignidade, chegando, ironicamente, a concederem autógrafos na estação de trem. É o poder da massificação televisiva que Fellini sublinha ao final do filme, corroborado ainda pela imagem última, nos corredores da estação, de um aparelho televisor ligado. Lançado em Paris, Kezich diz que os jornais franceses, quase em unanimidade, viram o filme como “uma denúncia do genocídio cultural perpetrado com a degenerescência do fenômeno televisivo” (1992: 456). É essa, sim, a impressão primeira de *Ginger e Fred*, que também se mostra uma crítica ao absolutismo da nostalgia, ou à nostalgia que cada um de nós relativizamos como essencial. Por fim, há *Entrevista*, filme no qual uma equipe de televisão japonesa criada ficticiamente por Fellini chega à Cinecittà para revisitar a vida e a obra do cineasta. Por isso e por percorrer as quatro categorias da estética imaginativa felliniana aqui propostas (o espetacular, o utópico, o onírico e o mnêmico) é que vejo *Entrevista*, penúltimo filme de Fellini, como seu filme-conclusão, o qual guiará a explanação conclusiva desta tese. E, a propósito, vale dizer que estamos diante de um Fellini que produziu conteúdo para a televisão. *Bloco de notas de um diretor* (1969) e *Os clowns* (1970), bem como *Ensaio de orquestra*, foram realizados para ela e com o aporte financeiro dela, mas com estética totalmente felliniana, ou seja, totalmente cinematográfica, sem nos esquecermos dos cinco comerciais televisivos, veiculados entre 1984 e 1992 e citados aqui na nota 264.

³⁹⁰ “[...] é um prodígio de encenação e de nada mais, porque na realidade não há nada mais que isso: encenação da televisão e da imprensa, e encenação de Fellini, com uma forma abismal ainda não muito explícita, embora já madura” [tradução minha do original em espanhol].

o que fará uma vítima fatal. Marcello e Emma brigarão mais uma vez, em razão da possessividade doentia dela, sendo que nem essa briga escapará da obsessão fotográfica de Paparazzo. Ao amanhecer, o padre encomendará a alma do morto, ali mesmo, estirado no chão e coberto por um lençol branco. E Paparazzo estará lá, entre a cruz e a câmera, isto é, não deixando de se benzer nem de clicar.

Antes do quinto episódio — após a segunda parte do terceiro e exatamente na metade do filme —, insere-se o intermédio, que é uma contextualização para o epílogo. Marcello está em uma praia nas proximidades de Roma, em uma barraca-restaurante, diante de uma máquina de escrever portátil, tentando dar vazão a seu livro. Ele conhecerá a jovem garçonete Paola (Valeria Ciangottini), uma simpática e alegre adolescente, que prepara as mesas para o almoço. E, entre duas ligações telefônicas para aplacar a possessividade de Emma — ele já havia feito isso durante a coletiva na suíte de Sylvia —, estabelecerá um breve diálogo com a jovem, da qual, segundo Baxter — biógrafo de Fellini —, o “sencillo placer por vivir parece burlarse de la obsesiva persecución de la satisfacción de Roma” (1994/a: 178).³⁹¹ E, no quinto episódio, na Via Veneto, à noite, em um restaurante embaixo da redação do jornal, Marcello encontrará seu pai (Annibale Ninchi), que lá o aguarda por sugestão de Paparazzo. Esse encontro, além de contextualizar a origem provinciana de Marcello, contrapondo-a à agitada vida de Roma, revelará uma espécie de espetacularização da decadência, uma decorrência da representação do esvanecimento da juventude — uma vaidade, portanto. Marcello levará o pai, a pedido dele, a uma antiga casa noturna que já não acompanha o ritmo da modernidade. Isso ficará evidente pelos ultrapassados números apresentados, pelos escassos frequentadores — entre eles, idosos solitários e um grupo de marinheiros — e pela pergunta do pai ao *maître* querendo saber se ele já estava na casa em 1922. Marcello demonstrará conhecer bem o ambiente, principalmente as garotas que apresentarão um número de dança *à la francesa*. E uma delas, a bela Fanny (Magali Noël), por sua vez, demonstrará entusiasmo ao ver Marcello e se sentará com eles à mesa, que tem também a presença de Paparazzo, ali descontente com a ausência de acontecimentos “relevantes” para clicar. Fanny, além de se emocionar com o singelo número de um velho *clown* e seu trompete, se encanta com a simpatia do galanteador e falante pai de Marcello. Fellini estabelece aí um contraponto entre o espetáculo do palco e o da vida, que geralmente confluem para a decadência. Fanny, após o

³⁹¹ “[...] simples prazer de viver parece zombar da perseguição obsessiva pela satisfação de Roma” [tradução minha da tradução do original em inglês para o espanhol].

convite para um espaguete em sua casa, seguirá em seu carro com o pai de Marcello. Já Marcello, no seu, acompanhado de Paparazzo e outras duas dançarinas, tomará um caminho mais longo, com o claro intuito de deixar seu pai sozinho com Fanny. Esse mesmo pai do qual falara a Paparazzo, na casa noturna, ser um estranho para ele, pois estava sempre viajando e pouco o via. Ao chegarem, meia hora depois, Fanny os estará esperando, aflita, embaixo do prédio. Um mal súbito o acometera. Marcello entrará sozinho na sala. Sentado em uma cadeira, seu pai, inerte, olha pela porta da varanda a noite que se esvai. Humilhado por não ter correspondido a Fanny, pede ao filho que apague a luz, e lhe dirá que tem de pegar o próximo trem, que deve voltar para casa, e descerá para tomar o táxi que havia chamado. Antes, porém, o simples gesto de se levantar e ajeitar a colcha de um divã confirma a frustração marcada por seu crepúsculo particular, da juventude remota à velhice presente.

O sexto episódio, após o intermédio, retoma a espetacularização da decadência, abordando-a através do círculo social aristocrata. Marcello parte da Via Veneto, com uma amiga, para uma festa no castelo de um príncipe — pai do namorado dela — na comuna de Bassano Romano, não tão distante de Roma. Antes, porém, abrindo o episódio, uma briga entres dois homens na mesa de um café, motivada por ciúme de uma mulher, desperta o interesse sensacionalista de Marcello, espetáculo ao qual está acostumado, levando-se em conta seu relacionamento com Emma. Ele e a amiga conseguirão carona no carro em que está um dos filhos do príncipe, um jovem amaneirado que comparará as festas em sua casa aos funerais de primeira classe. E será um clima próximo ao fúnebre que Marcello verá ao chegar ao castelo. E, ante convivas entediados, encontrará Maddalena, que lhe dirá estar bêbada. Ela o conduzirá pelo ambiente da festa, revelando-lhe algumas biografias femininas: Jane, uma pintora americana que vive em Roma como se estivesse em uma colônia, sendo convidada para todas as festas apenas pelas obscenidades que profere; Federica, a loba, que gosta de amamentar os jovens; a pequena Eleonora, oitenta mil hectares e duas tentativas de suicídio. E os dois entrarão em uma sala com pinturas antigas de mulheres — ascendentes da família do príncipe —, local que Marcello chamará de gineceu e mulheres que dirá serem belas e terem os mesmos olhos, no momento em que Maddalena envolve um véu negro no rosto que deixará somente seus olhos à mostra. Há aí uma confirmação de que o feminino também é espetacularizado em *A doce vida*. E, nesse sentido, é possível vê-lo ressaltado nas mulheres em trajes de banho no terraço do prédio (prólogo), no fetiche de Maddalena e na tentativa de suicídio de Emma motivada por ciúme (primeiro episódio), no simbolismo sexual de Sylvia

(segundo episódio), na pureza da jovem garçonne Paola (intermédio), na sedução singela de Fanny (quinto episódio) — e por fim, conforme veremos, no sétimo episódio e no epílogo. E, pelos personagens Guido e Snàporaz, respectivamente em *8½* (1963) e *A cidade das mulheres* (1980), Fellini colocará Mastroianni em cenas que se desenvolvem pela acepção similar de gineceu — isto é, aposentos de mulheres, harém³⁹² —, marcada aqui pelo véu negro de Maddalena. O sagrado e o profano como dialética complementar, discurso recorrente em Fellini, transparece nessa cena do véu. Maddalena, em expressão que tangencia o libidinoso, o converte do estilo islâmico ao apostólico romano, lançando-o por sobre a cabeça, ao tempo que Marcello diz não compreendê-la. A incompreensão em *A doce vida* também é uma tônica. Ela já figurara na relação doentia entre Marcello e Emma, no infanticídio e no suicídio cometidos por Steiner, na fraude miraculosa que se aproveita da fé religiosa, no declínio da virilidade do pai de Marcello, no conflito entre o jornalismo sensacionalista e a ânsia literária de Marcello. E figurará na orgia do último episódio e no mistério do peixe-monstro do epílogo.

Maddalena, por sua vez, é o retrato da indiferença, no sentido da negação da seriedade. E isso, para além de sua atitude *blasé* vista no primeiro episódio, se evidencia aqui quando, em razão da incompreensão verbalizada por Marcello, expõe que ela mesma não se compreende e que não lhe interessam conversas sérias. E o levará a outra sala do castelo, vazia, com apenas uma cadeira no centro, a qual dirá sarcasticamente se chamar “sala das conversas sérias”. Pier Marco De Santi, em seu livro que analisa o filme, vê que aí Marcello é lançado em “un gioco fascinoso e sadico: un ‘titillo’ erotico raffinato” (2004: 160).³⁹³ É que Maddalena o fará sentar na cadeira, se dirigirá a um aposento contíguo, em que há uma fonte em forma de concha com uma estátua de Vênus — uma imagem, portanto, do mito do nascimento da deusa romana do amor e da beleza —, e dessa fonte, através de um duto, se comunicará com a sala em que está Marcello, como se fosse uma voz divina. A intenção de Maddalena — sua “conversa séria” — é despertar em Marcello o desejo por ela, da falsa intenção de casamento com ele à sua própria desqualificação como prostituta. Com isso, sua “sala das conversas sérias” se transforma em uma espécie de “sala das vaidades”, ou da relação de sua própria vaidade com a de Marcello. Um rapaz entrará na sala da fonte e beijará Maddalena, fazendo-a se calar e, conseqüentemente, levando Marcello a sair em busca dela.

³⁹² Cf. p. 189 desta tese.

³⁹³ “[...] um jogo fascinante e sádico: uma ‘titilação’ erótica refinada” [tradução minha do original em italiano].

Ele não a encontrará mais. E, ao passar por uma porta, dará em um jardim, cruzando com uma procissão sombria: como em uma peça teatral, os aristocratas e seus convidados, de candelabros em punho, rumam à decadente capela do castelo para um suposto contato com o além. Um dos filhos do príncipe diz que gostaria de fazer daquele lugar religioso uma belíssima *garçonnière*. O mais velho informa que da família saíram dois papas, e que um deles, Giulio II, foi o responsável por aquela construção, há cinco séculos. E o amálgama felliniano do sagrado e profano culmina no sexo que Marcello e Jane, a pintora americana, farão lá mesmo, enquanto, em outro ambiente, a “sessão espírita”, com sinais evidentes de encenação, se desenvolve. Ao amanhecer, quando todos retornam para o castelo, encontram a princesa-mãe indo para a missa, e seu filho e netos a seguem submissos. É o final do episódio, que marca a decadência aristocrática como um espetáculo de vaidade absoluta, entre o vão e o fútil.

Toda festa é uma espécie de espetáculo, e há quatro delas em *A doce vida*: a de Sylvia, a de Steiner, a da aristocracia — todas essas já aqui relatadas — e a do sétimo episódio, uma festa orgiástica, que se dá em comemoração ao divórcio de uma mulher. Na sequência de um pega em uma estrada, bem ao estilo de vida “*playboy*”, alguns carros chegarão a uma mansão na praia. Marcello está acompanhado de um grupo grande de pessoas e, depois de um dos carros arrombar o portão, será ele, Marcello, visivelmente embriagado, o responsável por promover o início da festa, ao lançar uma pedra na porta de vidro da casa. A “festejada” — isto é, a mulher que comemora seu divórcio — é Nadia (Nadia Gray), a qual estará, assim, ironicamente, livre para o seu ciumento amante (Mino Doro). Marcello cogitará que essa suposta liberdade adquirida talvez seja como a sensação de ser virgem novamente. E todo o episódio será pautado pelo contraste a essa ideia de retorno à pureza, contraste que se dá, fundamentalmente, por meio de três espetacularizações: o canção executado por dois *gays* travestidos de dançarinas francesas, o *strip-tease* de Nadia e o “*show*” catártico e deprimente de Marcello, o qual antes anunciara ao grupo ter abandonado a literatura e o jornalismo para se tornar agente publicitário, sendo que, com essa fala, Fellini compara a literatura irreal e o jornalismo sensacionalista do protagonista a produtos meramente comerciais. Ao som do clássico natalino “Jingle bells”, o canção será, de pronto, repellido por alguns personagens masculinos e não seguirá muito adiante, ainda que um outro *gay*, uma espécie de mestre de cerimônias da festa, tenha solicitado para não debocharem da apresentação em razão de um

dos dançarinos ser amante de um senador. Já o espetáculo do *strip-tease* partirá de uma provocação de Marcello, ao dizer que nunca viu gente mais enfadonha do que aquela que ali está. Uma mulher perguntará, então, por que ele não faz um *strip-tease*. Só que ela própria o descartará, visto que o tórax de intelectual dele não agradará ninguém. Outra se levantará e se oferecerá para o *strip-tease*, caso coloquem uma música persa. E a mulher que ironizou Marcello dirá que todos já a viram nua. Um homem indicará outra. E a mesma mulher se oporá a essa também, classificando-a de muito técnica, de profissional, e sugerirá Nadia, que aceitará, sem se importar com o aparente contragosto do amante. Ela pede para colocarem o mambo “Patricia”, composta pelo cubano Pérez Prado, em 1958 — uma atualidade assim como *A doce vida* e dando sequência à novidade do mambo que Fellini introduzira em *Os boas-vidas* (1953)³⁹⁴ —, e inicia o “espetáculo”, que, próximo à nudez total, é interrompido pela chegada de Riccardo (Riccardo Garrone), o dono da casa, revelando-se, assim, que a festa se trata de uma invasão. Ele não se importará com os prejuízos causados e, com certa cordialidade, dará meia hora para encerrarem tudo. Antes, porém, haverá o “*show*” de Marcello, que, totalmente embriagado, sob um tema musical em ritmo africano, proporá uma cópula coletiva, indicando pares entres os presentes. Sem sucesso em sua proposta, Marcello fará de animal uma mulher ainda mais embriagada do que ele, montando nela de quatro e chegando a fustigá-la com as mãos, a puxar seus cabelos e a bater em sua cara, em uma cena de humilhação deprimente, a qual supera em muito a da dominação de *Luzes do variedades* (1950), quando Liliana montara da mesma maneira em Checco durante uma dança de mambo em uma casa de espetáculos.³⁹⁵ Marcello parece assim promover o escândalo como espetáculo, o que fará Riccardo acabar definitivamente com a festa. E até o fim Marcello continuará o jugo à mulher, transformando-a em uma galinha, ao molhá-la e cobri-la com penas de aves retiradas de almofadas.

O título *A doce vida* é uma ironia felliniana, pois não há nada de doce nesse filme que produtores e colaboradores sugeriram chamar *Via Veneto, Filme cômico, A bela confusão, A grande confusão*. Francisco Luiz de Almeida Salles, em artigo sobre o filme, publicado em janeiro de 1961 e intitulado sugestivamente “Apocalipse em Fellini”, toca nessa questão: “E esta ‘doce vida’, como a chamou sarcasticamente Fellini, doce em relação ao

³⁹⁴ Cf. p. 150 desta tese.

³⁹⁵ Cf. p. 121 desta tese.

amargor das existências menores de que foi também intérprete, reflete a mesma irresponsabilidade, a mesma abulia, a mesma crise profunda, com a agravante de infectar o âmago da vida social e ser ignominiosa como espetáculo e escândalo” (1988: 203). É, portanto, a vida espetaculosa, a vida da vaidade, do vazio e do fútil, que se revela em cada cena do filme, sendo Marcello a expressão do conflito de um intelectual, ou melhor, de um aspirante a intelectual com esse tipo de mundo. Kezich diz que “*A dolce vita* se coloca como o ‘diário noturno’ de um personagem que sente ao mesmo tempo prazer e repulsa pelo ambiente em que vive” (1992: 251). Diga-se, contudo, a respeito desse “diário noturno” de que fala Kezich, que o filme apresenta também cenas diurnas, mas é na noite, na noite espetacular que Marcello mais expressa a vaidade contraditória. Após o fim da festa na mansão de Riccardo, vem o epílogo, uma cena enigmática de Fellini que beira o surrealismo e na qual, conforme já foi dito aqui, um peixe-monstro morto e de olhos expressivos metaforiza a degradação moral do meio a que pertence Marcello.³⁹⁶ Amanheceu, e o grupo sai da casa em direção à praia. Pedraza e Gandía interpretam essa passagem: “Es un desfile em el que unos danzan, otros caminan con paso procesional y otros de distintas formas, pero todos parecen *zombies*” (1999: 110).³⁹⁷ E compará-los a zumbis é, de certo modo, marcar a condição de mortos-vivos dos que estão tomados pelo vazio interior. Todos chegam ao mar, enquanto pescadores retiram da água a criatura marinha. Sobre esse final, Kezich conta que Fellini, mesmo depois de o filme acabado, tinha uma incerteza:

Il famoso pesce-mostro ha fatto il suo dovere, ma Federico ha paura che la sua apparizione, negli ultimi metri del film, distraiga lo spettatore: “Che interessi troppo di per sé, non so se mi spiego. Il mostro s’impone come una presenza straordinaria che concentra per un minuto o due tutta l’attenzione. Forse rompe l’atmosfera, non lo so”. (Fellini, 1960: 119)³⁹⁸

Marcello se deixa sentar na areia. E é chamado por uma voz distante. É Paola, a garçonete que aparecera no intermédio.³⁹⁹ Há uma língua de mar que os separa. Ele não pode ouvi-la

³⁹⁶ Cf. p. 215 desta tese.

³⁹⁷ “É um desfile em que uns dançam, outros caminham com passo procesional e outros de distintas formas, porém todos parecem zumbis” [tradução minha do original em espanhol].

³⁹⁸ “O famoso peixe-monstro cumpriu seu dever, mas Federico teme que sua aparição, nos últimos metros do filme, distraia o espectador: ‘Que afete demasiado por si só, não sei se me explico. O monstro se impõe como uma presença extraordinária que concentra por um minuto ou dois toda a atenção. Talvez isso quebre a atmosfera, eu não sei’” [tradução minha do original em italiano].

³⁹⁹ Cf. p. 235 desta tese.

nem entender o que ela quer. O grupo vai se dispersando. E a verdade é que o peixe-monstro não rompe a atmosfera da cena, e sim a reforça, uma vez que, ao ser retirado da água e exposto de olhos para cima, a reação geral fora de aversão, gerada pela incompreensão do que realmente seja aquele ser. Seu olhar dialoga ainda com a última imagem do filme. Enquanto Marcello deixa aquela faixa de areia, na qual só o peixe-monstro restou, a câmera se detém no olhar puro e vivo de Paola, olhar — esse sim — que é a autêntica expressão espetacular da doce vida, isto é, uma forma doce, sem vaidade, de ver o mundo.

3.2. 8½ e o utópico

O cinema de Fellini é utópico. E para se afirmar isso é preciso estabelecer a diferença entre utopia e sonho, visto que o cinema de Fellini também é onírico — tema este da próxima análise categorial deste capítulo. Uma forma elucidativa seria a partir da visão de Martin Buber, autor de *Caminhos de utopia* (1950) e *O socialismo utópico* (1952).⁴⁰⁰ Oscar Zimmermann diz que, para Buber, “Utopia não é sonho ou fantasia — é, antes de mais nada, a manifestação de um desconformismo para com uma situação, desconformismo que, sendo ainda ideia ou potência, não se transformou em realidade ou ato. Daí o positivo do conceito de Utopia, em Buber, como um ideal a iluminar nossos caminhos” (1988: 97). O que se adéqua à função do caminhar da utopia alegorizada por Fernando Birri, aqui antes exposta no tópico 5.2, “A teoria imaginativa do cinema”.⁴⁰¹ E Lewis Mumford, em sua história das utopias, as divide em duas classes: utopia de escape e utopia de reconstrução. Uma “seeks an immediate release from the difficulties or frustrations of our lot”, e “the other attempts to provide a condition for our release in the future” (1922: 15).⁴⁰² E mais:

The first leaves the external world the way it is; the second seeks to change it so that one may have intercourse with it on one’s own terms. In one we build impossible castles in the air; in the other we consult a surveyor and an architect and a mason and

⁴⁰⁰ Cf. BUBER, Martin. *Caminhos de utopia*. Traducción de J. Rovira Armengol. México: Fondo de Cultura Económica, 1955; e BUBER, Martin. *O socialismo utópico*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1971.

⁴⁰¹ Cf. p. 96-7 desta tese.

⁴⁰² “[...] busca uma libertação imediata das dificuldades ou frustrações de nosso destino”, “a outra tenta criar uma condição para nossa libertação futura” [tradução minha do original em inglês].

proceed to build a house which meets our essential needs; as well as houses made of stone and mortar are capable of meeting them. (1922: 15)⁴⁰³

Por sua vez, o sonho, além da obviedade de ser uma ação imaginativa durante o sono, pode se confundir com a utopia, quando aliado à vigília. Mas aí ele é uma ideia, é algo que pode mover a utopia, não sendo ela propriamente dita. Utopizar não é sonhar, e sim buscar a realização do sonho, entre o escape e a reconstrução. A utopia é o lugar aonde se quer chegar, ainda que impossível. Paul Ricœur, em seu estudo sobre a ideologia e a utopia, coloca que uma de suas conclusões é a de que “todas as utopias são ambíguas: pretendem a realização e ao mesmo tempo [...] reivindicam o impossível” (2015: 352). Foi por tudo isso que classifiquei a ambição de *Luzes do variedades* de utópica e o fanatismo de *O sheik branco* de onírico. Vejamos que Checco e Liliana, mesmo em suas mediocridades artísticas, sabiam aonde queriam chegar, ambicionavam utopicamente o sucesso, uma utopia de escape que até poderia se tornar de reconstrução. Já Ivan e Wanda, em suas estagnações provincianas, se viam apenas mergulhados na idealização, fanatizavam oniricamente a regra, ele, e o épico, ela.

Fellini, em *8½* (1963), conforme veremos, construirá uma esperança utópica. Porém, seguindo-se a negação hegeliana,⁴⁰⁴ não há esperança sem desesperança. Elas fazem parte de um ciclo paradoxal da existência, onde confiança e angústia vivem em um limite extremo, dependentes apenas de como são encarados os estados de atividade e passividade. E o paradoxo está na possibilidade de a angústia ser ativa e a confiança passiva. No entanto, esperança é mais do que esperar, não agir, é não desistir, o que implica uma ação, pois é preciso se fazer algo para não desistir. E desesperança, pela ação de encolher-se, aflui para uma última ação, entregar-se, e, conseqüentemente, para a passividade. Sobre essa questão, Karl Jaspers coloca ainda as noções de fracasso (desgraça) e, subentendidamente, de êxito (bem-aventurança): “Con la visión del fracaso es imposible vivir. Si el conocimiento de la realidad aumenta la angustia, si la desesperanza me lleva a la angustia, entonces ante la inevitable realidad, parece que la angustia es lo último; la verdadera angustia es aquella a la que se

⁴⁰³ “A primeira deixa o mundo externo do jeito que é; a segunda busca alterá-lo para que possamos interagir com ele em nossos próprios termos. Numa, construímos castelos impossíveis no ar; noutra, consultamos um agrimensor, um arquiteto e um pedreiro e passamos a construir uma casa que satisfaça as nossas necessidades essenciais; e casas feitas de pedra e argamassa são capazes de satisfazê-las” [tradução minha do original em inglês].

⁴⁰⁴ Cf. p. 143 desta tese, mais especificamente o parágrafo inicial do tópico “A imaturidade em *Os boas-vidas*”.

considera como lo último, a partir de lo cual ya no hay más camino” (1958: 620).⁴⁰⁵ O que nos diz, em nova adversatividade, retomando o ciclo paradoxal da existência, que o fim pode ser um começo. E esse conhecimento da realidade de que fala Jaspers é a consciência do cotidiano, somente no qual “hay una continuada confirmación del ser” (1958: 217)⁴⁰⁶ e do qual podemos ser arrancados por uma grande dor.

8½ — por ser um filme de consciência do cotidiano, de transformação, de reflexão de Fellini sobre sua própria obra, como nos indica o título,⁴⁰⁷ e o que melhor traduz a meta-linguagem, a fala do cinema sobre o cinema, a qual é ampliada pelo viés autobiográfico — é um bom caminho para se pensar, pelo viés teórico-estético imaginativo, a questão da utopia, da esperança utópica, visto que o utópico transita pela imaginação, sendo revelador da esperança como uma emoção que ultrapassa a virtude teologal, um sonho ambíguo caracterizado pelo realizável e pelo impossível. É sugestivo, portanto, que 8½ comece exatamente com um sonho — o primeiro passo para a utopia. E o que é o cinema, do ponto de vista simbólico, senão um sonho, um sonho em vigília, meditativo? O próprio Fellini reconhece isso, ao dizer que “a linguagem dos sonhos é a mesma de um filme e o filme é um sonho” (1995: 113). Esse sonho simbólico instaurado pelo cinema, de certo modo, se relaciona com o sonho diurno de que fala Ernst Bloch, em sua obra capital, *O princípio esperança*:

A vida de todos os seres humanos é perpassada por sonhos diurnos, que em parte são apenas uma fuga insossa e até enervante, e até presa para enganadores. Outra parte, porém, instiga, não permite se conformar com o precário que aí está, não permite a resignação. O esperar está no cerne desta outra parte, que é ensinável. Nenhum ser humano jamais viveu sem sonhos diurnos, mas o que importa é saber sempre mais sobre eles e, desse modo, mantê-los direcionados de forma clara e solícita para o que é direito. Que os sonhos diurnos tornem-se ainda mais plenos, o que significa que

⁴⁰⁵ “Com a visão do fracasso é impossível viver. Se o conhecimento da realidade aumenta a angústia, se a desesperança me leva à angústia, então, diante da inevitável realidade, parece que a angústia é o fim; a verdadeira angústia é aquela considerada como o fim, a partir de onde não há mais caminho” [tradução minha da tradução do original em alemão para o espanhol].

⁴⁰⁶ “[...] há uma contínua confirmação do ser” [tradução minha da tradução do original em alemão para o espanhol].

⁴⁰⁷ Por que esse título, 8½? A questão — juntamente com o trato conceitual, do qual falarei no decorrer deste tópico — se coloca quantitativamente. É que, além dos longas-metragens *O sheik branco* (1952), *Os boas-vidas* (1953), *A estrada* (1954), *A trapaça* (1955), *As noites de Cabíria* (1957) e *A doce vida* (1960), Fellini havia codirigido, com Alberto Lattuada, o longa-metragem *Luzes do variedades* (1950), o curta-metragem *Agência matrimonial*, episódio de *O amor na cidade* (1953), e o média-metragem *As tentações do doutor Antônio*, episódio de *Boccaccio '70* (1962), estes três últimos sendo, em razão da direção partilhada e do agrupamento com filmes de outros diretores, considerados numericamente por ele como meios-filmes, perfazendo assim, antes deste, sete filmes e meio realizados.

eles se enriquecem justamente com o olhar sóbrio — não no sentido da obstinação, mas sim no de se tornar lúcido. (2005: 14)

E esse esperar para além da resignação, por um olhar que aflui para a lucidez, se mostra com forte significação também na linguagem cinematográfica, a qual espera sempre uma clareza perceptiva. E é isso o que faz *8½* em todo o seu percurso, nos instigando, de maneira sutil, uma esperança. Nos minutos iniciais, após a revelação do sonho, um sonho aflitivo, a autobiografia é insinuada quando o protagonista, Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), diz sua idade a uma enfermeira, 43 anos — idade de Fellini quando *8½* estreou. Quis assim Fellini dizer “Guido sou eu”? O fato é que vamos tomando conhecimento de que Guido é um diretor de cinema reconhecido, e de que está em crise de criação para a realização de seu novo filme, após ter obtido grande sucesso com o anterior,⁴⁰⁸ e de que aquele lugar em que se encontra, inicialmente parecido com um hospital, é não mais que um hotel numa estação de águas termais, uma espécie de *spa*, e de que ali irá se desenvolver toda a — digamos — pré-produção de seu filme. Já a metalinguagem em si começa a se revelar em seguida, quando Guido ouve de um médico a seguinte indagação: “O que nos prepara de belo? Um outro filme sem esperança?” E ainda quando um homem que o aguarda para uma conversa quer saber dele se deve entregar seu relatório sobre o filme ao produtor, pois não quer lhe causar aborrecimentos. Esse homem é Daumier (Jean Rougeul), um crítico de cinema de arrogância intelectual, que, sem rodeios, diz o seguinte sobre o esboço de roteiro que Guido está por filmar: “Em uma primeira leitura, vê-se que há a falta de uma ideia problemática ou, se preferir, de uma premissa filosófica”.

O que seria, então, seguindo o ponto de vista do suposto especialista Daumier, essa falta de ideia problemática ou premissa filosófica em uma obra de arte? Poderia isso realmente comprometer a criação artística? De alguma maneira, Daumier tem coerência em sua análise, já que suscita a questão da “arte pela arte” (*ars gratia artis*), ou da canonização do prazer estético, uma pretensa autonomia que a distancia da pluralidade. E a “arte pela arte” parece mesmo ter reflexo na concepção do filme de Guido, ideia não abraçada pela concepção do filme de Fellini, embora em alguns momentos os dois se confundam, como no caso

⁴⁰⁸ Observe-se que Fellini havia realizado anteriormente *A doce vida* e, com ele, ganhado a Palma de Ouro, no Festival de Cannes, entre outros prêmios. Além disso, o filme participou do 34º Oscar, em 1962, recebendo o prêmio de melhor figurino em preto e branco e ainda as indicações para as categorias de melhor direção, melhor roteiro original e melhor direção de arte em preto e branco.

da alegoria da astronave e das reminiscências — uma recorrência à infância — e dos devaneios de Guido, como a casa-harém, que o transforma numa espécie de rei Salomão: “Tinha ele setecentas mulheres, princesas, e trezentas concubinas; e suas mulheres lhe perverteram o coração”.⁴⁰⁹ E é um jornalista americano (Eugene Walter), que está ali para cobrir a realização do filme de Guido, que levanta o ponto de que o cinema sempre carregou o estigma de ser um reprodutor de mitos pré-fabricados, ou de uma literatura mostrada, ou de mero entretenimento: “Filmes sem heróis não interessam. Em livros, isso até funciona. O fato é que o cinema não surgiu como jogo intelectual. É só simplificação e exaltação”. “*Asa nisi masa*”, não há nada de simplificação e exaltação, por exemplo, nessas palavras “mágicas” que levam, por intermédio de um espetáculo de adivinhação que ocorre no hotel, ao imaginário infantil de Guido — o telepata (Ian Dallas) lê seu pensamento. São, antes, complexidade e dessublimação, um jogo de palavras, numa espécie de língua do “s” (“*asa nisi masa*”), que encobre a palavra “*anima*”, a alma, o princípio vital, o inconsciente.

Desde 1960, Fellini já tinha em mente, em linhas gerais, do que trataria *8½*, conforme revelou a Camilla Cederna (1972: 4), jornalista italiana contratada pelo periódico *L'Espresso Mese* para escrever sobre processo de idealização e realização do filme, estando muitas vezes lado a lado com ele: “O tema, um retrato de homem em várias dimensões, sua vida durante o dia, seus sonhos noturnos, suas fantasias a qualquer hora”. Se lá em 1960, o filme só era um esboço, uma *storyline*; em outubro do ano seguinte, uma carta de Fellini ao roteirista Brunello Rondi, uma extensa carta (Cederna, 1972: 7-16), traz boa parte da estrutura do filme através de uma incrível descrição de personagens, como se desenhados fossem. Mas Daumier — aquele que viria a ser forjado como antagonista, um personagem-chave para se assimilar a crítica de Fellini sobre a crítica padronizada cinematográfica — ainda não aparece. E Daumier vai relevando seu bloqueio crítico à medida que o filme vai ganhando contornos de ensaio, como na cena em que Guido, na infância, é apanhado por dois padres de sua escola dançando, na praia, com a prostituta Saraghina (Eddra Gale) — uma das mais instigantes personagens do imaginário de Rimini, cidade natal de Fellini — e, por isso, sofre duras sanções. Evaristo de Vasconcelos, na revista lisboeta *Brotéria*, bem à época do lançamento do filme, traça um panorama interessante da esperança, ou melhor, da desesperança em Fellini a partir dessa cena que chama de “episódio da Saraghina” e que envolve prostituição e religião, embaralhando o profano e o sagrado:

⁴⁰⁹ Cf. Antigo Testamento (1 Reis 11:3).

O monstro feminino que é para os colegiais a revelação duma sexualidade essencialmente pecaminosa, deformada pela educação, dança a rumba no cenário imenso do mar, imagem do abandono, da fuga liberta; o culpado, reduzido a uma vulnerável miniatura de gente, e perseguido pelos padres (numa corrida em que o cómico se inspira dos movimentos precipitados do mudo); e sobretudo, o castigo, o cartaz nas costas, a prisão junto da múmia santa, a mãe (que vergonha!), os padres que enfileiram, sem se distinguir, nos retratos hieráticos; os confessionários (asas de morcego, com rosáceas de olhinhos esotéricos) — em toda esta sequência se sente um marulhar de revoltas profundidades, um Fellini de grande fôlego que nos dá a imagem cruelmente autêntica de certa falsa interpretação da educação e da vida, autorizada da etiqueta cristã. O cristianismo, opressor da expansão pessoal; a sanção do medo e da violência no primeiro plano dos estímulos educacionais; a desarticulação entre a religião e a vida. (1964: 477)

Interessante é que há nesse episódio a marca de uma espécie de distopia — ou antiutopia, ou contrautopia, ou cacotopia, ou utopia negativa —,⁴¹⁰ se pensarmos no opressivo controle da sociedade, em nome da moral, imposto pela da Igreja, observando-se que, entre outras violências banalizadas, o cartaz colocado em Guido criança (Riccardo Guglielmi) traz a palavra “*vergogna*” (vergonha). E, a respeito do “episódio da Saraghina”, Daumier diz: “O que significa isso? É um personagem de suas memórias de infância. Nada tem a ver com a verdadeira consciência crítica. Se quiser, de fato, polemizar sobre a consciência católica na Itália, é necessário, antes de tudo, um nível cultural muito elevado e, depois, uma lógica de lucidez inexorável. Perdoe-me, mas sua tenra ignorância é totalmente negativa. E suas pequenas recordações banhadas em nostalgia, suas evocações inofensivas e, no fundo, emotivas são

⁴¹⁰ Massaud Moisés, em dicionário de termos literários, diz que a distopia “caracteriza-se pela antevisão de um lugar imaginário onde reinaria o caos, a desordem, a anarquia, a tirania, ao contrário do paraíso cristão ou dos mitos de felicidades eterna, cidade do sol, ‘shangri-la’, eldorado, xanadu, terra de maravilhas, arcádia, país de cocanha (2004: 129). No entanto, vemos que a ação da Igreja retratada em *8½* — a mesma Igreja que tem por virtude teológica a caridade — é tirânica, impingindo a humilhação como reparadora de supostos atos pecaminosos, em um típico maniqueísmo que opõe inferno na Terra e paraíso no Céu. Em posfácio da *Utopia*, de Thomas More — o criador do neologismo em 1516, para nomear a ilha imaginária que abriga uma sociedade ideal —, Andityas Matos explana sobre o bom lugar (utopia) e o mau lugar (distopia): “A distância entre a utopia e a distopia é pequena e pode ser apenas uma questão de opinião e de juízos de valor. [...] Uma vez postas em ação, as utopias não podem ser controladas, e muitas vezes pretendem libertar ou tornar felizes os homens independentemente de suas próprias vontades. A missão de toda utopia é regenerar as pessoas, ainda que precise enfrentá-las e impor-lhes este alto destino” (2016: 230). E cita Aldo Maffey, autor do verbete “utopia” em dicionário de política: “Estes homens regenerados considerar-se-ão livres, sem saber que foram obrigados a ser felizes, de uma felicidade imutável, porque ter-se-á perdido todo o impulso e toda a capacidade crítica” (2016: 230, nota 10). Cf. MAFFEY, Aldo. Utopia. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Tradução de João Ferreira (coord.) et al. 11ª ed. Brasília: UnB. p. 1287-90.

ações de um cúmplice”. Não há esperança em Daumier. E a cena dele sendo simbolicamente enforcado — a um gesto de Guido, que sugere o dos imperadores romanos — é mais do que significativa, pois vem após sua citação (uma paráfrase? uma invenção? uma mentira?), plena de soberba, de Stendhal: “O eu solitário que orbita em torno de si e se nutre apenas de si acaba sufocado por um grande pranto ou um grande riso”. A máxima atribuída a Stendhal é aguda, e Daumier o único responsável por sua grave sentença. Risos.

É uma desesperança mesmo o que *8½* intenta revelar, dentro de seus relatos autobiográficos e mnêmicos. Guido, em sua passividade, espera um filme, um filme sem nome, um “filme sem esperança”, como é dito no início pelo médico. E espera porque está em crise criativa, e até parece acreditar ser possível a realização daquilo que deseja. Nesse sentido, um filme sem esperança é um filme que não acredita na realização daquilo que diz. E especificamente no caso de *8½* é um filme que revela um filme que não é possível de se realizar, e não é possível em razão do medo. Guido, apesar da aparente esperança, teme, entre outras coisas, não realizar seu filme. Em depoimento à biógrafa Charlotte Chandler (1995: 88), Fellini diria: “Toda pessoa criativa se sente ameaçada pela impotência intelectual — pelo medo de que um dia a fonte possa secar. Tratei desse tema em *Otto e mezzo*,⁴¹¹ mostrei os medos de Guido. Até hoje, eu mesmo não senti o menor sinal disso”. Por esse motivo, então, seria possível concluir que o filme de Guido é sem esperança e *8½* não?

Nesse período, Fellini realizaria quatro filmes, deixando, no entanto, desde 1965, um sem realizar, *A viagem de G. Mastorna*.⁴¹² Em relação a isso, Fellini sempre insistiu em demonstrar que não havia perdido a esperança. Em 1969, no ensaio fílmico *Bloco de notas de um diretor*,⁴¹³ ele buscava diminuir um pouco o vácuo deixado por *Mastorna*. O filme apresenta uma espécie de caderno visual cinematográfico felliniano entre *Mastorna* e *Satíricon*, que estava em realização, iniciando-se com a exploração do suposto *set* de filmagem abandonado de *Mastorna*, com uma aeronave por entre um esqueleto de armações metálicas, remetendo à astronave do filme não realizado de Guido, em *8½*. *Mastorna*, para alguns, pode configurar uma maldição, de quando a ficção se torna realidade. Mas Fellini em entrevista a Damien Pettigrew, também próxima a sua morte, faz questão de esclarecer a não realização do filme:

⁴¹¹ Há quem prefira grafar o título do filme por extenso.

⁴¹² Cf. notas 13 e 181 desta tese.

⁴¹³ Cf. nota 13 desta tese.

É um projeto que, ao longo desses últimos 30 anos, apresentou-se pontualmente ao fim de cada um de meus filmes, quase com vontade de me dizer “agora é a minha vez; dessa vez você me filmará”. Eu sempre o repeli e continuo a repeli-lo. Nem tanto por causa da história, pois ela ficou intacta em todos os seus episódios, mas porque a atmosfera — o que é mais íntimo, mais secreto — veio alimentar, veio se colocar em todos os filmes que fiz depois de a ter imaginado. (Fellini, 1995: 129)

E o entrevistador, buscando ainda um motivo plausível para a não realização do filme, pergunta se ele não filmou *Mastorna* porque “não quis imaginar a morte”, um eufemismo de “teve medo da morte”. E Fellini, bom entendedor, responde:

Para mim não existe qualquer divisão entre a imaginação e a realidade. O problema, creio, não está por aí. É verdade que o tema de *Mastorna* é a vida após a morte, mas o protagonista, um violoncelista, perdeu alguma coisa, uma pequena coisa, mas que era muito importante para ele. Gradativamente, ele entra no labirinto de sua memória que contém uma infinidade de saídas mas apenas uma entrada — uma entrada que eu ainda não descobri... Eu não posso dizer mais nada de *Mastorna*; eu continuo a evitar artificialmente o assunto, mas eu o realizarei. (1995: 130-1)

Pode-se inferir, então, que o macroconceito-imagem de *Mastorna* seria o da eternidade, seguindo-se a colocação de Fellini quanto ao tema da vida após a morte. Além disso, Enrico Ghezzi, no posfácio do roteiro publicado, diz que, em *Mastorna*, “Fellini vive la propria morte, la prevede, come un film che contiene tutti i film e va oltre il cinema. L'autore, l'imaginatore, ha già visto la maschera di se stesso, incidentato per sempre e con gli occhi arrovesciati verso l'interno delle orbite, verso quel vuoto interno dove gli sembrano formarsi tutte le storie e tutte le visioni” (1995: 162).⁴¹⁴ Curiosamente *Mastorna*, um projeto, desde sua elaboração, foi eterno em Fellini, que utopicamente o abandonou sem que ele o abandonasse — uma forma de eternidade utópica. Sim, Fellini não o realizou, morreu antes, mas sem perder a esperança, justamente a que está no senso que anota Bloch: “O que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. A espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada” (2005: 13).

⁴¹⁴ “Fellini vive a própria morte, a prevê, como um filme que contém todos os filmes e vai além do cinema. O autor, o *imaginatore*, já viu a máscara de si mesmo, acidentado para sempre e com os olhos revirados para dentro das órbitas, para aquele vazio interior onde parecem se formar todas as histórias e todas as visões” [tradução minha do original em italiano] [grifo meu].

Bloch foi um filósofo da utopia, com a visão voltada para um tempo que não distanciava o passado do futuro, fazendo de um o complemento do outro, uma forma de se desejar e alcançar o devir. E percebeu que o cinema se ligava à utopia, a esse devir. Tanto é que em *O princípio esperança*, no primeiro de seus três volumes, encontram-se dois tópicos dedicados ao cinema: “O novo mimo através da câmera filmadora” e “A fábrica de sonhos no sentido corrompido e no sentido transparente”. O primeiro fala da importância de o cinema ter nascido mudo, de ter se valido do gesto, fundado no olhar da câmera, cuja referência mais radical está no *close-up* de D. W. Griffith. Decerto esse “mimo” de que fala Bloch não se refere ao agrado, e sim ao ato mímico, à pantomima. O ato mímico no cinema, exacerbado na era do mudo, com faces carregadas de maquiagem e esgares, também se mostrou nos objetos, que ali estavam apartados de seus ruídos. O exemplo de Bloch das botas militares que descem a escadaria de Odessa, em *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein — para quem a teoria não deixou de ser uma prática —, ilustra essa mímica do objeto no cinema mudo, que mais tarde, quando do sonoro, se aliou à concepção dos ruídos. O cinema na impressão de Bloch está relacionado a esse “mimo”, seja ele visível, seja ele acústico, algo que, apesar da técnica cada vez mais elaborada, vem se mostrando na aparência do cinema como peça decorativa.

A cena inicial de *8½*, a do sonho, é bastante significativa quanto à questão do sonoro, ou ao “mimo” que ele estabelece. É uma cena de um congestionamento gigantesco e desordenado no qual o silêncio e o ritmo contribuem visualmente para a forma onírica que revelará simbolicamente um conteúdo utópico, observando-se o que expôs Maffey.⁴¹⁵ Um silêncio *nonsense*, quase um minuto, paradoxalmente realçado por uma batida ritmada de tambor ao fundo, bem ao fundo, que ambienta o congestionamento até a chegada dos ruídos, reveladores de que o personagem evidenciado — no caso, Guido — está sendo sufocado por aquela situação aparentemente sem esperança, ou pelo fim do caminho, da desesperança à angústia, de que fala Jaspers.⁴¹⁶ E um gás começa a sair do sistema de ar do carro, no mesmo instante em que há a abertura de parte do som, só o interno, denunciando o desespero de Guido, amplificando-o. O som, nesse ponto, que poderia ser sua libertação, é seu aprisionamento, até o retorno do ritmo percussivo, quando ele escapa pelo teto do carro, e do silêncio absoluto, quando deixa o congestionamento para sobrevoar uma praia como um balão atado a

⁴¹⁵ Cf. nota 410 desta tese.

⁴¹⁶ Cf. p. 242-3 desta tese.

uma corda. É o mar utópico de *8½*.⁴¹⁷ E o áudio se faz vento. Essa irrealdade sonora junto com a imagética, que afirmam esse “mimo” do qual fala Bloch, são tramas audiovisuais que propagam como a imagem pode percutir e o som mostrar. É uma forma de esperança, de esperar o tempo do cinema. E, no caso de *8½*, um cinema, um metacinema, que vai sendo construído a medida que o filme cênico, o filme de Guido, vai se irrealizando.

No outro tópico, “A fábrica de sonhos no sentido corrompido e no sentido transparente”, Bloch parece — apenas parece — deixar de lado a esperança, na quase reclamação da ideologia autocrática que estaria por trás do *kitsch* hollywoodiano:

[...] a América do Norte transformou o filme no mais desonrado gênero de arte. O cinema de Hollywood não fornece só o velho *kitsch*: os romances do beijo chupado, o [suspense] que não faz diferença entre entusiasmo e catástrofe, o *happy end* dentro de um mundo completamente inalterado; ele também se vale desse *kitsch* sem exceção para a idiotização ideológica e a instigação fascista. (2005: 398)

Mesmo tendo Bloch sua filosofia embasada em um novo marxismo incompreendido pelos ortodoxos, eis aqui sua veia marxista clássica ressaltada. Creio que a ideia de essa indústria fornecer “o *happy end* dentro de um mundo completamente inalterado” seja uma das figuras mais bem desenhadas de seu juízo sobre a formação cultural capitalista. Não se trata, porém, de colocar isso simplesmente como opressão à arte cinematográfica, e sim de ver como o capitalismo voraz pode engessar, ou melhor, obscurecer o sentido das coisas. Fellini, ao discorrer sobre a “falsa necessidade” e a concomitante “insubstituível utilidade” do produtor cinematográfico, em relação às cifras que permeiam arte e indústria, se aproxima de Bloch: “O cinema é um rito ao qual grandes massas se submetem de maneira servil, portanto quem faz cinema de consumo determina o rumo da mentalidade e do costume, da atmosfera psíquica de populações inteiras que todos os dias são visitadas por avalanches de imagens mostradas nas telas” (2000: 87-8). Esses pensamentos, tanto o de Bloch quanto o de Fellini, ambos da segunda metade do século passado, ainda mostram atualidade, já que neste novo milênio vive-se mais do que nunca a distração cinematográfica, que se fez sinônimo invariável de arte. Haverá mesmo nesse cenário espaço para um cinema esperança, um cinema que consiga superar a alienação? Na verdade, a pergunta deveria se ater apenas ao geral, a “se há esperança nesse cenário”.

⁴¹⁷ Cf. p. 216 desta tese.

O circo está armado. Da forma como Fellini se apraz. O cenário é o da base de lançamento da astronave, um ornamento fílmico de valor astronômico, irreal, que poderia ter sido substituído por um pano de fundo pintado, conforme disse um personagem visitante. Guido entra em pânico no dia do anúncio à imprensa de sua história e do provável início das filmagens. Não há história. Quer fugir como uma criança, ante uma profusão de perguntas que o atormenta. Não há respostas. E só lhe resta mesmo a fuga imatura, infantil: a mesa, e deita-se debaixo dela. Sua mãe aparece numa cena mnêmica: “Guido, Guido! para onde corre, desgraçado?” A desgraça, o fracasso. E ele ainda deitado sob a mesa. Ouve-se um estampido. A cabeça descansa sobre o chão. É a morte? Sim; o fim do caminho de um filme sem esperança. E o áudio se faz vento, como na cena inicial do sonho. O produtor dá a ordem: “Desmontem tudo, não haverá mais filme”. E não haverá porque nunca houve esperança.

Mas Daumier espera Guido — e todos nós também — para dizer como consolação: “Já há coisas supérfluas demais no mundo”. “Destruir é melhor do que criar quando não se cria o essencial”. “Estamos sufocados por palavras, por imagens, por sons que não têm razão de ser, que saem do nada e se dirigem para o nada”. “Lembra-se do elogio de Mallarmé à página em branco?” “Se não se pode ter o tudo, o nada é a verdadeira perfeição”. E, enquanto Guido reflete sobre a vida, os personagens do filme, vestidos de branco, como a página mallarmaica, vão surgindo. Todas as luzes se acendem. “É uma festa a vida. Vamos vivê-la juntos”, diz Guido. E 8½, numa apoteose circense, nos revela que o nada é tudo, como o mito de Fernando Pessoa.⁴¹⁸ E palhaços músicos entram em cena com Guido criança tocando uma flauta, todos orientados pelo telepata de “asa nisi masa”, a “*anima*” a circular pelo picadeiro que antes, na não realização do filme, teria sido da astronave, “imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher” (Chevalier; Gheerbrant, 1998: 632). E Guido assume a direção do espetáculo, com direito a megafone em punho. É sua redenção. Ao seu comando, os personagens descem da estrutura metálica da astronave e tomam circularmente o picadeiro. A noite cai, e os palhaços músicos, sob a regência de Guido criança, deixam a cena. A luz se concentra sobre o menino, que também se retira. A tela escurece. O espetáculo finda; o cinema não. E a esperança?

⁴¹⁸ Refiro-me ao primeiro verso do poema “Ulisses”: “O mito é o nada que é tudo”. Cf. PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Império, 1934. p. 19.

O “mito” de que *8½* é um filme que surgiu da falta de inspiração de Fellini não se sustenta, é uma grande mentira. *8½*, sem dúvida, é seu filme mais inspirado, e mais bem construído, um filme no qual ele soube como nem ele mesmo soube esperar suas memórias e, principalmente, conduzir o sonho à utopia.

3.3. *Giulietta dos espíritos e o onírico*

O cinema de Fellini é onírico. Palavra esta que tem raiz no grego, *óνειρο* (*óneiro*), “sonho”, nominando, portanto, aquilo que é inerente aos sonhos. Em medicina, note-se, há o vocábulo patológico “onirismo”, que, conforme consta do dicionário *Houaiss*, caracteriza a “atividade mental doentia composta de visões e de cenas animadas, tais como as produzidas pelo sonho”. Ora, abstraindo-se o caráter patológico, a ideia de cinema também remete ao onirismo, visto que, pelo conceito de diegese proposto por Étienne Souriau em 1948,⁴¹⁹ o espectador pode ser lançado em uma espécie de sonho em vigília. É justamente por isso que vários autores, pelo viés da psicanálise, vieram a traçar uma correlação entre cinema e sonho. O primeiro deles foi o psicólogo alemão Hugo Mauerhofer, no artigo “Psychology of film experience”⁴²⁰ (“A psicologia da experiência cinematográfica”), de 1949. Mauerhofer cria a expressão “situação cinema” para designar o ato trivial de se isolar do mundo exterior dentro de uma sala de cinema. E esse isolamento, por levar o espectador a uma “realidade diferente”, concorre para a noção diegética de Souriau:

Os efeitos psicológicos da sensação modificada de tempo e espaço — isto é, o tédio incipiente e a exacerbação da atividade da imaginação — desempenham papéis decisivos na *situação cinema*. Ao se fazer a escuridão dentro do cinema, essas mudanças psicológicas são acionadas. O filme na tela vem de encontro tanto ao tédio incipiente como à imaginação exaltada, servindo de alívio para o espectador, que adentra uma realidade diferente, a do filme. (Mauerhofer, 1983: 377)

Mauerhofer, contudo, se vale dessa “realidade diferente” provocada pela escuridão do ambiente para equiparar o cinema ao sono, ou melhor, o ato de assistir a um filme ao ato de dormir, enxergando ambos como fugas da realidade e estados de passividade voluntários. E cita a alegoria do cinema como “fábrica de sonhos” feita pelo escritor russo Ilya Ehrenburg

⁴¹⁹ Cf. nota 142 desta tese.

⁴²⁰ Para o original, cf. *The Penguin Film Review*, n. 8, New York: Penguin, 1949. p. 103-9.

para estabelecer a diferença de que se, “no sono, produzimos nossos sonhos, no cinema eles já nos chegam prontos” (1983: 378). E mais: o cinema, como potencial supridor da falta de imaginação do homem contemporâneo, estaria “na posição de uma realidade irreal, a meio caminho entre a realidade cotidiana e o sonho meramente pessoal” (1983: 379). A “situação cinema”, portanto, para Mauerhofer, conduz a imaginação do espectador, gerando nele efeitos psicológicos. Também em 1949, o psiquiatra e psicanalista francês Serge Lebovici entra no tema com o artigo “Psychanalyse et cinema”⁴²¹ (“Psicanálise e cinema”). Aumont e Marie, no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, na especificidade do verbete “sonho”, explicam:

Lebovici pretende demonstrar que o filme é um meio de expressão bem próximo do pensamento onírico: eles têm um caráter visual comum, ambos fruindo de uma grande liberdade de manobra, já que, como as do sonho, as imagens fílmicas não são unidas nem por vínculos temporais, nem por vínculos espaciais sólidos e lógicos. Há também a ausência de princípio causal estrito, as sequências fílmicas, assim como as imagens oníricas, avançam mais sobre a base de relações de contiguidade, de imaginação, do que de relações lógicas. Lebovici compara em seguida o espectador de cinema a uma pessoa que sonha, por causa da situação em que ela se encontra: obscuridade da sala, isolamento dos corpos, abandono psicológico, caráter irreal das imagens. O filme suscita uma adesão empática, bem longe da simples passividade, próxima de um certo estado de comunhão relaxada, que lembra a relação de quem sonha com seu sonho. (2003: 276-7)

Vê-se, assim, que não há grande afastamento entre os pensamentos de Mauerhofer e Lebovici, atentando-se para o ponto de que a “passividade voluntária” de que fala um pode ser entendida como a “adesão empática” de que fala o outro. No entanto, creio haver certa restrição de Lebovici ao não reconhecer os vínculos temporais e espaciais sólidos e lógicos entre as imagens fílmicas. O tempo e o espaço no cinema podem, sim, ser delineadamente oníricos, mas excluí-los das relações explícitas de coesão é negar, por exemplo, a narrativa clássica até então instituída. Pela perspectiva da linguagem cinematográfica, são as palavras “sólidos” e “lógicos”⁴²² que tornam a afirmação de Lebovici incongruente, isso ao pensarmos em “sólidos” como “bem fundamentados” e em “lógicos” como “coerentes”. As duas

⁴²¹ Para o original, cf. *Revue Internationale de Filmologie*, n. 5, Paris: PUF, 1949, p. 49-55.

⁴²² No original: “Comme dans le rêve, les images filmiques ne sont unies ni par des liens temporels, ni par des liens spatiaux solides et logiques” [grifos meus]. Cf. *Revue Internationale de Filmologie*, n. 5, Paris: PUF, 1949, p. 50.

palavras poderiam ter sido substituídas, com pertinência, por “estritos”, ou “absolutos”, ou “formais”, sentido esse que melhor se deduz do que coloca o norte-americano Robert Edmond Jones, cenógrafo, figurinista e iluminador de teatro, no livro *The dramatic imagination* (*A imaginação dramática*), de 1941:

Motion pictures are our thoughts made visible and audible. They flow in a swift succession of images, precisely as our thoughts do, and their speed, with their flashbacks—like sudden up-rushes of memory—and their abrupt transitions from one subject to another, approximates very closely the speed of our thinking. They have the rhythm of the thought-stream and the same uncanny ability to move forward or backward in space or time, unhampered by the rationalizations of the conscious mind. They project pure thought, pure dream, pure inner life. (2004: 2)⁴²³

Observe-se também, em Lebovici, a colocação “ausência de princípio causal estrito” das sequências fílmicas. Seria o termo “ausência” problemático caso não houvesse a adjetivação “estrito”. Com efeito, entre as sequências fílmicas, há ações que ditam a existência de uma causa para determinado fato ou fenômeno, porém o que resulta daí não é um encadeamento estrito, e sim um encadeamento amplo, uma espécie de desencadeamento que advém da mobilidade da montagem cinematográfica; e isso é onírico.

Do ponto de vista estético, a filósofa norte-americana Susanne K. Langer, em 1953, no apêndice de seu estudo da arte como símbolo, diz que o cinema, uma arte poética diversa de todas as artes poéticas até então conhecidas, “realiza a ilusão primária — a história virtual — de um modo próprio. Este é, essencialmente, o *modo do sonho* (1980: 428). E reforça: “O cinema é ‘como’ o sonho no seu modo de apresentação: cria um presente virtual, uma ordem de aparição direta. Este é o modo do sonho” (1980: 429). Essa “história virtual”, esse “presente virtual”, que se aproxima do onírico pela “imediatidade” das imagens, não tem a estrutura do sonho, havendo evidentemente uma distinção, pois o filme “é uma composição poética, coerente, orgânica, governada por um sentimento concebido de maneira definida, e não ditado por pressões emocionais reais” (1980: 429). Langer, portanto, em sua coerência

⁴²³ “Filmes são nossos pensamentos tornados visíveis e audíveis. Eles fluem em uma rápida sucessão de imagens, exatamente como nossos pensamentos, e sua velocidade, com seus *flashbacks* — como repentinas irrupções de memória — e suas abruptas transições de um assunto para outro, aproxima-se estreitamente da velocidade de nossa forma de pensar. Eles têm o ritmo do fluxo de pensamento e a mesma incrível habilidade de se mover para frente ou para trás no espaço ou no tempo, sem serem obstruídos pelas racionalizações da mente consciente. Eles projetam o pensamento puro, o sonho puro, a vida interior pura” [tradução minha do original em inglês].

estética, não quer forçar o cinema como sonho, e sim marcar suas possibilidades de experi-
enciação onírica. Do ponto de vista antropológico, o francês Edgar Morin, em 1956, fala do
sonho como projeção-identificação em estado puro — aqui já referenciado —, sendo a “pro-
jeção” o se projetar no mundo e a “identificação” o absorver o mundo.⁴²⁴ Já o cinema, por
sua condição visiva, funcionaria como um potencializador de projeções-identificações ima-
ginárias. Nos anos 1970, retomando o ponto de vista da psicanálise, Jean-Louis Baudry e
Christian Metz, dois teóricos estruturalistas franceses, entraram com mais profundidade na
questão entre cinema e sonho. Baudry desenvolve sua teoria nos ensaios “Cinéma: effets
idéologiques produits par l’appareil de base”⁴²⁵ (“Cinema: efeitos ideológicos produzidos
pelo aparelho de base”), de 1970, e “Le dispositif : approches métapsychologiques de l’im-
pression de réalité”⁴²⁶ (“O dispositivo: aproximações metapsicológicas da impressão de re-
alidade”), de 1975, e ainda no livro *L’effet cinema (O efeito cinema)*, de 1978. André Pa-
rente, em estudo que trata do dispositivo,⁴²⁷ diz que Baudry, influenciado pela psicanálise
de Jacques Lacan, entende que “o cinema reproduz a dinâmica do nosso dispositivo psíquico,
reatualizando mecanismos que estão na base de nosso ‘eu’: sonhos, alucinações, lapsos etc.”
(2017: 24-5). E Parente — após concluir que, “dessa forma, não apenas a psicanálise se torna
um movimento privilegiado para entender o cinema, como este, de certo modo, se torna um
dispositivo inconsciente com suas duplicações, espelhamentos e disfarces” (2017: 25) —
sintetiza alegoricamente a ideia de Baudry: “O cinema é uma máquina a criar uma espécie
de plenitude ilusória típica dos fenômenos que nos dão uma imagem em troca de um mundo”
(2017: 25). Ora, um mundo em uma imagem. Não há como negar que essa é uma figuração
que vem da estaticidade, ou melhor, do quadro estático, percorrendo a história da pintura e
a da fotografia. E não se pode esquecer de que o cinema é fotografia, uma forma de pintura
com a luz. A questão, contudo, que advém de Baudry é a da plenitude ilusória, que transpa-
recem tanto no sonho quanto no cinema; plenitude essa, diga-se, que não se concretiza sem

⁴²⁴ Cf. nota 126 desta tese.

⁴²⁵ Para o original, cf. *Cinéthique*, n. 7-8, Paris, 1970. p. 1-8.

⁴²⁶ Para o original, cf. *Communications*, n. 23, Paris: Seuil, 1975. p. 56-72.

⁴²⁷ No verbete “dispositivo” do dicionário de Aumont e Marie encontramos que o sentido do termo conforme Freud forjou para explicar o funcionamento do aparelho psíquico em suas três instâncias — inconsciente, pré-consciente, consciente — foi retomado por Baudry e Metz “para definir o estado psíquico bem particular que caracteriza o espectador de cinema durante a projeção” (2003: 83), determinando-o como bem próximo ao sonho. “Como a pessoa que sonha, o espectador alucina até certo grau imagens que ele percebe como reais. O cinema é, portanto, um aparelho de simulação, que não se contenta em fabricar imagens simulacros, percebidas como representações da realidade, mas, antes de tudo, dirige-se para o espectador como sujeito psíquico, provocando um efeito particular, o ‘efeito-cinema’” (2003: 84).

o movimento. Metz, por sua vez, segundo registra Robert Stam, “ofereceu a formulação mais sistemática até então das analogias e discrepâncias entre o cinema e o sono, da mesma forma como havia antes investigado as analogias entre cinema e linguagem” (2003: 189). Sua teoria vem principalmente do ensaio “Le film de fiction et son spectateur”⁴²⁸ (“O filme de ficção e o seu espectador”), de 1975, o qual é aberto por uma distinção categórica:

O sonhador não sabe que sonha, o espectador do filme sabe que está no cinema: é esta a primeira e principal diferença entre situação fílmica e situação onírica. Fala-se por vezes de impressão de realidade em relação a ambas, mas a verdadeira ilusão é característica do sonho e apenas dele. Para o cinema é melhor limitarmo-nos a notar a existência duma certa *impressão* de realidade. (1980/b: 105)

Metz, por ser semiólogo e teórico do cinema, buscava sempre o significado decorrente dos elementos fílmicos e, nesse estudo em questão — fundamentado na metapsicologia freudiana, pontualmente em *A interpretação dos sonhos* (1900) —, a especificidade do cinema em relação à sua tão propalada analogia com o sonho. Mais adiante, ele reconhecerá que o espectador pode ter lapsos na consciência de sua presença no cinema, assim como o sonhador pode se conscientizar de que sonha, fatos que dirá serem “reveladores discretos de um parentesco simultaneamente mais profundo e dialético” (1980/b: 111). No entanto, sua posição é mesmo a de que filme e sonho são respectivamente, em relação à realidade, impressão e ilusão. Aumont e Marie esclarecem que, para Freud, “o sonho resulta de um trabalho de elaboração ao fim do qual os desejos recalcados na vida diurna conseguem se exprimir, mas disfarçando-se para enganar a censura e serem aceitos pela consciência” (2003: 276). E tocam na distinção freudiana entre o dizível e o visível oníricos, isto é, entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente do sonho: “o primeiro correspondendo à narrativa que aquele que sonha fará ao acordar, o segundo correspondendo ao sentido que os elementos oníricos têm para o inconsciente, ‘aquém’ do disfarce” (2003: 276). E arrematam: “O ‘trabalho do sonho’ é o conjunto dos processos psíquicos que permitem passar do conteúdo latente ao conteúdo manifesto” (2003: 276).

Assim, quanto ao onírico, podemos questionar: e o “trabalho do filme”? Ou amplamente: e o “trabalho do cinema”? Ou seja: há nele processos psíquicos, conteúdo latente? O

⁴²⁸ Para o original, cf. *Communications*, n. 23, Paris: Seuil, 1975. p. 108-35.

primeiro longa-metragem em cores de Fellini, *Giulietta dos espíritos* (1965),⁴²⁹ por adentrar profundamente no universo onírico e se revelar como seu filme — é possível dizer — psicanalítico por excelência, é o que melhor nos permite investigar essa questão, partindo-se do macroconceito-imagem de ilusão que desenvolve desde a primeira cena. O filme inicia com a câmera passeando por entre um jardim até mostrar a fachada de uma bela casa, contando apenas com o som de guizalhar de grilos. É noite, mas já se pode intuir que a cor, intencionalmente carregada, contrastada, seja um elemento fundamental na construção da ilusão operada por Fellini. O vermelho e o verde de duas plantas pelas quais a câmera passa e o branco asséptico da casa e da cerca nas quais ela se detém serão cores recorrentes na narrativa e repletas de simbolismo. Dentro da casa, com uma música extradiegética — de Nino Rota obviamente⁴³⁰ — marcando um ritmo onírico, instaura-se um jogo de espelhos, e nada mais pertinente para metaforizar a ilusão. Note-se o que o *release* do vinil da trilha sonora do filme, relançado em 2016, diz alegoricamente sobre essa faixa: “The main theme ‘Amore per tutti’ particularly oozes of cotton candy and carnival grounds”.⁴³¹ Sugestivamente intitulado “Amor para todos”, esse é o tema principal porque é a música-tema da protagonista, Giulietta (Giulietta Masina), que se verá em uma crise conjugal justamente a partir do aniversário de quinze anos de seu casamento com Giorgio (Mario Pisu), um bem-sucedido profissional de relações públicas. Mas, em referência à protagonista, o que seria esse amor para todos? Que Giulietta merece ser amada? Ou que deve destinar seu amor a todos, inclusive a ela mesma? É isso que estará no cerne do conflito que tomará Giulietta durante todo o filme, o qual, vale observar, foi realizado em plena revolução sexual. Sim, *Giulietta dos espíritos* é um filme que, conforme veremos, entra a fundo na questão da feminilidade e do feminismo.

Com a ajuda de duas empregadas, Teresina (Milena Vukotic) e Elisabetta (Elisabetta Gray), uniformizadas consoante as exigências burguesas, Giulietta se arruma para o jantar à luz de velas que organizou para a comemoração de suas bodas. Também por entre espelhos dispostos no quarto, o espectador verá toda a cena — quase uma dança de tão ritmada que é a movimentação das personagens —, todavia não verá o rosto de Giulietta até que o marido entre em casa. O espelho é obviamente aí um símbolo; símbolo esse que, conforme consta do dicionário de Chevalier e Gheerbrant, reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do

⁴²⁹ Cf. nota 13 desta tese.

⁴³⁰ Cf. p. 138 desta tese.

⁴³¹ “O tema principal ‘Amore per tutti’ exala particularmente algodão-doce e terra de parques de diversão” [tradução minha do original em inglês].

coração e da consciência” (1998: 393). Por ironia finamente construída, os espelhos cenográficos não refletem a imagem de Giulietta, como se a sua realidade, sua autenticidade, seus sentimentos e suas convicções estivessem sendo postos à prova. E é isso mesmo o que ela terá de confrontar durante todo o filme. O símbolo está presente em tudo em *Giulietta dos espíritos* e, como não poderia deixar de ser, está presente também nas cores. O próprio Fellini, ao buscar explicar a inconsistência de se fazer esse filme em preto e branco, nos dá a chave simbólica da cor onírica: “È un tipo di fantasia che si sviluppa per illuminazioni colorate. Un film onirico per ideazione e strutturazione: e il colore [...] fa parte non solo del linguaggio, ma dell’idea e del sentimento del sogno. I colori nel sogno sono concetti, non approssimazioni o ricordi” (1965: 45).⁴³² Na sala, com Giulietta à espera do marido, que buzinou o carro lá fora, as velas vermelhas contrastam com o vestido verde dela, assim como as plantas do plano inicial do filme. Pedraza e Gandía dizem que “cada plano de *Giulietta* está compuesto em función del color y de su movimiento, y en ello reside parte de la fascinación visual de la película” (1999: 164).⁴³³ Para além da fascinação visual, Chevalier e Gheerbrant dizem que “o verde é cor de água como o vermelho é cor de fogo, e é por essa razão que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre essas duas cores são análogas às de sua essência e existência” (1998: 939). E que o verde seria “o despertar da vida” (1998: 939), enquanto o vermelho “o mistério da vida” (1998: 944). A música cessa, e o som dos grilos retoma a ambiência — o grilo, “o triplo símbolo da vida, da morte e da ressurreição” (1998: 478) para os chineses. E, através da ilusão e a partir da desilusão, conforme veremos, Giulietta percorrerá alegoricamente essa tríade cíclica existencial.

O rosto de Giulietta só será revelado pela decepção. Giorgio entra em casa e quer saber por que as luzes estão apagadas, se faltou energia. Ele demonstra ter esquecido a data, se desculpa, mas diz ter uma surpresa para ela. Um grupo de amigos aguarda lá fora, bem ao estilo dos grupos ecléticos fellinianos já visto nas festas de *A doce vida* (1960). E, somente com o decorrer do filme, ficará evidente que Giorgio apareceu com o grupo em casa, oito pessoas, com o intuito exclusivo de não ficar a sós com Giulietta naquela noite comemorativa e neutralizar o pretenso jantar romântico. Uma amiga traz um presente, um móbile artesanal,

⁴³² “É um tipo de fantasia que se desenvolve em iluminações coloridas. Um filme onírico em concepção e estruturação: e a cor [...] não faz parte somente da linguagem, mas da ideia e do sentimento do sonho. As cores no sonho são conceitos, e não aproximações ou recordações” [tradução minha do original em italiano].

⁴³³ “Cada plano de *Giulietta* foi composto em função da cor e de seu movimento, e nisso reside parte da fascinação visual do filme” [tradução minha do original em espanhol].

que diz ser um espanta-espíritos. Ela apresenta um dos “convidados”, um místico afeminado, como o mais famoso radioestesista do mundo. Ainda com reflexo em *A doce vida*, esse personagem conduzirá uma sessão espírita, marcando uma oposição entre feminino e masculino pela crença no sobrenatural, visto que apenas as mulheres comporão a mesa com ele. Espíritos serão invocados. Por batidas na mesa, o de Íris é o primeiro a se manifestar, um bom espírito, e sua mensagem será “amor para todos”, daí o título do tema principal do filme. Íris, a mensageira que, na mitologia grega, personifica o arco-íris e a qual simboliza “as relações entre o céu e a terra, entre os deuses e os homens” (Chevalier e Gheerbrant, 1998: 77). Depois virá Olaf, um mau espírito, que xingará, pela voz do “médium” radioestesista, uma das mulheres presentes, classificando-a de prostituta. A interpretação do nome Olaf é enigmática e pode ser entendido como uma inversão de “*falò*”, que, em italiano, segundo o dicionário *Treccani*, significa “fuoco che produce una gran fiamma, ma di limitata durata, acceso per distruggere qualcosa”,⁴³⁴ e traz figuradamente o sentido de destruição ou confusão. É isso que esse “espírito” porta ao se dirigir a Giulietta e dizer que ela não é ninguém, que ninguém se importa com ela, que é uma desvalida, o que a faz desmaiar. O desvalimento dela, no entanto, pouco antes da dura mensagem de Olaf, fora anunciado enigmaticamente em um telefonema emudecido, sutileza que o espectador só conseguirá entender mais adiante. São ilusões fílmicas, em níveis distintos de onirismo, que Fellini tece para subsidiar o simbólico mundo de ilusão em que a protagonista mergulhará.

De manhã, uma câmera panorâmica pela fachada da casa — esta, aliás, branca com portas e janelas verdes — mostra o móvel pendurado em uma árvore. Giulietta dorme em um quarto totalmente tomado pelo branco. Ela veste branco por entre lençóis brancos e será acordada pelo barulho do motor do carro de Giorgio. Notadamente de conotação espiritual no filme, Chevalier e Gheerbrant indicam que, “assim como o negro, sua contracor, o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática”, significando “ora a ausência, ora a soma das cores” (1998: 141). Falam também do valor ideal do branco, cíclico, por fazer parte do início e do término do mundo que conhecemos, uma metáfora da luz, da própria vida, e que devemos atentar para que “o término da vida — o momento da morte — é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início” (1998: 141). Há um xale vermelho sobre a cama, como um sangue que

⁴³⁴ “Fogo que produz uma grande chama, mas de duração limitada, aceso para destruir qualquer coisa” [tradução minha do original em italiano].

escorre, dialogando com o branco do ambiente e o verde da janela, que, ao ser aberta por Giulietta, revelará o verde da natureza. É possível, assim, inferir nessa composição de cores uma referência à bandeira italiana, chamada de *il Tricolore* (o Tricolor), e conseqüentemente ao nacionalismo italiano, formando um tipo de mensagem subliminar que une burguesia e fascismo, algo que transparece na maneira austera como Giulietta trata as empregadas. Da janela, ao ouvir um som de água, será tomada — e também o espectador — por uma ilusão passageira. É o jardineiro, que, ao fazer a limpeza de um fosso ornamental, sai lá de dentro com as roupas envoltas em plástico, sugerindo a figura de um monstro do pântano e sendo um prenúncio das visões assustadoras que Giulietta terá. “Amor para todos”, ela repetirá em frente ao espelho, lembrando-se do aviso de Íris. No jardim, a mesma mesa da sessão espírita da noite anterior está sob o móvel, o espanta-espíritos. E, ao tocá-la, a mesma batida da comunicação com o além. Um vento sonoro invade a cena. Giulietta quer saber se é Íris. Tal como a cor, um segundo elemento de ilusão se desenha com mais significação no filme: o som, que se confunde entre o diegético e o extradiegético, sem que se possa definir, com precisão, sua procedência. E o vento, que “devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância”, acaba sendo ainda “uma força elementar que pertence aos Titãs, o que indica suficientemente a sua violência e sua cegueira” (Chevalier e Gheerbrant, 1998: 935). Observe-se ser Íris a segunda geração mitológica provinda da união dos irmãos Oceano e Tétis, um titã e uma titânide, representações respectivamente dos rios e dos mares. Não por acaso a cena seguinte se dará no mar, um mar onírico felliniano.⁴³⁵

Na praia, com ambientação e matiz oníricas, Giulietta terá um sonho. Não há como não associar este filme à análise junguiana que Fellini há não muito iniciara com o psicanalista Ernst Bernhard e que o faria registrar em desenhos-narrativas seus próprios sonhos por três décadas.⁴³⁶ A biografia realizada por Baxter esclarece que, “con Jung como pretexto y clave, Fellini se adentró em un nuevo mundo de experiencias sensoriales y místicas”, e “en 1965 hizo incluso un viaje de peregrinaje a la casa de Jung en Zurich”, sendo que “su interés era intelectual en parte, pero también ocultaba miedos fundamentales sobre la muerte y la desaparición de la creatividad” (1994: 231).⁴³⁷ Além disso, há a história da experiência de

⁴³⁵ Cf. p. 215 desta tese.

⁴³⁶ Cf. nota 284 desta tese.

⁴³⁷ “Com Jung como pretexto e chave, Fellini entrou em um novo mundo de experiências sensoriais e místicas” e “em 1965 fez uma viagem de peregrinação até a casa de Jung em Zurique”, sendo que “seu interesse era em parte intelectual, encobrendo também receios fundamentais sobre a morte e a perda da criatividade” [tradução minha da tradução do original em inglês para o espanhol].

Fellini com drogas antes das filmagens. Geraldo Mayrink, em artigo publicado na revista *Veja*, com o sugestivo título “Os fantasmas de Fellini estão soltos”, à época do lançamento do filme no Brasil, intrigado com os sonhos e as visões da protagonista, escreve: “O ‘conteúdo’ dessas imagens é que é difícil de assinalar. Os símbolos boiam por toda parte, como esfinges exibindo decifração. E sobre Fellini, que tomou LSD e mescalina antes de rodar o filme, caiu um outro tipo de suspeita: aquelas cores, aquelas imagens delirantes, a arquitetura bizarra, as roupas extravagantes, tudo não passaria da imaginação de um alucinado” (1968: 63). Fellini, com algum detalhe, relata essa experiência em sua biografia escrita por Charlotte Chandler. Não fala que usou mescalina, apenas LSD e sob assistência médica, porém observa que fora influenciado pelos livros de Carlos Castaneda. Daí, portanto, a confusão de que ele teria provado também mescalina. No mais, diz que não se lembrou de absolutamente nada e que, por um possível dano da droga, teve medo de perder os seus sonhos — seus tão significativos sonhos. E conclui: “Foi um domingo desperdiçado, mas tentei não me aborrecer com o tempo perdido. Só há uma droga na qual sou viciado: rodar filmes. E ela é cara” (Chandler, 1995: 153). A verdade é que muito se falou mesmo, em periódicos do mundo todo, dessa suposta relação de *Giulietta dos espíritos* com a experiência lisérgica de seu diretor, por vezes exageradamente mitificada. É que o onírico tem mesmo esse poder, digamos, alucinatório, ainda mais quando expressos na tela.

Giulietta está na praia com suas sobrinhas gêmeas e acompanhada de amigas e de um médico, dr. Raffaele (Felice Fulchignoni). O assunto é sobre a comunicação com os espíritos, os quais ele, em sua razão científica e sarcástica, dirá serem apenas fenômenos digestivos, tendo em vista que depois de mortos seremos não mais que pó. Uma das amigas tentará usar como argumento em favor do sobrenatural algo que leu na *Reader's Digest* — a famosa revista americana de variedades ligeiras criada em 1922 e propagada pelo mundo todo⁴³⁸ —, e será imediatamente interrompida pelo médico. E aí uma sutil ironia felliniana entre os “fenômenos digestivos” e o “*digest*” cultural. Giulietta relatará algumas visões que tinha quando criança ao fechar os olhos e, ao fechá-los, será tomada por uma das imagens mais oníricas de todo o cinema felliniano, dois segundos: uma bela mulher sensualmente vestida de branco em um balanço suspenso no ar, com cordas envoltas em rosas laranjas. Simbolicamente, o ato de balançar carrega em si uma dialética, sendo seu ritmo oscilatório o mesmo “da vida e da morte, da expansão e da reintegração, da evolução e da involução” (Chevalier

⁴³⁸ No Brasil, é publicada com o título *Seleções* desde 1942.

e Gheerbrant, 1998: 115). E vejamos que, no ideário popular, a rosa laranja significa fascinação, encantamento. Essa imagem, essa visão, essa ilusão, esse onirismo que invade Giulietta é o reflexo de sua insegurança diante da vida conjugal e da afirmação de sua feminilidade. Essa mulher no balanço, em primeira análise, pode ser perfeitamente entendida como Íris, o espírito que lhe enviara a mensagem “amor para todos”. Não por coincidência sua vizinha Susy (Sandra Milo), é vivida pela mesma atriz, a qual chegará à praia em um cortejo marítimo surrealisticamente impregnado de orientalidade, próximo da composição fotonovelística de *O sheik branco* (1952). O exotismo, no sentido do que é de fora, do estrangeiro, é recorrente em Fellini e, desde sua primeira fase, se liga, de alguma forma, às categorias imaginativas aqui propostas. Neste caso, é evidente sua relação com o onírico. Mas, se retornarmos, por exemplo, às referências ao Brasil em *Luzes do variedades* (1950), *Os boas-vidas* (1953) e *A estrada* (1954), encontraremos respectivamente sua relação com o utópico, o mnêmico e o espetacular: a utopia artística folclórica que envolve a cigana violonista Moema; a memória futura delirante de Alberto sobre a aventura em um novo mundo; o espetáculo musical burlesco de Gelsomina aludindo ao ritmo do baião.⁴³⁹ E é Susy que abrirá o rol de belas mulheres que reforçarão o conflito de Giulietta com sua aparência, que dista dos padrões de beleza. A dialética, conforme o simbolismo do balanço, se dará também entre as duas, entre a liberdade libertina de Susy e a privação casta de Giulietta, com o intuito de fazê-la perceber que existe vida, expansão e evolução para além do casamento falido, o qual para ela é condição natural e destino resoluto.

Em uma espécie de diálogo com o universo sensual de Susy, Giulietta cochilará e sonhará ali mesmo na praia, sob sua barraca. Um velho sairá do mar puxando uma corda e entregará a ela, levando-a a arrastar uma balsa onde se encontram três cavalos embalsamados, como se fossem múmias equinas. Em seguida, surgirá uma embarcação com figuras humanas bizarras e obscenas. É difícil e talvez fosse estéril interpretar ponto a ponto esse sonho, visto que a generalidade da indicação de repressão da sexualidade é o que mais importa nessa cena onírica, sendo justamente o contrário do esbanjamento de Susy. O próprio médico, que antes havia aconselhado Giulietta a requerer mais a presença sexual do marido — o melhor remédio, segundo ele, contra os espíritos e as dores de dente —, reconhece os dotes ali exibidos por Susy. As visões e os sonhos, portanto, são o terceiro elemento de ilusão no filme. Note-se que Kant, na *Crítica da razão pura*, faz uma distinção entre aparência

⁴³⁹ Cf. p. 123, 159 e 199-200 desta tese.

lógica (ou empírica) e aparência transcendental, sendo a primeira aquela “onde a faculdade de julgar é desviada pela influência da imaginação” (B 352) (2001: 322), como as ilusões de óptica, que tende a desaparecer assim que identificada, o que a aproximaria do erro, e a outra a “que influi sobre princípios cujo uso nunca se aplica à experiência, [...] enganando-nos com a miragem de uma extensão do *entendimento puro*” (B 352) (2001: 322) — entendimento esse que vem de um conhecimento *a priori*⁴⁴⁰ — e não cessando mesmo ao ser descoberta e ter reconhecida a sua inexistência. Ilusão esta que Kant dirá ser inevitável, “assim como não podemos evitar que o mar nos pareça mais alto ao longe do que junto à costa, porque, no primeiro caso, o vemos por meio de raios mais elevados; ou ainda, como o próprio astrônomo não pode evitar que a lua, ao nascer, lhe pareça maior, embora não se deixe enganar por essa aparência” (B 354) (2001: 323). Percebe-se assim que, em *Giulietta dos espíritos*, as visões e os sonhos vão se revelando como aparências transcendentais, uma vez que são inevitáveis para a formação do onirismo de catarse da protagonista. E um som extradiegético de turbina de avião — uma ilusão sonora — desperta Giulietta desse sonho, ou ilude o espectador de que ela tenha sido assim despertada.

No retorno da praia para casa, com as sobrinhas, passando por um bosque, Giulietta encontrará suas irmãs, Adele (Luisa Della Noce) e Sylva (Sylva Koscina), e sua mãe (Caterina Boratto), três belíssimas mulheres de alta estatura que revelam uma exuberância feminina que a transformam em uma espécie de “patinho feio” da família. Os chapéus e as roupas não convencionais que as quatro usam a alegorizam como um cogumelo monocromático diante de flores coloridas. Giulietta é aí confrontada com sua própria feminilidade, em uma comparação constrangedora que ela mesma deixa transparecer em sua expressão corporal e facial, com a câmera comprimindo-a em meio àquelas três mulheres tão próximas em sangue, mas tão distantes em físico e comportamento. É um encontro frívolo que impinge a ela duas certeiras humilhações. Primeiro quando Sylva, a irmã mais a nova, diz sem meias palavras que Giorgio lhe havia telefonado convidando-a para acompanhá-lo em uma recepção a clientes, pois queria fazer vista a eles ao lado de uma bela mulher, e depois quando própria

⁴⁴⁰ Kant, em sua dissertação *Forma e princípios do mundo sensível e do mundo inteligível (De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis)*, de 1770, na preparação do caminho de seu idealismo transcendental, explica que “a filosofia que contém os primeiros princípios do uso do *entendimento puro* é a METAFÍSICA” e, “visto que em metafísica não se acham princípios empíricos, os conceitos nela encontrados não devem ser procurados nos sentidos, mas na própria natureza do entendimento puro, não como conceitos *inatos*, mas como conceitos abstraídos de leis ínsitas à mente (ao atentar nas ações da mente por ocasião da experiência) e, por isso, *adquiridos* (II, § 8) (2005: 242).

mãe menospreza sua aparência física. Esse é mais um elemento que fará Giulietta questionar seu papel nesta vida, assim como, em *A estrada*, teve de fazer Gelsomina. Giulietta e Gelsomina, a pequeno-burguesa e a *clown*, tão distantes na condição sociocultural, mas tão próximas na alma. E, se Gelsomina foi movimentada pela “filosofia da pedra” (tudo o que existe no mundo serve para alguma coisa),⁴⁴¹ Giulietta será por seus sonhos e suas visões e também pela mensagem do espírito Íris (amor para todos).

À noite, em casa, à espera de Giorgio, o mundo contido de Giulietta vai ficando cada vez mais evidente. Ela vê televisão com as empregadas, suas companhias constantes. A calorosa recepção dela para a chegada do marido parece querer nos convencer de que seu mundo é um mundo ideal, mas não há nada mais ali do que a ilusão da cumplicidade, denunciada por atitudes inquietas e forçadas dele. E, já deitados, Giulietta será surpreendida pela possibilidade de uma traição conjugal, iniciando o caminho que a conduzirá da ilusão à desilusão. Note-se que a ideia de desilusão que aqui surgirá se colocará semanticamente para além da perda de esperança ou do sentimento de frustração, podendo revelar-se como algo positivo, tal como pensa William Desmond: “estar desiludido é ser livre, é estar liberto da ilusão” (2000: 232). Em sonho, entre suspiros, Giorgio repetirá duas vezes o nome “Gabriella”. De manhã, Giulietta quer saber quem seria essa pessoa, mas ele desconversará. O sonho dele começa, assim, a se transformar no pesadelo dela. E, como na noite do aniversário de casamento, o telefone que tocará não terá resposta do outro lado, levando uma das empregadas a informar que isso está se tornando frequente e, assim, o espectador atento — mas não Giulietta ainda — a juntar as peças. Após a saída de Giorgio para o trabalho, seu mundo de esposa dedicada aos cuidados da casa, sempre amparada pelas empregadas impecavelmente uniformizadas, será retomado.

Valentina (Valentina Cortese), a amiga que lhe havia presenteado com o móbil espanta-espíritos, aparece para convidar Giulietta para um evento místico no final da tarde, em um hotel, com Bhisma,⁴⁴² um guru hermafrodita que só vai a Europa a cada sete anos e que tem discípulos em toda a América. E pergunta a ela em que mundo vive por nunca ter ouvido falar desse vidente extraordinário, um iniciado, o homem-mulher que encerra o segredo dos dois sexos, um oráculo de luz que pode mudar sua vida. Giulietta quer saber se é indiano. E

⁴⁴¹ Cf. p. 211-2 desta tese.

⁴⁴² No épico indiano *Mahabharata*, nome de um personagem que é um arqueiro e guerreiro incomparável.

Valentina responderá que Bhisma é do mundo, pouco importando se é indiano, chinês, tibetano. Ora, Fellini tece aí um contraponto em relação ao mundo restrito da protagonista, que diz à amiga que não irá, pois os afazeres domésticos não a permitem. Mas Giulietta, que havia remoído o nome “Gabriella” por toda a manhã, irá ao evento, vestida de vermelho e verde, nas cores-chave do simbolismo do filme. A falta de luz, ocasionada por uma forte chuva, configura o hotel como uma espécie de local mal-assombrado, com o reforço ainda de relâmpagos e trovões. A luz retorna, e Giulietta, como se fosse uma visão, depara com uma cerimônia de casamento que remete à Santa Ceia, na qual o padre prega a fidelidade entre os noivos. E logo, diga-se, o instituto da fidelidade conjugal, que agora a atormenta. No terraço do hotel, Bhisma (Valeska Gert) e seus assistentes — um homem e uma mulher com vestes indianas — falam para uma plateia basicamente feminina. Pela voz de um gravador, Bhisma apresenta uma maçã como se fosse uma divindade, para encantamento de muitos. Como que adormecido, com a cabeça pendente, o guru será carregado na própria cadeira em que está sentado, após um médico pedir para interromper a sessão em razão de sua pulsação estar fraca. E sua assistente informa que Bhisma está em colóquio com Deus. A farsa místico-religiosa de *A doce vida*, no episódio da suposta aparição de Nossa Senhora,⁴⁴³ aparenta ser retomada aqui, isso ao se ter a fé como um elemento de ironia felliniana. Bhisma, já em seu quarto — no qual predomina o vermelho, o vermelho pecaminoso da maçã —, receberá Giulietta para uma consulta particular. O certo é que Fellini não deixa, a partir daí, em momento algum, transparecer qualquer situação que denuncie o embuste. Pelo contrário, Bhisma, do banho, como em um processo adivinhatório, envolvendo o Kama Sutra e os sons copulares de animais, falará a Giulietta, que do quarto o escuta, das repressões sexuais que a tomam. De tão manifesta, a carga mística oriental dessa cena concorre para a ilusão cósmica, ao se atentar ao conceito indiano “maya” (a ilusão do mundo físico), cujas personificações divinas teriam o poder de usar as ilusões tanto para turvar o olhar dos indivíduos como também para revelar-lhes a verdade. E, como a freira dissera a Gelsomina em *A estrada*,⁴⁴⁴ Bhisma dirá a Giulietta que, por ser o amor uma religião, o marido dela é deus, e ela a sacerdotisa do culto. E ainda que o espírito dela, como um incenso, deve arder sobre o altar do seu corpo no ato do amor. Giulietta, então, contará que teme que seu marido tenha outra mulher, verbalizando diretamente sua desconfiança vinda do sonho dele na noite

⁴⁴³ Cf. p. 233-4 desta tese.

⁴⁴⁴ Cf. p. 218 desta tese.

anterior. E torna-se claro que somente por esse motivo ela fora ao encontro de Bhisma, que, após aconselhá-la a agradar mais o marido — sexualmente, diga-se — entrará em um transe orgástico, proferindo inclusive os nomes dos espíritos Íris e Olaf e provocando nela visões sensuais desconfortantes, como a de Íris no balanço. Ora, o charlatanismo, em razão da generalidade das palavras de Bhisma quanto aos problemas da vida conjugal pela ótica feminina, até poderia ser deduzido daí não fosse a mensagem final, com Giulietta já nos corredores do hotel e que só será desvendada quando ela chegar a casa. Bhisma mandará sua assistente dizer que algo de novo e muito belo ocorrerá aquela noite. E a voz de Bhisma será ouvida: “Sangria! Mata a sede de quem a bebe, até mesmo a sede jamais confessada”. E uma outra voz, como a de um espírito incorporado: “Chamam-na de a bebida do esquecimento”. A propósito, há, entre o feminino de Íris e o masculino de Olaf, um maniqueísmo entre o bem e o mal que só internamente Giulietta poderá dissolver, como fazem simbolicamente o verde e o vermelho, ao unir o despertar e o mistério da vida.

Na volta para casa, ao volante do carro, sob uma chuva intensa, Giulietta conta a Valentina ter tido a sensação da presença de Íris no quarto de Bhisma, a mesma sensação daquela noite do aniversário de seu casamento. Porém, crê que poderia ser a belíssima bailarina de circo que imoralmente fugiu com seu avô, um professor de liceu, em um avião — que se mostrará depois ser semelhante ao 14-bis, outra referência felliniana ao Brasil. E, como se o para-brisa do carro fosse uma tela de cinema, uma recordação onírica descortinará que a bailarina, Íris e Susy se misturam no imaginário de Giulietta, pois, em uma cena circense, com música caracteristicamente circense, surge a mesma imagem da mulher no balanço visionada na praia. Giulietta criança está em um circo com seu avô (Lou Gilbert); um circo bem diverso dos retratados por Fellini em *A estrada* e em *8½*;⁴⁴⁵ um circo onírico e barroco; e barroco tal como se revelam todos os personagens e os elementos de cenário e figurino de *Giulietta dos espíritos* — aqui atingindo o que, de fato, seria entendido por barroquismo felliniano.⁴⁴⁶ Georges Collar o relaciona aí com o delírio, equivalendo a imagem fílmica geral à imagem fílmica dos sonhos e das visões da protagonista, o que nos leva a pensar em uma espécie de *mise en abyme*⁴⁴⁷ onírica:

⁴⁴⁵ Cf. p. 206-7 desta tese.

⁴⁴⁶ Cf. p. 204-5 desta tese.

⁴⁴⁷ Cf. nota 353 desta tese.

O barroquismo é uma forma de ocultar a realidade, de a disfarçar. Fellini praticou-o com entusiasmo, de excesso em excesso, como é típico do barroco. O delírio já está presente em *Giulietta degli Spiriti*, não só pelo seu conteúdo, mas também pela forma. As personagens são muitas vezes caricaturas. Cada rosto, cada imagem, impelem-nos pelo labirinto da confusão. Quando parece que chegamos ao fim abre-se uma nova porta e o espectáculo continua. Todos os excessos parecem permitidos. Fellini reina no meio deste mundo de desordem que criou para o condenar. Nunca em Fellini a forma teve este poder de sugestão: o espectador sente-se deslumbrado pela riqueza da invenção e pela maestria da imagem. (1966: 139)

Ao passar pelo portão de casa, a predição de Bhisma se confirmará, desmontando, de certo modo, a questão do charlatanismo mediúnico. Aliás, Giulietta, ela mesma, carrega o epíteto “dos espíritos”. E aí se percebe também o delírio a que se referiu Collar. No jardim, encontrará um homem desconhecido. É José (José Luis de Vilallonga), um espanhol elegante e sedutor, que ali está a preparar sangria, uma bebida de origem espanhola e a bebida do esquecimento vaticinada por Bhisma. Ele a oferecerá a ela, que a provará e a aprovará, sem conhecer o que é. José repetirá integralmente as palavras de Bhisma, “até mesmo a sede jamais confessada”, provocando nela um ar entre o acanhamento e a introspecção, até Giorgio aparecer e explicar que é um amigo que ficará hospedado com eles.

No jantar, se saberá que José é criador de touros e também, por *hobby*, toureiro. Giulietta se impressiona ante a coragem e o perigo que envolvem esse ofício, mas José diz que a tourada é somente uma questão de estilo e poesia, e que a poesia não pode jamais ser perigosa, a não ser que se erre um passo, uma medida, tal como uma rima em poesia, gerando aí, sim, o perigo mortal. Com o xale vermelho que Giulietta lhe trará, aquele disposto como sangue sobre a cama, ele representará Manuel Benítez Pérez, mais conhecido por El Cordobés, o maior toureiro na Espanha de então, instaurando-se um ambiente onírico que parece ter sido idealizado para nela produzir um encantamento. A descrição feita por José, concomitante ao balé da tourada, é notadamente poética: “O touro morre dentro de sua quimera. Ele não é morto pela espada, e sim pela magia do esquivamento. O infeliz vai ao vazio, e eu o mato a golpes de ilusão”. Eis a ilusão capaz de matar, uma metáfora que percorrerá todo o drama de Giulietta. E tudo parece indicar que Giorgio queira entregar sua mulher a esse homem, como conveniência de sua própria libertação conjugal. Giulietta veste uma blusa multicolor, simbolizando que poderia mesmo se abrir para outras cores da vida. Giorgio os deixará momentaneamente a sós na sala, e José conclui sua atuação sedutora com um poema de García Lorca: “Nadie comprendía el perfume/ de la oscura magnolia de tu vientre./ Nadie

sabía que martirizabas/ un colibrí de amor entre los dientes”.⁴⁴⁸ Já na cama, quando Giulietta apagar a luz, apenas um facho misterioso iluminará seus olhos, como se fosse uma máscara às avessas da que usa Giorgio para dormir, como cor e contracor, vigília e sono, sonho e pesadelo, vida e morte, um anúncio simbólico da desilusão concreta da traição, quando ela acordar no meio da noite e ouvir Giorgio falando ao telefone com a amante. Gabriella não é um sonho, existe mesmo. Aliás, é o sonho de seu marido e o seu pesadelo. Ele inventará uma desculpa esfarrapada, a de que estaria pedindo um serviço de despertador, e desconversará. No entanto, Giulietta já parece entender não ser mais possível enganar a si mesma.

No dia seguinte, Giulietta será levada por sua irmã Adele a uma agência de investigação particular. No elevador, toda vestida de branco — inclusive com um capuz, com a aparência de quase um fantasma, como a simbolizar o ciclo do término e início da vida —, ela ameaça desistir, mas a irmã, como se a levasse a uma igreja, lhe dirá que é preciso confiar em um detetive como se confia em um confessor. Por uma ironia do destino — diga-se — felliniano, o detetive (Alberto Plebani) as aguarda no corredor disfarçado de padre. Ele é o mesmo homem que, na praia, no sonho de Giulietta, puxava a balsa com os três cavalos embalsamados, sonho esse que se revela como uma antevisão, uma vez que alude ao triângulo em que agora está envolvida, sendo ainda que, significativamente, um dos cavalos estaria deitado. Seriam eles a representação do cavalo arquetípico, que, segundo Chevalier e Gheerbrant, “é portador de morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante” (1998: 203). E mais uma vez, em *Giulietta dos espíritos*, surge a dialética simbólica entre vida e morte. Para além de confessor, o detetive se mostra um terapeuta, ao aconselhá-la, antes de tudo, a fazer uma pequena viagem com o marido, como se fosse uma nova lua de mel. Padre, psicólogo e, por que não, poeta sentimental, capaz de dizer que é preciso se pensar na doçura de um casamento na velhice, na ternura de duas cabeças brancas sobre o mesmo travesseiro. Entre perguntas sem lógica quanto ao serviço de investigação, como a de que maneira o marido a chamaria na intimidade, e outras objetivas, como a de se havia encontrado marcas de batom nas camisas dele, o detetive, que tem sempre um riso sarcástico nos lábios, chama um de seus “colaboradores”, dr. Valli (Federico Valli), apresentando-o como um psicólogo de ofício e o qual,

⁴⁴⁸ “Ninguém compreendia o perfume/ da escura magnólia de teu ventre./ Ninguém sabia que martirizavas/ um colibri de amor entre os dentes” [tradução livre]. Primeira estrofe do poema “Gacela del amor imprevisto” (“Gazela do amor imprevisto”).

pelas fotografias levadas por Giulietta, já começa a realizar uma análise da personalidade de Giorgio, na linha de um especialista em morfopsicologia.⁴⁴⁹ E o detetive, como que desfazendo toda a ilusão que ele mesmo construíra, finaliza a “consulta” dizendo a Giulietta que eles não conhecem portas nem paredes e que, em uma semana, lhe apresentarão o marido como ela jamais o conheceu, e que participará de suas horas mais secretas, e que penetrará nas sombras que jamais pode entrar. O semblante de Giulietta é de introspecção e de absoluta tristeza. E, ante a pergunta do detetive de se quer mesmo saber de tudo, Giulietta, entre visões que a colocam diante da moralidade, fará um breve discurso do sim, entre o ressentimento e a raiva. É a confirmação do caminho para a desilusão como libertação da ilusão.

Ao retornar a casa, ela verá José no jardim desenvolvendo, ao violão, mais uma de suas habilidades. Sobre a música que ele toca, Kezich diz ser “o tema principal do filme” (1992: 304), o que melodicamente parece não proceder, ainda que não tenha sido aqui possível identificar sua verdadeira origem. De qualquer forma, a música nesse contexto funciona como uma tentação para Giulietta, que se “refugiará” no ateliê de Dolores (Silvana Jachino), sua amiga escultora, uma senhora que, na noite do aniversário de casamento, se fazia acompanhar de um jovem rapaz, provavelmente um de seus modelos vivos. Suas esculturas são, na maioria, de corpos masculinos nus e, ao comentar sobre elas, seu esgar denuncia um furor uterino. Tanto é que diz a Giulietta que, assim como Michelangelo disse para a sua estátua de Moisés falar, gostaria de dizer para as suas que a amassem; e amá-la — vale esclarecer — no sentido mesmo de possuí-la carnalmente. E, como em Fellini sagrado e profano não se dissociam jamais, Dolores concluirá que sua arte é profundamente espiritual, que busca restituir a dimensão física de Deus, já que se sentia oprimida por esse Deus ao imaginá-lo de forma abstrata. Ora, essa concretude corpórea de Deus, em relação à atitude ninfomaniaca de Dolores, acaba colocando-o como um de seus objetos sexuais. Isso e outros simbolismos “mundanos” de *Giulietta dos espíritos* levam, conforme diz Kezich, ao severo “julgamento do Centro Católico Cinematográfico, que desaconselha o filme classificando-o de ‘totalmente confuso e equívoco pela mistura desagradável de sagrado e profano’” (1992: 309). Mas à volúpia de Dolores contrapõe-se a contenção de Giulietta, que falará de seu Deus, um Deus hermético, inacessível, em outra visão mnêmica e onírica de sua infância. Pensava ela

⁴⁴⁹ Teoria elaborada pelo médico psiquiatra francês Louis Corman em 1937, com a obra *Quinze lições de morfopsicologia* (*Quinze leçons de morphopsychologie*), na qual estabelece relações entre as formas dos rostos e os traços de personalidade.

que Deus se mantinha atrás de uma porta, cheio de pó, no teatrinho escolar das freiras. Essa visão lançará Giulietta adulta em meio à representação dela criança, quando fora escolhida para o papel de uma santa mártir, ardendo na fogueira simbólica dos pecados, em uma grelha ladeada por tiras de celofane vermelho esvoaçantes. O avô, vestido de preto, em meio a uma plateia vestida de branco, e indignado com o “martírio” da neta, uma criança no palco absurdo da fé, a retirará dali à força, ampliando a traumática experiência do “encontro” com Deus.

O gato de Susy aparecerá no quintal da casa de Giulietta, o que promoverá o primeiro contato verbal entre as duas. Ao ir à casa da vizinha para devolvê-lo e tocar o sino no portão, ela será recebida apenas pela voz de Susy, como se fosse uma voz mágica, a descortinar aquele estranho e novo mundo. Ali mesmo na entrada, Giulietta irá se deparar com um pavão, uma indicação simbólica de que tudo é regido pelo princípio cíclico, notando-se que, segundo Chevalier e Gheerbrant, o pavão “é antes de tudo um símbolo solar; o que corresponde ao desdobramento de sua cauda em forma de roda” (1998: 693). Dentro casa, com o gato nos braços, ainda sem ser recepcionada por ninguém, um vitral magnífico exhibe dois pavões com as caudas abertas, sendo a forma do próprio vitral a de duas caudas em conjunção e tendo ao fundo um sol. Veem-se araras acorrentadas em poleiros, também símbolos solares (1998: 72-3). Susy aparecerá sensualmente vestida, com uma borboleta de seda presa às costas nuas, como se fosse uma tatuagem em três dimensões, e agradecerá Giulietta por lhe levar o gato, o qual diz ser um beberrão, por viver embriagado de champanhe. O telefone toca e Susy atende, em uma sutil ilusão de que ela poderia ser Gabriella. E, enquanto sobe as escadas para mostrar a casa a Giulietta, dirá que já sonhou com ela, a lhe reprovar a lascívia pecaminosa. A clara oposição entre Susy e Giulietta é sugerida aí através do onírico. Susy a convidará para uma festa que acontecerá em breve e lhe apresentará a avó, que há cinco anos não dorme, uma maga que tudo vê, que tudo sabe, bastando ver uma pessoa para conhecer todos os seus segredos. “Tudo passa” dirá ela a Giulietta. E também Arlette, uma mulher trancada em um quarto decorado com plantas secas e vigiada por um homem, a qual Susy diz ter tentado o suicídio por três vezes, o que faz Giulietta se lembrar de Laura, uma amiga que aos quinze anos se matou por amor. A casa é toda cercada de um clima de volúpia. O sexo livre, com forte referência ao feminismo, transpira em todos os ambientes, com uma galeria de personagens exóticos impregnados de fetichismo, como em uma Roma antiga. No quarto de Susy, Giulietta ouve uma voz que lhe diz que Íris mantém a promessa, e que Susy

é sua mestra, e que a ouça, e que a siga. Da janela do quarto, Giuletta vê sua casa como se visse sua própria vida. Um espelho no teto, em cima da cama, espelha a sensualidade de Susy e atíça a imaginação de Giuletta, como se ela pudesse fazer parte daquele jogo. Os espelhos de sua casa que não a refletem dão lugar a este de vivo reflexo. Giuletta, porém, é “acordada” de sua fantasia pela voz em eco de Susy, que grita seu nome enquanto desce nua por um escorregador que tem a entrada em forma de concha — símbolo vagínico — e que dá em uma piscina. E Susy, como se fosse uma deusa do amor e da beleza, uma Vênus, a chama para escorregar também, um chamamento libertário com indício lésbico, mas Giuletta se nega, voltando a si e, por consequência, a seu mundo reprimido.

As duas, depois, passearão de bicicleta pelo bosque. Susy veste um véu branco com rendas negras por cima de uma *lingerie* também negra, cor e contracor, como se fosse uma ninfa sagrada e profana. E levará Giuletta a uma casa na árvore, onde diz ter um sol particular, todo seu. Dois rapazes as seguiram, e apenas Susy, que fará disso um jogo sexual, percebeu, o que a ingenuidade de Giuletta não permitiria. E conta que lá de cima já viu um casal fazer amor com poesia, e a convida para tomarem sol nuas, aquele sol em zênite, sem sombras. Giuletta recusará obviamente, e idealizará o instituto do casamento, revelando que Giorgio foi seu primeiro e único homem e que a única coisa que desejou foi sempre viver com ele, que se tornou seu marido, seu amante, seu pai, seu amigo, sua casa, seu mundo. E que, por isso, nunca precisou de mais nada. Giuletta assim revela ter se abrigado nesse mundo do qual agora é expulsa, e justamente enquanto Susy brinca com um espelho que mostra a copa da árvore — símbolo da direção espontânea, como veremos adiante. Os rapazes chegam, e com o reflexo da luz solar no espelho Susy inicia o jogo, delatando sua verdadeira intenção, a orgiástica. Só que Giuletta descerá, e os dois subirão. Antes disso, no entanto, quanto ao tema do casamento, Susy apenas comentará — um *nonsense* — que quase se casou aos treze anos. Realmente, dois mundos opostos, o espiritual e o carnal. Giuletta é dos espíritos, e Susy dos encarnados.

No jardim de casa, Giuletta conta uma história para suas sobrinhas enquanto colhe flores. As empregadas, companhias constantes, estão sempre por perto. Uma delas pede para sair mais cedo, pois está um pouco melancólica. Ela deixa, mas reclama, pois não tem nada a ganhar com isso, o que reforça, em muito, sua visão burguesa da vida. O detetive telefonará requerendo sua presença; a investigação fora realizada. Giuletta esboça certo descontentamento, tornando evidente que preferiria que aquela ligação não se completasse jamais. A

câmera gira em torno dela, como a circundar sua angústia, e se fixa em uma pequena estátua de um cavalo, ao lado do telefone; a dialética simbólica entre vida e morte. Ela irá sozinha ao detetive, que manterá o psicologismo de sua atividade, dizendo que nada é definitivo nem irreparável nessa situação, e diz isso enquanto o dr. Valli monta a tela de projeção. E que muitos casais se reconciliaram ali, no seu escritório, pois o único modo de se amar verdadeiramente é conhecer-se a fundo, insinuando que naquele filme prestes a ser projetado está a desilusão em relação ao caráter de seu marido. E, à medida que o filme se desenrola, ele vai explicando a cena, o lugar, o dia: Giorgio comprando flores, telefonando, passeando com amante, a qual diz se chamar Gabriella Olsen, e ter 24 anos, e ser modelo. Giulietta, então, confronta-se com mais uma bela mulher em sua vida, uma mulher bem mais nova e que lhe furta a estabilidade conjugal idealizada. Há também a projeção de fotografias (*slides*) e a reprodução de uma gravação no carro entre os amantes, com Giorgio demonstrando ciúmes, o que Giulietta, possivelmente, nunca nele provocara. O detetive faz questão de frisar a subjetividade das imagens e dos áudios, deixando toda e qualquer interpretação por conta dela, como se ali estivessem configurados em uma narrativa estética. Giulietta tem os olhos lacrimosos. Levanta-se e sua sombra entra na tela, a sombra de sua própria vida, que é não mais que a sombra do marido.

Com um vestido vermelho, Giulietta irá à festa de Susy. Na sala, alguém declama um poema em francês, com três mulheres imaginárias: “Edwige de Stockholm, Lucille de Helsinki, Rosemarie de Brandebourg, de colliers superbes, de canons glacés...”,⁴⁵⁰ ou seja, três mulheres fatais, três mulheres diversas de Giulietta. A galeria de personagens exóticos que se verá aí é exponencial frente às encontradas em todo o Fellini de até então e em desenvolvimento das festas de *A doce vida*, sendo também uma indicação do que se verá, por exemplo, em *Fellini-Satírico* (1969), em *O Casanova de Federico Fellini* (1976) e *E la nave va* (1983). Giulietta justifica a Susy que foi sozinha porque seu marido trabalha muito e sempre chega tarde, no entanto ele confia plenamente nela. Susy apresentará a ela Momy (Raffaele Guida), seu namorado, o árabe responsável por aquela vida de luxo, com 65 anos e que gosta de fazer amor todos os dias. Percebe-se em Giulietta um olhar triste, mas ela diz que tem vontade de se divertir, uma vontade notadamente forçada. Susy explica que a festa é uma

⁴⁵⁰ “Edviges de Estocolmo, Lucília de Helsinque, Rosamaria de Brandemburgo, de colares soberbos, de canhões gelados...” [tradução livre].

reconstrução de uma casa de prazer, isto é, de um prostíbulo. E os personagens, entre declamações de poemas, vão transparecendo uma volúpia incontrolável. Há um jogo sensual que se assemelha ao visto na festa final de *A doce vida*, porém aqui com mais teatralidade, talvez até mesmo pelas nuances das cores. O tormento de Giulietta fica mais visível quando uma bela mulher, aparentando embriaguez, senta-se a seu lado e ela lhe pergunta se é modelo e se conhece Gabriella Olsen. A mulher diz a conhecer e que é muito bonita. Como a indagação da bruxa ao espelho mágico no conto de fadas da Branca de Neve, Giulietta quer saber se ela é mais bonita do que ela. A resposta da mulher é superlativa, isto é, Gabriella é belíssima. Giulietta engole a seco e rebate: “É também uma puta, não é verdade?”; e tentará descer as escadas da casa como uma prostituta, tendo como trilha a composição de Nino Rota “Il vascello di Susy” (“A nau de Susy”), brilhantemente interpretada em *vocalise* por Wanani, pseudônimo de Valeria Ferran, cantora cubana que se naturalizou italiana. Aliás, ela mesma, como expressão exótica da africanidade, está na festa e aparecerá depois cantando esse tema, em um desenho sonoro que confunde extradiegético e diegético, uma das marcas fellinianas de ilusionismo estético. Em seu conflito interno, Giulietta se sentará nas escadas, os olhos marejados de lágrimas, como que a tomar consciência de sua ilusão e desilusão, o que é metaforizado por um primeiro plano, em *chiaroscuro* (claro-escuro),⁴⁵¹ do rosto de Susy, que a observa e espelha as duas faces desse conflito, sombra e luz.

Em um cenário multicolorido, mas em que o vermelho ígneo sobressai, os personagens vão aparecendo em suas marcações e com gestos minuciosamente articulados, quase a expressão de um teatro minimalista. O jovem e belo filho (Fred Williams) de Momy, tendo o rosto que lembra o de um fauno⁴⁵² imberbe, aparecerá em um traje branco que alude à túnica romana. E se entenderá que será oferecido como uma dádiva a Giulietta. O que Fellini sugere aqui, nesse universo de libertação feminista de Susy, é uma desconstrução da figura da matrona, a mulher responsável pela manutenção da família na sociedade patriarcal romana antiga. E agora, diante da quebra da ilusão conjugal, parece que Giulietta se abre à possibilidade de se libertar sexualmente. Feminismo e feminilidade, então, são lançados por Fellini como caminhos paralelos e colocam *Giulietta dos espíritos* como um filme que trata

⁴⁵¹ O termo italiano “*chiaroscuro*”, criado no século XVII pelo historiador da arte e pintor florentino Filippo Baldinucci, caracteriza “os efeitos de luz e sombra numa obra de arte, particularmente quando compõem um forte contraste”. Cf. CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de arte*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 111.

⁴⁵² Equivalente ao sátiro grego, ser mitológico de corpo metade homem e metade bode que habitava os bosques e mantinha relações sexuais com as ninfas.

do tema pela própria visão interessada, ou seja, a da mulher, algo que depois ele faria pela visão do homem em *Casanova* (1976) e em *A cidade das mulheres* (1980). E tudo indica que Susy, como uma Íris cortesã, uma mensageira dos prazeres de alcova, tenha aproveitado pensadamente essa festa de matiz orgiaca para demonstrar a Giulietta que a feminilidade não pode ser uma dependência da vontade masculina, e a conduzirá para o seu quarto, à alcova. No trajeto, vários casais em preliminares do coito vão surgindo entre fachos de luz, sempre com as mulheres na iniciativa. O quarto está preparado para receber Giulietta, e Susy a levará até um espelho, e como um espelho mágico a lhe revelar não haver ali, naquele reino, ninguém mais bonita do que ela. O reflexo do rosto de Giulietta, pela primeira vez em todo o filme, é mostrado frontalmente no espelho, refletindo sua existência, a vida. Uma “assistente”, em túnica branca, borrifa perfume nela. E Susy, sensualmente, se despede dela com um beijo soprado, como a lhe enviar o próprio desejo. Outra “assistente”, vestida do mesmo modo, lhe indica a garrafa de champanhe. Tudo fora realmente preparado para o rito de libertação. Giulietta mira a entrada em forma de concha do escorregador, senta-se na cama e toma o champanhe, no momento em que o “fauno” entra no quarto. Poderia ser ela uma ninfa? Há um silêncio diegético que dialoga com o recorrente som de vento extradiegético. Todas as mulheres da festa, iniciadas naquela espécie de ordem libertina, aguardam do lado de fora do quarto a iniciação da neófita Giulietta. Mas um canto próximo ao de um mocho — em italiano, *gufo* —, a coruja símbolo da taciturnidade, dá o sinal de mau agouro naquele “espetáculo”, como se fosse uma predição dos áugures.⁴⁵³ Giulietta olha o jovem e, fechando os olhos, passa o dedo pela própria testa, para entrar em contato com seu eu interior. E ouve a voz espiritual que lhe repete que Susy é sua mestra, que deve ouvi-la, segui-la, enquanto a câmara, um falo subjetivo, aproxima-se da entrada em concha. Deitada na cama, pronta para se entregar, Giulietta diz que bebeu um pouco demais, quando no espelho do teto surge a visão da santa mártir na grelha ardendo em fogo, o fogo infernal do pecado, como no teatro das freiras de sua infância. E a voz pergunta a ela o que está fazendo, uma voz da consciência a instaurar dois níveis de ilusão, conflituosos, oníricos: o místico e o sensual. Tomada pela visão, Giulietta se atormenta e foge. E, sob o pio do mocho, passará correndo em direção ao bosque que leva à sua casa. Em primeiro plano, um busto de criatura com cabeça de águia e

⁴⁵³ Cf. p. 69 desta tese.

seios de mulher⁴⁵⁴ encara o espectador taciturnamente, a nos fazer desconfiar de que talvez o pio viesse dali.

Em seguida, outra festa é enredada no filme. Agora diurna e na casa de Giulietta e Giorgio. Uma festa de aparências para dar uma dimensão mais profunda da ilusão que ainda aprisiona Giulietta, visto que ela expressará o sentimento de culpa pelo ocorrido — ou quase ocorrido — na casa de Susy. Na festa, estão alguns amigos próximos do casal, como o dr. Raffaele, Valentina, Dolores e o hóspede José, e também a mãe e as irmãs de Giulietta. Há ainda uma especialista em psicodrama (Anne Francine), o que introduz no filme mais um conceito psicanalítico, o da terapia da improvisação dramática em grupo criada pelo médico, psicólogo, filósofo e dramaturgo Jacob Levy Moreno, nascido na Romênia, criado na Áustria e naturalizado norte-americano. Observe-se que, valendo-se da ideia de catarse total, Moreno esclarece que “o psicodrama pode ser definido, pois, como a ciência que explora a ‘verdade’ por métodos dramáticos” e que, “em contraste com *das Ding an sich* (a coisa em si), de Kant”, viria a ser então “*das Ding ausser sich* (a coisa fora de si)” (2006: 61). É justamente essa “coisa fora de si”, essa catarse, o que Giulietta vivenciará nessa festa. Suas visões aí se tornarão agudas, todas relacionadas com o pecado da carne, o que a faz permanecer no quarto enquanto a festa acontece no quintal e a quebrar um espelho pelo pavor da ilusão. Kezich diz que Giulietta, “à medida que a crise se agudiza, imagina-se vítima de uma verdadeira invasão: o palacete é sitiado pelos bárbaros do inconsciente” (1992: 305). As visões continuam a se projetar tanto dentro da casa como lá fora, isso nas vezes em que olha pela janela. É contra essa “barbárie” que ela terá de lutar agora, no momento cruel em que tem pleno convencimento da traição do marido. Ele a chamará, e ela irá para festa, e será convidada a participar de um exercício de psicodrama proposto pela terapeuta. Giorgio não concorda, mas Giulietta será encorajada por Valentina e por sua irmã Sylva, as mesmas que, na sequência, sob o escudo de seus chapéus, se beijarão, um beijo lésbico, feminino, feminista, contrapondo-se à visão da santa mártir ardendo em chamas que surge ao fundo. A invasão intensifica-se ainda mais. E Giulietta entrará em embate com sua mente na tentativa de expulsar esses “bárbaros do inconsciente”, o que a faz falar para si mesma, em voz alta, frases

⁴⁵⁴ Sem nome específico no rol de seres imaginários, essa criatura pode ser vista como uma variação invertida da harpia, geralmente representada como uma ave de rapina com rosto e seios de mulher e sendo, conforme consta da *Osisseia*, de Homero, a personificação dos ventos de tempestade.

catárticas, como “vingue-se”, “perdoe”, “fique bonita”, “a vida é um sacrifício”, “seja mulher”. Na verdade, toda a festa se delineia como um psicodrama onírico para ela, no qual, segundo Moreno, “o sonhador é o seu próprio dramaturgo e o seu próprio ator” (206: 255). É evidente que não se trata de uma encenação onírica estrita na intenção de se reproduzir sonhos com fins terapêuticos. Mas vejamos que, na festa, Giulietta aparece apartada de toda forma de relacionamento direto, como se sonhasse um sonho lúcido, até o momento em que, dançando quase em um transe com José, o qual ela diz não saber se é real ou não, “despertará” por dar falta de Giorgio.

A festa se encaminha para o fim, e Giulietta será informada por uma das empregadas de que Giorgio saiu, pois alguém do Brasil havia chegado para um trabalho — uma desculpa decerto. O advogado da família (Mario Conocchia) já tem conhecimento do adultério e a aconselha a pôr um fim logo naquilo, e lhe diz que não fala isso como advogado, mas como um amigo que lhe quer bem, querendo saber se pode ter esperança e, assim, demonstrando seu interesse amoroso nela. A especialista em psicodrama, que ouviu tudo, se oferece para ajudá-la. Em um passeio pelo bosque, ela discorrerá para Giulietta sobre aquelas grandes árvores serem um símbolo da forma de viver, profundamente enraizadas à terra e com os ramos em crescimento espontâneo e — como refletira o do espelho de Susy na casa da árvore — indo para o alto em todas as direções. Seria esse o grande e simples segredo a ser aprendido, realizar-se a si mesmo espontaneamente, sem conflitos e com desejos e paixões. Giulietta fuma com descontrole, evidenciando que a “fuga” de Giorgio da festa, ou melhor, de sua vida a atormenta mais que tudo. Sua aparente falta de serenidade a distancia daqueles conselhos de autoconhecimento. A interpretação da terapeuta é de que ela pensa que tem medo de ficar sozinha, de ser abandonada pelo marido, mas que, na verdade, é isso que ela quer. Giulietta ri com nervosismo dessa análise, um absurdo para ela. E completa que sem Giorgio ela começaria a respirar, a viver, a ser ela mesma, sendo que seu medo é apenas de uma coisa, o medo de ser feliz. Ora, esse “ser ela mesma” é a construção do que Kant, na *Crítica da razão prática*, ultrapassando o foco epicurista no prazer, chama de felicidade, sendo “o estado de um ente racional no mundo para o qual, no todo de sua existência, tudo se passa segundo seu desejo e vontade e depende, pois, da concordância da natureza com todo o seu fim, assim como com os fundamentos determinantes essenciais de sua vontade” (II, V) (2016: 201). E Giulietta, em segundo plano, desfocada, aparece tomada por um pranto convulsivo, irracional.

Assim como Gelsomina, Giulietta se confronta com a autonomia kantiana,⁴⁵⁵ tendo a sua verdadeira vontade regulada pela moralidade ilegítima, o que a levará ao apartamento da amante do marido. Gabriella não está, e Giulietta será recebida pela governanta, uma velha senhora que, enquanto arruma uma mala em um cômodo contíguo, se põe a falar da viagem que a patroa fará com o namorado, um ótimo homem, muito apaixonado por ela, e que diz se sentir ali como em sua própria casa. Esse é outro duro golpe em Giulietta, que ouve a isso sentada no sofá da sala, praticamente imobilizada, apenas esquadrinhando com os olhos o ambiente, o qual apresenta uma sobriedade clássica, contrapondo-se à cor onírica de todo o filme. A governanta ainda lhe revelará ter sido Giorgio quem escolheu, um a um, todos os móveis, com grande bom gosto. O telefone tocará, é Gabriella, que será informada de que há uma senhora a lhe esperar, o que torna inevitável esse primeiro contato. Ao ir atender a ligação, Giulietta deparará com a fotografia do marido em um porta-retratos sobre a mesa e, sem meias palavras, se apresentará como a esposa de Giorgio. A amante ali é só uma voz, e uma voz que não se intimida. O diálogo é frio e com farpas, com Gabriella se recusando a um encontro pessoal sob a alegação de que não gostaria de ver a derrota alheia. A última frase de Giulietta, com raiva, é de que não sairá dali. Há a indicação de que um bom tempo se passou, e a governanta, que terá de ir embora, a fará deixar o apartamento. Em casa, ela encontrará Giorgio fazendo a mala também. Uma das empregadas diz estar preparando algo para comer, pois ele terá de partir. É possível, então, notar que Giulietta sente estar diante da partida definitiva do marido. A televisão, ligada como de costume, mostra um casal romântico, em uma propaganda, se beijando e dizendo que a felicidade deles tem um só nome, o nome do produto que ali eles vendem, uma oposição à felicidade kantiana defendida pela terapeuta psicodramática. Giorgio diz que tem de ir a Milão. E Giulietta, tentando aparentar serenidade, constata que é a primeira vez que ele mesmo faz a mala e quer saber se não esqueceu algo. Ele diz que ficará fora dois dias, talvez um pouco mais. O telefone toca e cria-se uma expectativa, um constrangimento, mas o toque é logo interrompido. Em um clima forçado de normalidade, ela oferece fruta a ele. Mas Giorgio, que obviamente já sabe que Giulietta sabe de tudo e que fora ao apartamento de Gabriella, tenta convenientemente amenizar a situação falando que precisa de um repouso maior por recomendação médica, que está fatigado, que precisa ficar sozinho. O som de grilos — a indicar

⁴⁵⁵ Cf. p. 203-4 desta tese.

vida, morte e ressurreição⁴⁵⁶ — invade o ambiente, e Giulietta, como em um psicodrama onírico, tem a visão de quando o apresentou à família, estabelecendo assim simbolicamente o fechamento de seu ciclo conjugal.

Giorgio, enfim, tocará no assunto de seu caso com a modelo. Estão a sós. As empregadas saíram. E, querendo minimizar sua culpa, ou talvez o sofrimento de Giulietta, dirá que houve maldade na forma como contaram a ela, que se trata apenas de uma “amizade”, nada demais, e que — agora, por ironia, uma reprodução da fala do detetive — não há nada de definitivo, de irreparável, pois atravessa um período de incerteza, de confusão. Ele dá adeus a ela, e se despede friamente com dois beijos na face. Sua voz é mecânica, a informar que ligará ao chegar, talvez no dia seguinte, e a solicitar que ela guarde a correspondência para ele que porventura aparecer, fazendo daquela breve viagem o definitivo, o irreparável. Mecânicos são também os “sins” que Giulietta vai respondendo, até ele partir e ela se ver sozinha. Um som estranho invade sua mente, como a de um vento eletrônico. Ela fecha a janela, e o som se esvai. Diante da televisão, toma consciência de seu abandono, e começa a chorar. Ouve uma voz, a voz de Laura — a amiga que na adolescência se matou por amor — a convidá-la para o suicídio e a dizer que lá é tudo cinza, silencioso. Inicia-se então uma profusão de imagens que tomará conta de Giulietta. Kezich diz que “é a hora da grande invasão” e que “de toda parte começam a chegar espíritos mesclados às imagens dos personagens verdadeiros” (1992: 306). Ela tenta racionalmente espantar todos esses fantasmas, preferindo que eles não existem, com a casa totalmente tomada pelos personagens que ao longo do filme cruzaram seu caminho. Na verdade, sua mente está habitada por essas lembranças incontidas, trazidas pela dor. Refugia-se no quarto, onde trocará a roupa preta — um luto, por sinal — que havia usado para ir ao apartamento de Gabriella por um robe branco. Sua mãe aparecerá, mais um fantasma. Giulietta quer ajuda, ouve prantos, e a mãe diz que é apenas o vento. Quer ir, estão a chamando, e a mãe ordena que não se mova. Ela vê uma pequena porta na parede do quarto, quase como a de Lewis Carroll, a que transportara Alice ao onírico País das Maravilhas. E, enfrentando o medo que sempre teve da mãe, irá transpassar a porta, entrando em um corredor infinito no qual ela criança, na personificação da santa mártir, está presa à grelha em chamas de celofane.

Giulietta adulta libertará a Giulietta criança, fazendo com que os fantasmas comecem a sumir. E as “duas” se abraçarão. É dia. No jardim, o avô com seu avião está à espera da

⁴⁵⁶ Cf. p. 258 desta tese.

Giulietta criança para lhe mostrar os fantasmas todos partindo em uma espécie de veículo medieval que leva a grelha vazia. O avô está prestes a partir também, no avião, com a bailarina de circo. Giulietta criança pede para ir junto, mas ele lhe diz que ela não precisa mais dele, que ele é mais uma de suas invenções, e que ela, em vez disso, é a vida. E, como um sonho, ela desaparecerá no jardim, após um aceno de adeus. Giulietta adulta sai pelo portão da casa e respira fundo, estampando no rosto um sorriso de alívio. Não há mais prantos, só vento. Ela ouve vozes que dizem ser de amigos, amigos verdadeiros e que podem ficar com ela, o que marca na narrativa uma diferença entre mediunidade e delírio. A serena música “L’arcobaleno per Giulietta” (“O arco-íris para Giulietta”), composta especialmente por Rota para o final do filme, passa a conduzir a cena. Giulietta caminha em direção ao bosque, com a câmera em *travelling* e em um grande plano geral, revelando a amplitude que sua vida toma a partir dali, em contato com a autonomia. Os ramos nas copas das árvores ganham o céu em direções espontâneas, como a dizer que não há maior onirismo do que esse, ou, tal qual Calderón de la Barca, que toda a vida é sonho, e os sonhos sonhos são.⁴⁵⁷

3.4. *Amarcord* e o mnêmico

O cinema de Fellini é mnêmico. E o cinema sempre esteve e sempre estará, até mesmo na era da informação digital, aliado à fotografia. A mesma fotografia que, com seu aparecimento, reformulou significativamente a concepção de memória da humanidade. É que, antes da imagem impressa pela luz, que primeiro se mostrou como um objeto de fantasmagoria, tínhamos somente a palavra falada e escrita e a imagem pictórica como auxiliares do processo mnêmico, ou daquilo que chamarei de memória endógena, a qual institui em nossas mentes conhecimentos passados e conhecimentos do passado. A experiência de ouvir um discurso, ler um livro, ver um quadro, pelos sentidos da audição e da visão, funciona para a constituição e a deflagração da memória da mesma forma que a advinda dos odores, dos gostos e das texturas do mundo, pelos sentidos do olfato, do paladar e do tato. Já a experiência de ver uma fotografia dita realística, por exemplo, tida como um decalque, um recorte do real, que nos apresenta, ainda que em preto e branco, um corpo ou uma paisagem, carrega a propriedade de se estabelecer como memória, mas uma memória que se configura exógena, a qual possui, vale dizer, a mesma potencialidade de constituição e deflagração da

⁴⁵⁷ Cf. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961. p. 65.

memória provocada pelos mecanismos dos sentidos. Infiro, assim, que a fotografia teria sido a responsável pela formação da ideia de memória exógena panorâmica, instaurada em nosso imaginário como um pensamento ou sonho impresso, colocando-se bem além da ideia de memória exógena referencial, a qual um texto ou um fóssil podem revelar.

O cinema, como fotografia em movimento, ampliou bastante a maneira como a memória passou a se estruturar pelo registro imagético, assumindo o posto de máquina fantasmagórica por excelência. O impressionante é que com ele, o cinema, pudemos nos ver projetados em ação e eternizar uma memória exógena bem próxima da endógena, uma memória que mentalmente, com a diluição dos fatos, nunca foi capaz de distinguir entre fantasia e realidade. De certa forma, Francesco Casetti toca nessa questão no capítulo de suas teorias do cinema que abrange o imaginário:

Il cinema non è una macchina anonima, che registra automaticamente l'esistente e lo restituisce in quanto tale; il cinema mette in scena universi del tutto personali e chiede allo spettatore di aderirvi singolarmente. Il cinema ha a che fare con la soggettività: ed è da questa soggettività che l'immaginario nasce. La dimensione soggettiva, come si è suggerito, opera a almeno due livelli. Innanzitutto caratterizza il mondo rappresentato: quest'ultimo è sempre il frutto di una elaborazione più o meno personale, il risultato di una fantasia resa perfettamente percettibile. Di qui un primo centro d'attenzione: il contenuto del film, con la sua capacità di recuperare un substrato onirico o di arrivare ai limiti della fantasmagoria. Ma la soggettività interviene anche nel nostro rapporto con quanto appare sullo schermo: quando cogliamo una situazione rappresentata, più che registrarla in se stessa, la integriamo con quanto sappiamo, con quanto supponiamo, con quanto ci aspettiamo, fino letteralmente a parteciparvi. Di qui un secondo centro di interesse: la struttura stessa dell'immagine filmica, con la sua capacità di innescare un'azione personale. (1993: 48)⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ “O cinema não é uma máquina anônima que registra automaticamente o existente e o restitui como tal; o cinema coloca em cena universos inteiramente pessoais e pede ao espectador para aderir a eles individualmente. O cinema tem a ver com a subjetividade, e é dessa subjetividade que nasce o imaginário. A dimensão subjetiva, como sugerimos, opera em pelo menos dois níveis. Antes de tudo, caracteriza o mundo representado, que é sempre fruto de uma elaboração mais ou menos pessoal, o resultado de uma fantasia perfeitamente perceptível. Daí um primeiro centro de interesse: o conteúdo do filme, com a sua capacidade de recuperar um substrato onírico ou de alcançar os limites da fantasmagoria. Mas a subjetividade intervém também em nossa relação com o que aparece na tela: quando captamos uma situação representada, mais do que memorizá-la, a integramos com o que sabemos, com o que supomos, com o que esperamos, até literalmente participar dela. Daí um segundo centro de interesse: a própria estrutura da imagem fílmica, com sua capacidade de desencadear uma ação pessoal” [tradução minha do original em italiano].

O cinema, então, em sua dimensão subjetiva, vem a cada filme, em mais de 120 anos de história,⁴⁵⁹ construindo, independentemente das formas de representação ficcional e documental, um acervo comportamental e paisagístico que contribui para a formação do conhecimento e do imaginário da humanidade. Um acervo com filmes de conhecimentos passados e conhecimentos do passado, ou seja, filmes que se estabelecem como a própria memória, inseridos em sua atualidade, e filmes memorialísticos, inseridos em um tempo pretérito a partir de registros históricos extracinetográficos — como a arquitetura, a literatura, a pintura, a fotografia — e também cinematográficos. E, criadas ou recriadas, ambas as categorias concorrem para uma *memorabilia*, com a formação de um conjunto de seres, coisas e acontecimentos memoráveis.

É claro que se está falando em registros de imagem em movimento que atravessam pouco mais de um século, tempo suficiente para a sucessão de uma memória coletiva significativa e ainda exíguo para nos surpreendermos historicamente com elas, excetuando-se as particularidades de aparato tecnológico que surgiram com o chamado primeiro cinema. É de se pensar o que os registros de imagens em movimento poderiam suscitar entre as pessoas numa ordem de cinco séculos, por exemplo. Imagine-se poder assistir hoje a imagens da descoberta do Brasil. Decerto teríamos uma construção histórica completamente diferente daquela alojada em nosso imaginário de agora. E é de se pensar ainda, para frente, o que significará para a população do século XXV assistir a imagens do século XX. É isto que o cinema traz em sua essência imagética: um senso histórico e comportamental que, entre fantasia e realidade, se mostra documental. Lembrar-nos, portanto, de como somos, como vivemos, como agimos é algo que o cinema tem feito nessa sua curta trajetória, uma história escrita audiovisualmente sem a intenção factual de ser história, revelando-se uma memória viva apenas.

Amarcord (1973), nesse sentido, é um filme que ultrapassa a simples questão do cinema como registro mnêmico, pois trabalha profundamente com elementos subjetivos do conhecimento passado, ou da recordação que se mostra como criação, invenção — sendo que seu próprio macroconceito-imagem é a recordação. São expressivos os títulos pensados para o filme, que primeiro se chamaria *L'uomo invaso* (*O homem invadido*), e depois *Il borgo*

⁴⁵⁹ Em 28/12/2015, completaram-se 120 anos da primeira projeção do cinematógrafo dos Lumière, no Grand Café, no Boulevard des Capucines, em Paris.

(*A aldeia*), ou ainda *Viva l'Italia!* (*Viva a Itália!*), até chegar a *Amarcord*, que é uma justaposição de *a m'arcord*, significando, em dialeto *romagnolo*, “eu me recordo”. Nesse desenrolar de títulos, no qual os três iniciais foram descartados por motivos comerciais e estéticos, tudo faz crer que esse “eu me recordo” de *Amarcord* nos indique relatos de conhecimentos de fatos passados: as recordações do homem invadido (Fellini) em sua aldeia (Rimini) da Itália (exultada). Mas Fellini (1994: 282), com sua ironia peculiar, fez questão de desconstruir o próprio título de seu filme, em entrevista a Stefano Reggiani, do *La Stampa*, no mês seguinte ao abrir, fora de competição, o Festival de Cannes: “Não me recordo da minha infância, eu a invento quando preciso dela. Talvez eu nunca tenha sido criança. Acho que me tornei Fellini aos vinte e dois anos; antes não era nada, apenas um longo período de incubação”. E ainda faz questão de dizer ao entrevistador que o vilarejo de *Amarcord* não tem relação alguma com sua terra natal, Rimini, e que nasceu naquela região, Emilia-Romagna, por acidente, pois se considera inteiramente romano. Então, num ápice, tudo faz crer que *Amarcord* nos indique também conhecimentos de fatos do passado, conhecimentos históricos ficcionalizados: as supostas recordações (que são e não são recordações) do suposto homem invadido (que é e não é Fellini) na suposta aldeia (que é e não é Rimini) da Itália (que é exultada e não é), estirando-se assim uma tênue linha entre a fantasia e a realidade mnêmicas. Ora, isso é o que se pode esperar vindo desse cineasta que sempre se considerou *un gran bugiardo*, isto é, um grande mentiroso. Por isso, a certeza só pode ser esta: a de que é a mentira que faz a narrativa felliniana ter a plena convicção de ser a verdade, uma verdade a olhos vistos. E *Amarcord* é a potencialização desse aparente paradoxo.

O núcleo de *Amarcord* é uma família, a família de Titta Biondi (Bruno Zanin), um adolescente de calças curtas ainda. E não há nada mais significativo para a memória de uma família do que a fotografia, a qual aparece materialmente representada no decorrer do filme, principalmente nos registros de uma classe escolar e de uma festa de casamento, enigmatizados pela palavra “*asabasiu*” — à guisa da expressão “*asa nisi masa*”, de 8½ (1963) — pronunciada pelo fotógrafo na hora de efetuar o ato fotográfico. Quanto a essa palavra, no roteiro publicado de *Amarcord* consta a seguinte nota de rodapé, atribuída a Fellini: “No sopé das montanhas que se estendem junto à costa adriática de Bellaria até Fano (Fanum), por volta de 1718, costumava-se dizer ‘*asabasiu*’ para indicar determinada hora do dia” (1994: 188). Liliana Betti,⁴⁶⁰ assistente de direção em *Amarcord*, confirma essa erudita e

⁴⁶⁰ Cf. Méjean (1997: 117).

precisa elucidação de Fellini, a qual se entrega definitivamente como pilhéria na continuação da nota: “Neste caso não se entende por que o fotógrafo resolveu usar essa palavra em lugar do habitual ‘Todos prontos?’ Cada uma!” (Fellini, 1994: 188). *Amarcord* — um filme sem história, um filme de temas, um filme memorial, ainda que pela invenção — traz mesmo a representação de várias interjeições “cada uma!” ou, para ser mais fiel, “*ma!*”, em italiano *vivace* e com o auxílio imprescindível *della mano*.

Apesar da negação de Fellini feita ao entrevistador, não parece ser Titta Biondi a personificação de sua memória? Uma memória que constrói um imaginário da educação, da religião, da política na Itália dos anos 1930, à época do auge do fascismo? Uma memória que está toda calcada no comportamento familiar e social provincianos? Uma memória que tem como narradores explícitos um douto e um louco? Uma memória que parece estar representada como a transitoriedade das *manine* que tomam conta da cidade anunciando a chegada da primavera? A primeira sequência do roteiro publicado de *Amarcord* diz:

Periferia da cidade. Exterior. Dia. Primavera.

As casas da cidade. As hortas. Os lençóis estendidos ao sol, inflados por uma brisa calma.

O ar se enche de pequenas plumas, de brancos tufos de algodão, que o vento carrega preguiçosamente para um lado e outro: são as *manine*... (Fellini, 1994: 176)

O tradutor esclarece: “Termo do dialeto de Rimini que ao pé da letra significa ‘mãozinhas’ e aqui se refere às sementes dos choupos” (1994: 176). Apenas com isso é difícil acreditar que Fellini não seja mesmo, em todas as nuances, um grande mentiroso, é difícil acreditar que não tenha memória de sua infância, é difícil acreditar que essa cidadezinha litorânea tomada pelas *manine* não seja a sua Rimini dos anos 1930, é difícil acreditar que os olhos de Titta não tenham sido impregnados do visionamento dos seus. Alguns anos mais tarde, o próprio Fellini diria, incrementando sua reputação de *gran bugiardo*: “*Amarcord* deveria ser a despedida definitiva de Rimini, do decadente e sempre contagiante teatrinho de Rimini, com os amigos do colégio nos papéis principais [...]. Antes de tudo, *Amarcord* deveria ser o adeus a um período da vida, a incurável adolescência que pode nos possuir para sempre [...]” (2000: 195-6).

A chegada da primavera, que também findará o filme, é a introdução de *Amarcord*, uma apresentação poética da cidade e de seus habitantes, que, em vez de serem ambiente e personagens de uma narrativa linear sobre determinada história, são a própria construção de

uma memória coletiva, equivalendo-se àquilo que conhecemos por imaginário e que o filósofo Cornelius Castoriadis desta forma descreve:

Aquilo que, a partir de 1964, denominei o imaginário social — termo retomado depois e utilizado um pouco a torto e a direito — e, mais genericamente, o que denomino o imaginário, nada tem a ver com as representações que circulam correntemente sob este título. Em particular, isso nada tem a ver com o que algumas correntes psicanalíticas apresentam como “imaginário”: o “especular”, que, evidentemente, é apenas imagem *de* e imagem refletida, ou seja, *reflexo*, ou, em outras palavras ainda, subproduto da ontologia platônica (*eidolon*), ainda que os que utilizem o termo ignorem sua origem. O imaginário não é a partir da imagem no espelho ou no olhar do outro. O próprio “espelho”, e sua possibilidade, e o outro como espelho são antes obras do imaginário que é criação *ex nihilo*. Aqueles que falam de “imaginário” compreendendo por isso o “especular”, o reflexo ou o “fictício”, apenas repetem, e muito frequentemente sem o saberem, a afirmação que os prendeu para sempre a um subsolo qualquer da famosa caverna: é necessário que (este mundo) seja imagem *de* alguma coisa. O imaginário de que falo não é imagem *de*. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos. (2000: 13)

É esse imaginário de que fala Castoriadis que Fellini trabalha em *Amarcord*, um imaginário edificado pela memória e que se estabelece pela personificação de seres e coisas. Não há, portanto, uma história de Titta, ou uma história de sua família, e sim uma história mnêmica, advinda do imaginário de um período bem específico da Itália, ou melhor, “da *Italietta*, como é chamada a Itália pré-republicana: provinciana, monárquica, clerical e fascista” (Martins, 1993: 51). E, nessa corrente, além da representação caricatural de uma típica família provinciana cujo patriarca galgou certa posição na sociedade, a educação, a religião e a política são pontos fundamentais para o discurso dessa memória, a qual podemos dizer ser uma coprotagonista de *Amarcord*.

Na introdução referida, um preâmbulo de treze minutos, no qual a câmera passeia inicialmente pela cidade junto com as *manine*, pode-se encontrar o nascimento de uma felicidade supostamente primaveril, que irá se relacionar em todos os sentidos com os ideais preestabelecidos pelo regime fascista. Titta e seu grupo de amigos adolescentes reverenciam as sementes em flor desprendidas dos choupos. Saberemos posteriormente quem são, o que fazem. Surge o primeiro narrador:

Metido num velho capote militar que lhe chega até os pés, Giudizio, o bobo da cidade, pula no adro da cidade para pegar uma das bolinhas.

Depois sorri, abre a mão, sopra, e a penugem branca voa para longe.

Com a segurança dos ignorantes, Giudizio se prepara para fazer uma apresentação oficial, científica, das *manine*. (Fellini, 1994: 176)

E Giudizio (Aristide Caporale),⁴⁶¹ ironicamente “juízo”, pronuncia: “Na nossa região, as *manine* coincidem com a primavera... As *manine* giram... vagam por aqui e vagam também por lá”. É noite. E somos apresentados a mais personagens importantes dessa memória. Gradisca (Magali Noël), a sinuosa cabeleireira que a todos fascina, cujo nome, ou melhor, apelido saberemos depois significar dialetalmente “por favor, sirva-se”. Uma multidão, talvez a cidade inteira, se dirige para a praça, para as comemorações da chegada da primavera. E vemos Biscein (Gennaro Ombra), o vendedor ambulante de favas, castanhas, tremoços e sementes de abóboras, criador de histórias singulares, como a do harém de um *sheik* que se hospedou no Grand Hotel com trinta concubinas e das quais ele, Biscein, usou vinte e oito. A corpulenta dona da tabacaria (Maria Antonietta Beluzzi), responsável pelos fetiches marmários adolescentes e a qual proporcionou a Titta uma semi-iniciação sexual, ao lhe oferecer os fartos seios à boca, soprados em vez de sugados. O cego de Cantarel (Domenico Pertica), servindo de objeto de zombaria infantil, mas que com sua sanfona preenche a memória musical das festividades e acontecimentos do lugar. Aurelio Biondi (Armando Brancia), pai de Titta, revelando a cada cena sua condição paterna autoritária e fascista, em contradição a sua convicção política socialista, e sendo capaz de proferir: “Um pai vale por cem filhos, mas cem filhos não valem por um pai”. Volpina (Josiane Tanzilli), a ninfomaníaca com trejeitos hiperbolicamente orgásticos. Patacca (Nando Orfei), tio de Titta, um típico boa-vida que vive a expensas do cunhado, Aurelio. O inverno se foi. Queima-se a bruxa.

⁴⁶¹ Personagem felliniano que já aparecera em *Os boas-vidas* (1953), *Os clowns* (1970) e *Roma* (1972). Aliás, *Roma* é o filme que antecede *Amarcord* e que também se encaixa na categoria estética imaginativa do mnêmico. E, se não houvesse *Amarcord*, bem que poderia assumir o papel de filme-síntese da categoria, uma vez que traz um “prólogo” que é uma condensação da Rimini da juventude de Fellini e o relato da Roma que “conquistara” no final dos anos 1930, com sua chegada na estação ferroviária de Termini, a pensão da Via Albalonga onde morou, o espetáculo de variedades do Teatrino della Barafonda (Teatrinho da Barafunda) durante a Segunda Guerra Mundial. O filme ainda mescla essas cenas de memórias passadas com cenas presentes memoriais, como a dos *hippies* amontoados nas escadarias da Piazza di Spagna, a do próprio trabalho de filmagem com Fellini e a equipe pelas ruas da cidade e a da tradicional Festa de Noantri, no bairro de Trastevere. O fato é que, mesmo tendo sido realizado antes, *Roma* pode ser considerado, do ponto de vista mnêmico, como uma continuação de *Amarcord*.

O advogado (Luigi Rossi), o outro narrador, percorre todo o filme como uma reafirmação da memória, uma representação do saber que tem a função de reiterar a história e o espírito italianos. Assim ocorre ao final da introdução e antes das cenas que contextualizam Titta como protagonista de *Amarcord*. O advogado, como se falasse para uma plateia invisível, tal qual é a plateia do cinema, separada da “encenação” pela projeção na tela, demonstra seu conhecimento histórico: “O nascimento desta cidade se perde na noite dos tempos. No museu municipal, lá na praça grande, há utensílios de pedra que pertencem à pré-história. Eu mesmo descobri inscrições antiquíssimas na gruta dos condes de Lovignano. Seja como for, a primeira data segura é 268 antes de Cristo, quando o lugar se tornou colônia romana e ponto de partida para a via Emilia”. É uma memória que adquire o *status* de verdade porque tem embasamento histórico, uma memória que reafirma toda a condição romana de seu povo, tanto é que, quando interrompido por uma intervenção sonora anônima, uma *pernacchia*⁴⁶² — para nós melhor traduzida por “peido de boca” —, antecédida da palavra “advogado”, conclui: “Isso também faz parte do caráter mordaz de tal população, a qual tem nas veias sangue romano e céltico e um temperamento exuberante, generoso, leal e tenaz. Do divino poeta Dante a Pascoli, a D’Annunzio, numerosos são os altos engenhos que cantaram esta terra e seus inumeráveis filhos que para toda a eternidade honraram a arte, a ciência, a religião, a política”. Aliás, é isso que está em questão em *Amarcord*, com forte representação no quadro que sucede à introdução, uma galeria de professores exóticos, caricaturais, que redimensionam mnemonicamente a educação, a religião e a política italianas.

A cena do colégio, que se inicia significativamente por uma intervenção fotográfica, aqui já mencionada, traça um panorama do contexto educacional da Itália naquele período, claramente tomado, como não poderia deixar de ser, pelos contextos religioso e político. O fotógrafo, com sua câmera posicionada no pátio da escola, prepara o quadro para a clássica fotografia escolar de professores e alunos. Essa fotografia reforça o discurso do advogado, pois se mostra como uma materialização do remoto. É nesse sentido que Philippe Dubois fala da fotografia, de sua aura, de seu espectro, remetendo ao conceito filosófico de arte da memória, estabelecido pela retórica grega:

Em fotografia, há sempre apenas uma imagem, separada, tremendo em sua solidão, obsedada por essa intimidade que num instante teve com um real para sempre desa-

⁴⁶² Cf. nota 237 desta tese.

parecido. E essa *obsessão*, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que nos faz amar as fotografias e lhes proporciona toda a sua *aura*: *única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja.*

[...]

Em suma, é essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. *Uma foto é sempre uma imagem mental.* Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias. (1998: 314)

A partir daí, dessa imagem mental, a galeria de professores e suas matérias vão sendo desveladas. Classe da quarta série ginásial, a turma de Titta. O professor de ciências segura numa das mãos uma espécie de pêndulo rudimentar, composto de uma pedra amarrada a um barbante, e questiona os alunos sobre o que seria o objeto. As respostas são mordazes: uma pedra, uma funda, um bago de elefante. Risos. Na parede, ao fundo, três fotografias emolduradas: no centro, acima, a do papa Pio XI; à esquerda, a de Vittorio Emanuele III; à direita, a de Benito Mussolini — reafirmando respectivamente os poderes da Igreja, da monarquia e do fascismo. E se seguem as aulas de história, italiano, filosofia, religião, belas-artes, matemática, grego. A educação retrógada e autoritária, em diálogo com o poder fascista, fica explicitada na caracterização caricatural desses “mestres”, assim como na figura de Aurelio, pai de Titta, o qual tenta com pulso firme, porém desordenado, controlar a vida de sua família, sob o discurso memorial de ter supostamente vencido na vida à custa de muito suor no trabalho.

A cena de abertura que contextualiza a memória religiosa em *Amarcord* mostra Titta e seus amigos diante do monumento ao soldado desconhecido, no qual a deusa grega Nice, personificação alada da vitória, aparece nua e com formas corporais exuberantes, tais quais a de Gradisca. “Íamos vê-la todos os dias”, diz Titta, enquanto aparece o detalhe anatômico das nádegas da estátua. Um deles faz um gesto obsceno com as duas mãos em direção ao próprio ventre para indicar que gostaria de copular com aquele objeto de desejo. Sem dúvida, a prática de um pecado, diante da peleja — já vista em *8½* — entre a Igreja e a sexualidade, entre o suposto pudor e a suposta luxúria. E nos pensamentos de Titta, em sua memória sexual, durante a confissão ao padre responsável pela expiação de todas as suas culpas, o qual quer saber se ele se toca, estão a dona da tabacaria, a professora de matemática, as mulheres da feira de Santo Antônio, Volpina, Gradisca. Para Titta é evidente que o padre também se toca. E ele acaba omitindo quase tudo referente à sua libido, para pegar uma penitência branda, apenas três pais-nossos. Um dos amigos, com certeza, não teve a mesma

sorte, já que relata a masturbação juvenil coletiva dentro de um carro. Isso tudo compõe um retrato da opressão sexual imposta pela Igreja, com o aval do Estado e da família. Esta relação entre Igreja e sexualidade é também tratada em outro episódio do filme, o da visita a Teo (Ciccio Ingrassia), tio de Titta, irmão de Aurelio, que vive internado em um manicômio. No que parece ser um costume bissexto, a família o busca para um almoço numa propriedade rural. É quando Teo sobe numa árvore imensa, um olmo, e fica por cinco horas gritando que quer uma mulher, além de atirar pedras em todos. Aurelio, atormentado, sem saber o que fazer, diante da pressão familiar para que faça Teo descer da árvore, diz que só se quiserem que ele o masturbe. O tempo passa e, em sua coerência adolescente, Titta tem uma ideia: pergunta ao pai se quer que vá buscar Volpina, a ninfomaníaca, mas, diante da resposta, um gesto de ataque, recua. Teo somente desce da árvore quando a ambulância do manicômio chega com um médico, enfermeiros e uma freira anã — há também uma em *Os clowns* (1970) —, e ela ordena para que ele desça imediatamente. Teo rogava por uma mulher. Ora, a freira anã é uma mulher. Pecados à parte, vejamos que todos esses são tipos fellinianos mnemicamente construídos.

O terceiro grande tema abordado em *Amarcord*, ao lado da educação e da religião, é a política, que se coloca memorialmente entre o fascismo e o socialismo. É aniversário de Roma, feriado nacional reavivado pelo fascismo. A parada militar adentra a cidade para os festejos, podendo-se notar o ambiente coberto por uma cortina de fumaça escura. Fellini, como de praxe, trabalha com ironia e sutileza a representação simbólica da imagem, justamente na linha oposta aos axiomas por vezes vistos nos filmes de propaganda fascista, como a figura da serpente, com referência bíblica óbvia, associada ao comunismo em *Il grido dell'aquila* (*O grito da águia*, 1923), de Mario Volpe, considerado o primeiro do gênero. Vale dizer que Fellini fez parte do Avanguardista, um dos grupos fascistas obrigatórios a todos os jovens italianos. E também que, com *Amarcord*, parece dar vazão a sua veia humorística de cartunista iniciada em sua vida escolar em Rimini e legitimada no *Marc'Aurelio*, periódico satírico romano fundado nos anos 1930. Será coincidência o pai de Titta, um ícone caricatural de *Amarcord*, se chamar Aurelio? Bem, Marco Aurelio, o imperador, era um estoico, um homem em busca do controle das emoções. Aurelio, por sua vez, aparecerá indignado no portão de casa, oportunamente trancado pela mulher, Miranda Biondi (Pupella Maggio), ante sua *mise-en-scène* socialista, esbravejando contra os fascistas. *Amarcord* se

mostra como uma sucessão de cartuns. A comicidade da marcha trotada dos *camicie nere*,⁴⁶³ ao som da fanfarra dos *bersaglieri*,⁴⁶⁴ pelas ruas da cidade, tendo entre eles alguns professores e o padre, é exemplar, com o reforço semântico de que no fascismo os três temas principais de *Amarcord* — política, educação e religião — sempre marcharam juntos. A homenagem ao regime protagonizada pelo colégio de Titta — os rapazes com mosquetes e as moças com aros de ginástica e estandartes — ganha contornos surreais, ao fazer com que a viagem onírico-sentimental de um dos alunos dê vida ao painel gigante coberto de flores que compõem a imagem do rosto do Duce, suscitando a distopia.⁴⁶⁵ A noite cai, e os fascistas ainda comemoram. A luz da cidade também cai, parece ter sido apagada propositalmente, e ouve-se ecoar na praça “A Internacional”, o hino universal de socialistas, comunistas e anarquistas. Os fascistas identificam um gramofone na torre da igreja, o qual é derrubado a tiros. Aurelio é levado a depor perante os militares fascistas e desdenhosamente torturado com óleo de rícino garganta a baixo, o que o faz, até a entrada de casa, esvair-se em fezes. Mais uma minúcia de Fellini para alegorizar a matiz política da chamada *Italietta*.

Outro episódio do filme que mobiliza a população inteira e tem evidente referência política é a passagem pela faixa costeira da cidade do transatlântico Rex, mantido por uma década, com suas mais de cinquenta mil toneladas, como símbolo de eficiência da Itália fascista, até ser afundado, em 1944, durante a Segunda Guerra Mundial, pela Royal Air Force (RAF). Trata-se da famosa cena do mar de *Amarcord*,⁴⁶⁶ realizada, em sua parte noturna, nos estúdios da Cinecittà, também um produto fascista, que teve sua origem na frase “O cinema é a arma mais forte”, proferida por Mussolini quando de sua chegada ao poder, em 1922. Mais de meia-noite, além do horário previsto para passagem do mito. Todos em suas embarcações, em mar alto, aguardam, dormem. Um apito; o navio se aproxima; alguém grita: “Viva o Rex! a maior realização do regime”. Um mar de plástico — movido, segundo Fellini, por dois maquinistas de boa vontade⁴⁶⁷ — e um navio de papelão também são uma grande realização. O cego de Cantarel quer ver: “Como é? como é?”

⁴⁶³ Camisas-negras, ou Milícia Voluntária para a Segurança Nacional (Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale), grupo paramilitar organizado por Mussolini e instituído por decreto real em 1923 para oprimir os opositores ao regime instituído pelo Partito Nazionale Fascista (Partido Nacional Fascista).

⁴⁶⁴ Cf. nota 239 desta tese.

⁴⁶⁵ Cf. nota 410 desta tese.

⁴⁶⁶ Cf. p. 133 desta tese.

⁴⁶⁷ Cf. Angelucci; Betti (1974: 97).

Amarcord é isso, uma grande realização. É preciso estar atento para captar essas fotografias memoriais em forma de cartum que se revelam ao longo da narrativa pelos temas da educação, religião e política italianas dos anos 1930, todos pontuados pela perspectiva de um núcleo familiar, no caso, o de Titta Biondi, mas que poderia ser e é de qualquer um. *Amarcord* não nos apresenta uma história linear definida, um enredo retilíneo, e sim imagens esparsas, circulares, tais como as que habitam e formam nossas memórias e que partem da personalidade do “eu me recordo” e da invenção para tomarem parte na construção do imaginário social de uma época, de um povo, de um lugar. *Amarcord* é cíclico, assim como a memória, assim como a própria vida. É inverno, e a neve toma conta da cidade. Miranda, a mãe de Titta, adoece. No cenário nevado, um pavão, observado atentamente por Titta, uma alusão ao princípio cíclico,⁴⁶⁸ já vista em *Giulietta dos espíritos*. Ele terá de passar pelo que passará. Sua mãe morre, há o velório, o funeral. O sofrimento é inevitável. De um píer, Titta olha o mar. O horizonte é uma memória. As *manine* retornam, invadem Titta, invadem o mar, invadem a festa de casamento de Gradisca. Sim! Gradisca se casa, com um militar. É primavera novamente. Uma fotografia seguida de um “*asabasiu*” eterniza o instante. Parece estar próximo o fim das calças curtas de Titta. Seus sonhos transmutarão, inventarão novos “eu me recordo”, formarão outra memória. O cego de Cantarel toca.

⁴⁶⁸ Cf. p. 270 desta tese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: NO RASTRO DE UM FILME-CONCLUSÃO

Dos três principais dicionários italianos constam as seguintes definições para o adjetivo “felliniano”:

- a) relativo al regista italiano Federico Fellini (1920-1993) o alla sua opera; grottesco, surreale, onirico, come le situazioni e i personaggi tipici dei film di Fellini.⁴⁶⁷
- b) relativo al regista cinematografico Federico Fellini (1920-1993) e alla sua opera, soprattutto con riferimento alle particolari atmosfere, situazioni, personaggi dei suoi film, caratterizzati da un forte autobiografismo, dalla rievocazione della vita di provincia con toni grotteschi e caricaturali, da visioni oniriche di grande suggestione.⁴⁶⁸
- c) del regista cinematografico F. Fellini (1920-1993); che ricorda l’atmosfera onirica, le situazioni o i personaggi grotteschi o caricaturali dei film di Fellini.⁴⁶⁹

Nota-se que em todos os três verbetes duas palavras estão presentes: “onírico” e “grotesco”. O primeiro ainda traz “surreal” e o segundo e terceiro “caricatural”, sendo que o segundo ainda fala em “autobiografismo” e, portanto, em uma extensão de sentido, em “mnêmico”. A propósito, entre os dicionários brasileiros mais usuais, apenas o *Aurélio* entra em conceituação, ao especificar “felliniano” como o “que tem caráter onírico”. Já o *Houaiss* se mantém apenas na generalidade do que se refere a Fellini e à sua obra, enquanto o *Aulete* nem mesmo lista o vocábulo. E, controvérsias à parte, o *Houaiss* ainda o coloca na classe dos substantivos, para denominar aquele que é “especialista, entusiasta ou apreciador da obra de Fellini”. Mas o que importa, de fato, em toda essa explanação lexical, é a constatação de que o onírico e o mnêmico — desenvolvidos nesta tese como categorias da estética imaginativa felliniana — permeiam, de alguma forma, o imaginário felliniano. No

⁴⁶⁷ “relativo ao diretor italiano Federico Fellini (1920-1993) ou à sua obra; grottesco, surreal, onírico, como as situações e os personagens típicos dos filmes de Fellini” [tradução minha do original em italiano]. Cf. *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*.

⁴⁶⁸ “relativo ao diretor cinematográfico Federico Fellini (1920-1993) e à sua obra, sobretudo no que se refere às particulares atmosferas, situações e personagens de seus filmes, caracterizadas por um forte autobiografismo, pela reconstituição da vida provinciana com tons grottescos e caricaturais e pelas visões oníricas de grande sugestão” [tradução minha do original em italiano]. Cf. *Treccani: dizionario della lingua italiana*.

⁴⁶⁹ “do diretor cinematográfico F. Fellini (1920-1993); que recorda a atmosfera onírica, as situações ou os personagens grottescos ou caricaturais ou dos filmes de Fellini” [tradução minha do original em italiano]. Cf. *Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*.

entanto, também o permeiam o grotesco — este com mais força —, o surreal e o caricatural, o que, em princípio, não se alinharia com as duas outras categorias aqui propostas. Vejamos, então, por que, como “sinônimos” de felliniano, o grotesco — que acaba por abarcar o caricatural, levando-se em conta a tradição da *commedia dell’arte*⁴⁷⁰ — e o surreal cedem lugar respectivamente para o espetacular e o utópico.

O dicionário de estética de Carchia e D’Angelo diz que “um significado mais próximo da noção corrente de grotesco encontra-se no *Prefácio* ao drama *Cromwell*, escrito por Victor Hugo em 1827”, vendo-se ali que o “o grotesco acaba por se aproximar do disforme e do feio, por um lado, e do cômico e do burlesco, por outro” e sendo assim, no fundo, “uma espécie de antítese do *sublime*” (2009: 171). Em relação a essa antítese, no referido prefácio, Hugo coloca que, enquanto o sublime, “livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas”, o grotesco “tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras” (2002: 35-6), determinando a dicotomia entre sublime e grotesco pela dicotomia entre belo e feio. No entanto, o dicionário de estética de Souriau⁴⁷¹ esclarece que, “mientras que lo bello manifiesta evidentemente la perfección realizada de un ser, lo sublime manifiesta de forma enigmática para un ser una perfección más alta, que le transformaría” (2010: 1009).⁴⁷² Ora, se tomarmos como exemplo o exposto aqui na análise de *A estrada* (1954), pautando-nos em atmosferas, situações e personagens, veremos que grotesco e sublime se complementam rumo à transformação das três solidões lá desenvolvidas, complementação essa que se configura como o “espetacular” felliniano, da mesma forma que se dá com a vaidade de *A doce vida* (1960), ainda que elementarmente ela seja grotesca, caricatural. Por isso, pela ideia de estética imaginativa, esta tese entende que a categoria estética clássica do grotesco não seja estritamente uma categoria felliniana, e sim um elemento estético que compõe a categoria do espetacular.

⁴⁷⁰ Margot Berthold, em sua história mundial do teatro, se refere à *commedia dell’arte* como comédia da habilidade: “Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos [em referência às *fabulae atellane*, farsas originárias da cidade de Atela] haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo” (2004: 353).

⁴⁷¹ Cf. nota 76 desta tese.

⁴⁷² “[...] enquanto o belo manifesta evidentemente a perfeição realizada de um ser, o sublime manifesta de forma enigmática para um ser uma perfeição superior, que o transformaria” [tradução minha da tradução do original em francês para o espanhol].

De outra maneira, em relação ao suposto “surreal” felliniano, consideraremos que ele desempenha o papel da utopia — esse mesmo surreal que muitos enxergam como uma variante do onírico. O surreal, então, não seria um elemento da categoria do utópico, e sim um dos “lugares” no qual essa categoria se fenomeniza. E isso pode ser percebido no que diz George Slusser ao introduzir o estudo do filósofo e psicanalista Roger Dadoun, que vê o surrealismo artístico como formador de um inconsciente utópico, “insofar as surrealism strives to effect a working union of opposites — in this case scientific reason and imagination — it may be argued that it is the place, in modern culture, where utopia recovers its original power of dialectic. (1999: xix-xx)⁴⁷³ Fala-se aqui, então, da utopia como uma função do surreal e notadamente de uma dialética complexa que envolve razão e imaginação, e não apenas do surreal como o maravilhoso puro e simples. Para além da transgressão da razão, o surreal onde o utópico ganha sentido alinha-se à unidade de opostos da dialética heraclitiana,⁴⁷⁴ unidade essa na qual “lo maravilloso es suscitado por todos los conductos que llevan a cabo la fusión de lo imaginario y lo real, de donde viene el ensanchamiento de la estética surrealista hacia las áreas exteriores a las ‘bellas artes’” (Souriau, 2010: 1014).⁴⁷⁵ E é fusão entre o imaginário e o real — metáfora do lugar aonde se quer chegar⁴⁷⁶ — que fundamenta a categoria felliniana do utópico, aqui vista a partir dos conceitos-imagem de ambição, em *Luzes do variedades* (1950), e de esperança, em *8½* (1963).

Portanto, a estética imaginativa que esta tese propõe com base na análise da cinematografia felliniana forma-se pelas categorias do onírico, do mnêmico, do espetacular e do utópico, e não pelas da estética tradicional, isto é, a do belo e suas decorrências, como o sublime e o grotesco, chegando-se ao entendimento de que são essas quatro categorias que conferem à cinematografia de Fellini a condição de arte. E isso sugere que o adjetivo “felliniano”, pelo viés filosófico, possa, ao mesmo tempo, significar onírico, mnêmico, espetacular, utópico. É evidente que, como tudo que pertence ao imaginativo, essas categorias são da ordem do sentido e interagem entre si, em maior ou menor grau, em todos os filmes de Fellini, assim como é da ordem do sentido a filosofia logopática de Julio Cabrera, capaz

⁴⁷³ “Na medida em que o surrealismo se esforça para efetuar um trabalho de união de opostos — neste caso, razão científica e imaginação —, pode-se argumentar que ele é o lugar, na cultura moderna, em que a utopia recupera seu poder original de dialética” [tradução minha do original em inglês].

⁴⁷⁴ Cf. nota 366 desta tese.

⁴⁷⁵ “O maravilhoso é suscitado por todos os canais que realizam a fusão do imaginário e do real, de onde vem o alargamento da estética surrealista para as áreas fora das ‘belas artes’” [tradução minha da tradução do original em francês para o espanhol].

⁴⁷⁶ Cf. p. 242 desta tese.

de gerar conceitos-imagem, com forte carga afetiva. E, como foi dito nesta tese, enquanto o conceito-imagem advém da leitura filosófica do filme, as categorias da estética imaginativa advém da leitura da filosoficidade do conceito-imagem em diálogo com outras leituras possíveis.⁴⁷⁷ Vale reiterar, então, que todo conceito-imagem traz em si a potencialidade de compor uma categoria da estética imaginativa.

Fanatismo e ilusão oníricos, imaturidade e recordação mnêmicas, solidão e vaidade espetaculares, ambição e esperança utópicas. Em oito filmes de Fellini aqui analisados — sendo quatro deles tratados como filmes-síntese categoriais —, oito macroconceitos-imagem, ou seja, aqueles que Cabrera diz poder especificar um filme inteiro, revelaram-se, em diálogo com conceitos-imagem menores, como uma evidência fenomenológica da essência das situações da “filosofia filmada”.⁴⁷⁸ E, mesmo sem se ter analisado pontualmente aqui a cinematografia completa de Fellini, foi possível identificar pelo visionamento de seus filmes que essas categorias estão presentes em todos eles, a exemplo do onírico em *A cidade das mulheres* (1980) e *A voz da Lua* (1990), do mnêmico em *Bloco de notas de um diretor* (1969) e *Roma* (1972), do espetacular em *Os clowns* (1970) e *Ginger e Fred* (1985) e do utópico em *Ensaio de orquestra* (1979) e *E la nave va* (1983). Entre eles, há ainda um que podemos classificar de filme-conclusão das categorias estéticas imaginativas fellinianas: *Entrevista* (1987), seu penúltimo filme, o qual pelo macroconceito-imagem de magia instaura o onírico, o mnêmico, o espetacular e o utópico. Nele, ficcionalizando um pseudodocumentário — o que de certa forma já havia feito em *Os clowns*, *Roma* e *Ensaio de orquestra* —, Fellini será acompanhado por uma equipe de televisão japonesa interessada em realizar uma matéria sobre sua vida e obra durante a suposta pré-produção de *Amerika*, filme que seria baseado no romance homônimo de Franz Kafka, um projeto real que nunca chegou a sair do papel, a não ser aí nessa imaginação.

Na primeira cena de *Entrevista*, Fellini e sua equipe chegam à Cinecittà para uma filmagem noturna. Durante a preparação dos equipamentos, a equipe de televisão japonesa aparece para entrevistá-lo, antecipando-se ao encontro marcado para o dia seguinte e “surpreendendo-o”. Ao ser indagado sobre que filme está fazendo, Fellini responde que é um filme que começa com um sonho, com o clássico sonho de estar voando, o qual acredita que também se tenha no Japão; um sonho universal, portanto, e um filme, diga-se, não es-

⁴⁷⁷ Cf. p. 109-10 desta tese.

⁴⁷⁸ Cf. p. 99-100 desta tese.

pecificado. Uma grua imensa sobe com a câmera para filmar de cima a cidade do cinema. E, enquanto ele narra seu sonho para a equipe de televisão, o voo é filmado subjetivamente, um sobrevoou pela Cinecittà, uma ilusão, que depois no filme, em uma sala de produção, se denunciará como uma maquete. Eis uma nuance da magia onírica do cinema felliniano.

Interpretado por Sergio Rubini, o jovem Fellini está em *Entrevista*, assim como esteve, explícita ou implicitamente, em outros filmes. Kezich diz que, com isso, Fellini “estabelece um paralelo entre sua chegada e a descoberta da América por parte do jovem Karl” (1992: 461), mais especificamente Karl Roßmann, o protagonista do romance kafkiano, um jovem de dezesseis anos, que é forçado por seus pais a emigrar de Praga para Nova Iorque para fugir do escândalo de ter sido seduzido pela empregada casa, uma mulher mais velha que dele engravidara. Recém-chegado a Roma, saído da provinciana Rimini, o Fellini de *Entrevista*, iniciando no ofício de jornalista, vai à Cinecittà de bonde para entrevistar uma estrela do cinema, bonde por cujas janelas, durante o trajeto, como se fossem recordações do jamais vivido, descortinam-se paisagens fantásticas, em alusão ao filme publicitário realizado três anos antes para o *bitter* Campari,⁴⁷⁹ no qual há uma projeção similar pelas janelas de um trem. Eis uma nuance da magia mnêmica do cinema felliniano.

Em uma sala da Cinecittà, Fellini e sua equipe de produção escolhem cenários e figurinos para a filmagem de *Amerika*. Ele é avisado por um assistente de que Marcello — o Mastroianni — estaria por lá trabalhando em alguma filmagem. De repente, conforme já relatado aqui,⁴⁸⁰ um vento invade a janela da sala, lançando para dentro balões de festa. Do lado de fora, como se flutuasse em um espetáculo de mágica, Marcello surge caracterizado de Mandrake, para fazer uma piada com Fellini e sua equipe, uma piada de cunho sexual, em rima, que fala da propriedade de sua vareta mágica de acabar com a impotência dos senhores ali reunidos. E outro nível de espetacularização se dá pela revelação da grua que ergue Marcello e da gravação da qual participa para um comercial de um detergente para roupas, um tira-manchas “mágico”. E, para surpreendê-lo, Fellini o levará dali — junto também irá, entre outros, Rubini, seu *alter ego* jovem — para a casa de Anita Ekberg, promovendo um festivo reencontro memorável e ficcional, quase trinta anos depois, entre os dois atores que compuseram uma das cenas mais aclamadas do cinema mundial, a da

⁴⁷⁹ Cf. nota 283 desta tese.

⁴⁸⁰ Cf. p. 180-1 desta tese.

Fontana de Trevi em *A doce vida*, com direito inclusive à projeção da cena em um telão. Eis uma nuance da magia espetacular do cinema felliniano.

A cena final de *Entrevista* é introduzida por uma pergunta da jornalista japonesa a Fellini, querendo saber se ele irá filmar na América a *Amerika* de Kafka e, assim, desconsiderando toda a estética de ilusionamento de seu cinema. Mas é Fellini — nessa sua “entrevista fílmica” que reflete todo o seu cinema em uma espécie de *mise en abyme*⁴⁸¹ — que faz a pergunta a si mesmo, a qual ficará sem resposta proferida, por somente poder ser dada imagetivamente. É Natal, e nenhuma data é mais utópica do que essa, a data por excelência de esperança e luz. Em uma área externa da Cinecittà, estão sendo realizados testes de filmagem de *Amerika*. Uma tempestade está prestes a desabar, e a equipe se abriga em barracas de plástico transparente improvisadas. Na carroceria de um caminhão, Rubini, ao piano, acompanhado de um sax, toca o foxtrote “Yes sir, that’s my baby” (“Sim senhor, esse é meu bebê”, 1925), de Gus Kahn e Walter Donaldson. A noite cai, e agora, ainda na carroceria do caminhão, ele toca o jazz “Stormy weather” (“Tempestade”, 1933), de Harold Arlen e Ted Koehler, seguido por um tema clássico de Nino Rota. Fellini, com isso, traz a utopia como função do surreal, conforme explica Slusser sobre o trabalho de Dada. E todo esse clima surreal é utópico porque dá a imaginação como resposta à pergunta racional da jornalista japonesa. A América pode estar ali, no “quintal” da Cinecittà, o que se confirma quando o dia amanhece e, como em um faroeste, a equipe de cinema é atacada por apaches a cavalo com antenas de televisão em punho como se fossem lanças, um surrealismo utópico que coloca em questão o tema da televisão *versus* cinema, da suposta selvageria televisiva *versus* a civilização cinematográfica, tema este já visitado, com profundidade, em *Ginger e Fred*.⁴⁸² No lendário Estúdio 5 da Cinecittà, imortalizado por Fellini, ele próprio, em *off*, narra: “O filme deveria acabar aqui. Na verdade, já acabou. E parece que ouço a voz de um antigo produtor. ‘Mas como vai acabar assim? Sem um fio de esperança, sem um raio de sol? Me dê ao menos um raio de sol’, era o que ele me suplicava ao final de cada filme. Um raio de sol? Bem, vamos tentar”. E, naquele estúdio totalmente vazio, um claquetista entra sob um fecho de luz lançado por um refletor e anuncia o primeiro *take* de um filme imaginário qualquer. Em primeiro plano, a silhueta de uma câ-

⁴⁸¹ Cf. nota 353 desta tese.

⁴⁸² Cf. nota 389 desta tese.

mera, em diálogo com esse fecho de luz, forma um *chiaroscuro*⁴⁸³ que sugere metaforicamente a esperança e a desesperança, conceitos-imagem dialéticos em 8½. A imagem congela. Eis uma nuance da magia utópica do cinema felliniano.

Há muito mais em *Entrevista*, que aqui já se denominou “o grande circo mágico do cinema felliniano”.⁴⁸⁴ O que há nesse filme, do início ao fim, é um passeio pelo onírico, mnêmico, espetacular e utópico, um passeio mágico de um artista mágico. Não foi gratuitamente que Glauber Rocha (2006: 258) disse — no ensaio em que intitulou “Glauber Fellini”, apropriando-se sugestivamente do mítico sobrenome — que, assim como Visconti entrara no cinema através da ópera romanesca da história, De Sica através do teatro psicologista e Rossellini através do jornalismo, Fellini entrou através da magia. E falou de uma “cinestética do *Ser Fellini*”, de um cineasta que “filma seu interior refletido no espelho de sua encenação”, que “projeta seu êxtase”, que faz “o público conviver com o sonho”. E, ao se identificar nesse “interior” o mnêmico, nessa “encenação” o espetacular, nesse “êxtase” o utópico e nesse “sonho” obviamente o onírico, essa “cinestética do *Ser Fellini*” pode ser entendida aqui como um extrato afetivo da estética imaginativa felliniana. Estética essa que esta tese demonstrou ser a expressão teórica do legado intelectual de Fellini, capaz de provocar a reflexão dialética sobre a condição humana. E de um Fellini que era dialético e que, por não se trair, realizou um cinema dialético, inventando a memória como se fosse um espetáculo, libertando o espetáculo como se fosse uma utopia, fantasiando a utopia como se fosse um sonho e vivificando o sonho como se fosse a sua própria memória.

E Glauber arremata em grande estilo seu ensaio, o qual se revela como uma espécie de autocatarse sobre o mito felliniano, que o desagradava e que lhe foi instigado por Buñuel:⁴⁸⁵ “Nenhum outro Cineasta [...] viajou tão longe, explorador do inconsciente, seus filmes são naves de grande curso e profundidade,⁴⁸⁶ provavelmente Homem de outro Planeta, Fellini é o maior fenômeno da Imaginação Viva” (2006: 274). Por que, então, muitos disseram que Fellini nunca foi um intelectual? Provavelmente porque a imaginação pouco tenha sido tratada como razão, ou melhor, como conhecimento. Provavelmente por-

⁴⁸³ Cf. nota 451 desta tese.

⁴⁸⁴ Cf. p. 180 desta tese.

⁴⁸⁵ “Buñuel me disse a propósito de 8½: ‘*Es una película fantástica. Fellini es el mas grand cineasta du monde!*’ Eu tinha visto 8½ no México e mandei uma crítica para o Zuenir Ventura, que na época dirigia o *Diário Carioca*, revisando minhas opiniões sobre Fellini, a quem eu esculhambara na imprensa baiana como cineasta reacionário — e o juízo de Buñuel sobre o filme que me fundiu a cuca valeu como absolvição do Papa” (2006: 255).

⁴⁸⁶ Oximoro neológico de Glauber que magicamente define a grandeza do mito Fellini.

que, em algumas ocasiões, ele mesmo disse não se considerar um intelectual. Provavelmente porque, não raro, ele tenha criticado a arrogância dos intelectuais que o cercavam. Provavelmente porque, no estrito da palavra, ele não tenha sido mesmo um intelectual, se levarmos em conta o seu conhecimento intuitivo, da cultura geral e popular à sensibilidade estética e poética.

Por fim, por tudo o que se viu nesta tese, pode-se concluir que o cinema de Fellini — se possível isso for — está para além daquilo que se conhece por cinema de autor. É um cinema de imaginador, no qual cada imagem é uma imaginação. Mas ele preferiu se auto-denominar *un gran bugiardo*, isto é, um grande mentiroso. Então, cada imagem felliniana pode ser pensada como uma grande mentira, pelo sentido imaginativo de mentira onírica, de mentira mnêmica, de mentira espetacular, de mentira utópica. E, parafraseando Descartes, paradoxalmente em um anticartesianismo, é possível imaginar a frase lapidar do espírito intuitivo Fellini: “Minto, logo existo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dos roteiros

FELLINI, Federico. *A doce vida*. Tradução de Nemésio Sales. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (c)

_____. *A estrada*. Tradução de Joel Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (a)

_____. *Amarcord* (com a colaboração de Tonino Guerra). Tradução de Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

_____. *Casanova*: script and diretor (in collaboration with Bernardino Zapponi). Preface by Donald Sutherland. Translated by Claudia Cremasco. Portsmouth: Heinemann, 1997.

_____. *Giulietta degli spiriti*: dal soggetto al film. A cura di Tullio Kezich. Bologna: Cappelli, 1965.

_____. *Il primo Fellini: Lo sceicco bianco, I vitelloni, La strada ed Il bidone*. Introduzione di Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1969.

_____. *I vitelloni e La strada*: soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Tullio Pinelli e Ennio Flaiano. Prefazione di Irene Bignardi. Milano: Longanesi, 1989.

_____. *La dolce vita*: dal soggetto al film. A cura di Tullio Kezich. Bologna: Cappelli, 1960.

_____. *O boas-vidas*. Tradução de Joel Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *O sheik branco*. Tradução de Joel Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (b)

De Fellini

FELLINI, Federico. *Entrevista sobre o cinema*: realizada por Giovanni Grazzini. Tradução de José Alberto de Lima Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *Eu sou um grande mentiroso*: entrevista a Damien Pettigrew. Tradução de Fernanda Borges e Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Fazer um filme*. Tradução de Monica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Fellini por Fellini*. Edição de Christian Strich e Anna Keel. Tradução de José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. *Fellini visionário*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Il libro dei sogni*. A cura di Tullio Kezich e Vittorio Boarini. Testimonianza di Vincenzo Mollica. Milano: Rizzoli, 2007.

_____. *Le favole di Fellini*: diario ai microfoni della Rai. Raccolta di interviste scelte e riproposte da Paquito Del Bosco. Roma: Rai-Eri, 2000.

Sobre Fellini

ANGELUCCI, Gianfranco; BETTI, Liliana (a cura di). *Il film Amarcord di Federico Fellini*: dal soggetto al film. Bologna: Cappelli, 1974.

BAXTER, John. *Fellini*. Traducción de Gemma Moral. Barcelona: Ediciones B, 1994. (a)

BISPURI, Ennio. Il mare e il treno: i segni e i sogni dell'espressionismo di Federico Fellini. *Fellini Amarcord*: rivista di studi felliniani. Rimini: Fondazione Federico Fellini, v. VIII, n. 1-2, giu. 2008. p. 47-88.

BOLEDI, Luigi; DE BERTI, Raffaele (a cura di). *Luci del varietà*: pagine scelte. Milano: Il Castoro, 1999.

BONDANELLA, Peter. Beyond neorealism: Calvino, Fellini, and fantasy. In: LUCENTE, Gregory L. (ed.). *Italian criticism: literature and culture*. Ann Arbor: Michigan Romance Studies, 1996. p. 103-20.

BONDANELLA, Peter. *Il cinema di Federico Fellini*: con una introduzione di Federico Fellini. Traduzione e cura di Gian Luca Gueneri. Rimini: Guaraldi, 1994.

BONDANELLA, Peter. The break with neorealism: the cinema of the reconstruction, Fellini's trilogies of character and grace, and the return of melodrama. In: _____. *A history of Italian cinema*. New York; London: Continuum, 2009. p. 127-56.

BONDANELLA, Peter. *The films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University, 2002.

CALVINO, Italo. Autobiografia de um espectador. In: FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Tradução de Monica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 7-26.

CANGA, Manuel. *La dolce vita*: Federico Fellini (1959-1960). Guía para ver y analizar. Valencia: Nau; Barcelona: Octaedro, 2004.

CEDERNA, Camilla. A bela confusão. In: FELLINI, Federico. *8 ½*. Tradução de Joel Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 1-86.

CHANDLER, Charlotte. *Eu, Fellini*. Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Record, 1995.

COLLAR, Georges. *Giulietta degli spiriti* na obra de Fellini. *Rumo*: revista de problemas actuais, n. 107, Lisboa: Aster, 1966. p. 135-41.

DE SANTI, Pier Marco. *La dolce vita*: scandalo a Roma, Palma d'oro a Cannes. Pisa: ETS, 2004.

- FABRIS, Mariarosaria. Federico Fellini: quase um autorretrato. *O Estado de S. Paulo*, Caderno2/Cultura, São Paulo, 10 out. 2004. p. 6.
- FASANOTTI, Pier Mario. *Tra il Po, il monte e la marina: i Romagnoli da Artusi a Fellini*. Vicenza: Neri Pozza, 2017. (e-book)
- FAVA, Claudio G.; VIGANÒ, Aldo. *I film di Federico Fellini*. 4ª ed. Roma: Gremese, 1995.
- FLAIANO, Ennio. Ho parlato male de *La strada*. *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, anno VII, v. XII, terza serie, fasc. 139, Roma, 10 ago. 1954. p. 449.
- KEZICH, Tullio. Fellini e outros: caderno de notas para *La dolce vita*. In: FELLINI, Federico. *A doce vida*. Tradução de Nemésio Sales. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 3-136.
- KEZICH, Tullio. *Federico Fellini: il libro dei film*. Milano: Rizzoli, 2009.
- KEZICH, Tullio. *Federico: Fellini, la vita e i film*. 2ª ed. Milano: Feltrinelli, 2010.
- KEZICH, Tullio. *Fellini: uma biografia*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- KEZICH, Tullio; LEVANTESI, Alessandra. Il binomio magico. In: _____. *Dino De Laurentiis, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli, 2001. p. 112-22.
- LIZZANI, Carlo. *Il cinema italiano, 1895-1979*. Roma: Riuniti, 1980.
- LUPI, Gordiano. *Federico Fellini*. Milano: Mediane, 2009.
- MANGANARO, Jean-Paul. *Federico Fellini: romance*. Traduzione di Angelo Pavia. Milano: Il Saggiatore, 2014.
- MARONI, Oriana; RICCI, Giuseppe (a cura di). *I libri di casa mia. La biblioteca di Fellini*. Rimini: Fondazione Federico Fellini, 2008.
- MARTINS, Luiz Renato. *Conflito e interpretação em Fellini*. São Paulo: Edusp; Instituto Italiano di Cultura, 1993.
- MAYRINK, Geraldo. Os fantasmas de Fellini estão soltos. *Veja*, n. 7, São Paulo, 23 out. 1968. p. 62-3.
- MÉJEAN, Jean-Max. *Fellini, un rêve, une vie*. Paris: Cerf, 1997.
- MINUZ, Andrea. *Viaggio al termine dell'Italia: Fellini politico*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012.
- MOLLICA, Vincenzo. *Fellini: parole e disegni*. Torino: Einaudi, 2000.
- MONTESANTI, Fausto. Genesi segreta di Gelsomina e Zampanò. *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, anno VII, v. XII, terza serie, fasc. 139, Roma, 10 ago. 1954. p. 446-8.
- MOSCATI, Italo. *Fellini & Fellini: da Rimini a Roma, inquilino di Cinecittà*. Roma: Rai-Eri, Ediesse, 2010.
- PEDRAZA, Pilar; GANDÍA, Juan López. *Federico Fellini*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2000.
- ROCHA, Glauber. Glauber Fellini. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 253-74.

ROSSI, Moraldo; SANGUINETI, Tatti. *Fellini & Rossi: il sesto vitellone*. Bologna: Le Mani; Cineteca di Bologna, 2001.

SOLMI, Angelo. *Storia di Federico Fellini*. Milano: Rizzoli, 1962.

SPINOSA, Antonio. Federico Fellini. In: _____. *Racconta il giornalismo*. Roma: Gange-mi, 2003. p. 136-41.

STODDART, Helen. Subtle wasted traces: Fellini and the circus. In: BURKE, Frank; WALLER, Marguerite R. *Federico Fellini: contemporary perspectives*. Toronto: University of Toronto, 2002. p. 47-64.

VASCONCELOS, Evaristo de. Fellini 8½. *Brotéria*: revista contemporânea de cultura, v. LXXVIII, n. 4, Lisboa, abr. 1964. p. 474-9.

VILALLONGA, José Luis de. El arte de la mentira. In: _____. *Políticamente incorrecto*. Barcelona: B, 2014. (*e-book*)

VINCENZI, Monica; CASA, Luigi Casa. *Fellini metafisico: la riconciliazione tra sogno e realtà*. Milano: Lampi di Stampa, 2014.

Gerais

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução coordenada por Alfredo Bosi e revisão de Ivone Castilho Benedetti. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia* (v. IV). Tradução de José Garcia Abreu. Lisboa: Presença, 1970.

ADINOLFI, Francesco. *Mondo exotica: suoni, visioni e manie della Generazione Cocktail*. Torino: Einaudi, 2000.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. p. 15-45.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.

ALBERTI, Leon Battista. *L'architettura [De re aedificatoria]* (v. II). Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo, 1966.

ALCIDAMANTE DE ELEA. Sobre los sofistas. In: _____. *Testimonios y fragmentos*. Traducción y notas de Juan Luis López Cruces. Madrid: Gredos, 2005. p. 101-25.

ALTHUSSER, Louis. *Filosofia e filosofia espontânea dos cientistas*. Tradução de Elisa Amado Bacelar. Lisboa: Presença, 1976.

AMBROSI, Luigi. *La psicologia della immaginazione nella storia della filosofia: esposizione e critica*. Roma: Dante Alighieri, 1898.

ANDRÉ, Père [Yves-Marie André]. *Essai sur le beau*. Nouvelle édition. Paris: L. Étienne Ganeau, 1770.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema* (v. 1). Tradução de Maria Helena Sacadura e Júlio Sacadura. Lisboa: Arcádia, 1961.

ARISTÓTELES. Categorias. In: _____. *Organon* (v. 1). Tradução, prefácio e notas de Pinaranda Gomes. Lisboa: Guimarães, 1985. p. 41-118.

ARISTÓTELES. *De anima*. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARISTÓTELES. *Metafísica* (3 v.). Ensaio introdutório, tradução e comentário de Giovanni Reale. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2001-2.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASMUTH, Christoph. A renovação fichtiana [sic]¹ da filosofia da imagem. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*. Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília, v. 2, n. 2, 2014. p. 4-19.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro e revisão técnica de Rolf de Luna Fonseca. Campinas: Papyrus, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACON, Francis. Of beauty. *The works of lord Bacon* (v. I). London: Henry G. Bohn, 1854. p. 296.

BACON, Francis. *O progresso do conhecimento*. Tradução, apresentação e notas de Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 2007.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987.

BAKUNIN, Mikhail. Man, Society, and Freedom. In: _____. *Bakunin on anarchy: selected works by the activist-founder of world anarchism*. Edited, translated and with an introduction, by Sam Dolgoff. Preface by Paul Avrich. New York: Vintage, 1972.

BARAQUIN, Noëla; LAFFITTE, Jacqueline. *Dicionário universitário dos filósofos*. Tradução de Eduardo Brandão e revisão técnica de Jacira de Freitas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

¹ Em língua portuguesa, a grafia correta do sufixo desse adjetivo é com “i”, portanto “fichtiana”.

- BARTHES, Roland. Littérature objective. In: _____. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1981. p. 29-40.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BASCH, Victor. Le maître-problème de l'esthétique. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*. Paris: PUF, t. 92, juil.-déc., 1921. p. 1-26.
- BASCH, Victor. *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. Paris: Germer Baillière, 1896.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. Estética. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2013. p. 69-87.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema* (coletânea de textos extraídos da edição de Johann Christian Kleyb de 1750). Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAXTER, John. *Buñuel*. London: Fourth Estate, 1994. (b)
- BAYER, Raymond. *Histoire de l'esthétique*. Paris: Armand Colin, 1961.
- BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. Traducción de Jasmin Reuter. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980. [Primera impresión en 1965.]
- BAYER, Raymond. *História da estética*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Estampa, 1993. [Primeira impressão em 1978.]
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BAZIN, André. *O realismo impossível*. Seleção, tradução, introdução e notas de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Millet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Tradução de Luciana A. Penna e revisão técnica Alain P. François. Campinas: Papirus, 1997.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BLANCHÉ, Robert. *Des catégories esthétiques*. Paris: J. Vrin, 1979.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança* (v. 1). Tradução de Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto, 2005.
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. Tradução de Ismail Xavier e João Luiz Oliveira. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 341-52.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano: dal 1945 agli anni ottanta* (v. 2). Roma: Riuniti, 1982.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- BYRNE, Ruth M. J. *The rational imagination: how people create alternatives to reality*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005.
- CABRERA, Julio. *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Nueva edición ampliada e ilustrada. Barcelona: Gedisa, 2015.
- CABRERA, Julio. *De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia: novas reflexões sobre cinema e filosofia*. São Paulo: Nankin, 2007.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CALVINO, Italo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 97-114.
- CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo (coords.). *Dicionário de estética*. Tradução de Abílio Queirós e José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, 2009.
- CASERTANO, Giovanni. *Uma introdução à República de Platão*. Tradução de Maria da Graça Gomes de Pina. São Paulo: Paulus, 2011.
- CASETTI, Francesco. *Teorie del cinema: 1945-1990*. Milano: Bompiani, 1993.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud e revisão técnica de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha* (segundo livro). Tradução de Sérgio Molina. Apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CHASTEL, André. L'esigenza della bellezza. La metafisica del bello e gli artisti. In: _____. *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*. Traduzione di Renzo Federici. Torino: Einaudi, 1964. p. 285-94.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles* (v. 1). 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Coordenação de Carlos Sussekind. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COCTEAU, Jean. Apollinaire. *La Parisienne: revue littéraire mensuelle*. Paris, n. 13, janv. 1954. p. 1-6.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Tradução de José Serra. Lisboa: Edições 70, 2008.
- CROCE, Benedetto. *Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história*. Organização de Giuseppe Galasso. Tradução e posfácio de Omayr José de Moraes Júnior. Apresentação à edição brasileira de Rodrigo Lemos. São Paulo: É Realizações, 2016.
- CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*. Terza edizione riveduta. Bari: Laterza, 1908.

- CROUSAZ, Jean-Pierre de. *Traité du beau*. Amsterdam: François L'Honoré, 1715.
- CUNHA, Renato. *As formigas e o fel: literatura e cinema em Um copo de cólera*. São Paulo: Annablume, 2006.
- CUNHA, Renato. O cinema e seus outros. In: _____. (org.). *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, 2009. p. 11-41.
- CUNHA, Renato. O espelho espetacular. In: _____. *Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema*. Brasília: Círculo de Brasília, 2007. p. 19-41.
- DANTO, Arthur. O mundo da arte. Tradução de Rodrigo Duarte. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2013. p. 317-34.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE GIUSTI, Luciano (a cura di). *Storia del cinema italiano* (v. VIII: 1949-1953). Roma: Fondazione Scuola Nazionale di Cinema; Venezia: Marsilio, 2003.
- DESCARTES, René. As paixões da alma. In: _____. *Os pensadores*. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 225-304.
- DESMOND, William. *A filosofia e seus outros: modos do ser e do pensar*. Tradução de José Carlos Aguiar de Souza. São Paulo: Loyola, 2000.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. Martins Fontes, 2010.
- DICKIE, George. *Introduction to aesthetics: an analytic approach*. New York: Oxford University, 1997. [Revised edition of *Aesthetics: an introduction* (1971).]
- DILTHEY, Wilhelm. The construction of the historical world in the human studies. In: _____. *Selected writings*. Translated by H. P. Rickman. Cambridge: Cambridge University, 1979. p. 170-245.
- DIÔGENES LAËRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama. 2ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1998.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Tradução de Roberto Figurelli. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Unesp; Boitempo, 1997.
- EIKHENBAUM, B. M. La teoría del "método formal". Traducción de Agustín Garcia Tirado. In: TYNIANOV, Y.; EIKHENBAUM, B. M.; SHKLOVSKI, V. *Formalismo y van-*

- guardia*: textos de los formalistas rusos (v. 1). 2ª ed. Madrid: Alberto Corazón, 1973. p. 29-83.
- EISENTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni e apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (a)
- EISENTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni e apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (b)
- EPICURO. *Opere*. Introduzione, testo critico, traduzione e note di Graziano Arrighetti. Torino: Einaudi, 1960.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neorrealismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1996.
- FERRATER MORA, J. Contemplação. In: _____. *Dicionário de filosofia* (tomo I, A-D). 2ª ed. São Paulo: Loyola, 2004. p. 565-6.
- FICINO, Marsilio. *Platonic theology* (v. 5, books XV-XVI). English translation by Michael J. B. Allen. Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge; London: The I Tatti Renaissance Library/ Harvard University, 2005.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. 9ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRANCA NETO, Alípio Correia de. O sonho mau da vida-em-morte. In: COLERIDGE, S. T. *A balada do velho marinheiro*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. Cotia: Ate-liê, 2005.
- FREUD, Anna. *Ego and the mechanisms of defense*. Translation by Cecil Baines. Revised edition. London: Karnac, 1993.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos: edição comemorativa de 100 anos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- FUBINI, Mario. Oggi il teatro si chiama cinema. *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*. Milano, anno V, v. VIII, n. 85, mag. 1952. p. 221-2. [Intervista a Giuseppe Grieco.]
- GALEANO, Eduardo. Janela sobre a utopia. In: _____. *As palavras andantes*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- GANCE, Abel. La confession d'Abel Gance. La puissance au cinéma. Déclaration à André Lang. *La Revue Hebdomadaire*. Paris: Plon, n. 25, 23 juin. 1923. p. 473-83. (a)
- GANCE, Abel. Le cinéma, c'est la musique de la lumière. *Cinéa-Ciné pour tous*. Paris: François Tédesco, n. 3, 15 déc. 1923. p. 11. (b)

- GATTI, Maria Luisa. *“Theoria” e filosofia: interpretações da doutrina de Plotino sobre a contemplação a partir dos anos Cinquenta do Século XIX*. Milano: EduCatt, 2012.
- GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Tradução de Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Horizonte, 1981.
- GROOS, Karl. *Einleitung in die Aesthetik*. Gießen: J. Ricker, 1892.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830* (v. III: A filosofia do espírito). Tradução de Paulo Meneses, com a colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética* (v. I). Tradução de Marco Aurélio Werle. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Consultoria de Victor Knoll e Oliver Tolle. 2ª ed. rev. São Paulo: Edusp, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- HEINEMANN, Fritz. Estética. In: _____. *A filosofia no século XX*. Tradução e prefácio de Alexandre F. Morujão. 8ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014. p. 449-65.
- HENDRIX, John S. Plotinus and the artistic imagination. *School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications*. Paper 31. Bristol, Rhode Island: Roger Williams University, 2015. http://docs.rwu.edu/saahp_fp/31.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã: ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil*. Organização de Richard Tuck. Tradução de João Paulo Monteiro, Maria Beatriz Nizza da Silva e Claudia Berliner. Supervisão da edição e revisão da tradução de Eunice Ostrensky. São Paulo: Marlins Fontes, 2003.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* (prefácio de Cromwell). Tradução e notas de Célia Berrettini. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HUME, David. *Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Tradução de Déborah Danowski. 2ª ed. rev. ampl. São Paulo: Unesp, 2009.
- HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*. Tradução de Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.
- HUTCHESON, Francis. *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue: in two treatises*. Edited and with an introduction by Wolfgang Leidhold. Revised edition. Indianapolis: Liberty Fund, 2008.
- JAMES, Chris; CRAWFORD, Megan. Researching with feeling: the case for an affective paradigm in social and organizational research. In: CLARKE, Caroline; BROUSSINE, Mike; WATTS, Linda (eds.). *Researching with feeling: the emotional aspects of social and organizational research*. Abingdon: Routledge, 2015. p. 147-63.

- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- JASPERS, Karl. *Filosofia* (v. II). Traducción de Fernando Vela. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1958.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie ou la bonne conscience*. Paris: PUF, 1950.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- JOHNSON, Mark. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago, 1987.
- JONES, Robert Edmond. *The dramatic imagination: reflections and speculations on the art of the theatre*. Abingdon: Routledge, 2004.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Tradução baseada na edição original de 1788, introdução e notas de Valerio Rohden. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KANT, Immanuel. Forma e princípios do mundo sensível e do mundo inteligível. Tradução de Paulo Licht dos Santos. In: _____. *Escritos pré-críticos*. São Paulo: Unesp, 2005. p. 219-82.
- KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2007.
- KANT, Immanuel. *Metafísica dos costumes*. Tradução de Clélia Aparecida Martins, Bruno Nadai, Diego Kosbiau e Monique Hulshof. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2013.
- KLEIN, Robert. A imaginação como roupagem da alma em Marsílio Ficino e Giordano Bruno. In: _____. *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Tradução de Cely Arena. Revisão técnica de Leon Kossovitch e Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Edusp, 1998. p. 61-82.
- KLEIN, Robert. L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno. *Revue de Métaphysique et de Morale*. Paris, Presses universitaires de France, 61^e année, n. 1, janv./mars 1956. p. 18-39.
- KNOBLOCH, Felicia. *O tempo do traumático*. São Paulo: Educ; Fapesp, 1998.
- LADERMAN, David. *Driving visions: exploring the road movie*. Austin: University of Texas, 2002.
- LADERMAN, David. Road movie. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Schirmer encyclopedia of film* (v. 3). Farmington Hills: Thomson Gale, 2007. p. 417-21.

- LANGER, Susanne K. Uma nota sobre o filme. In: _____. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. Tradução de Ana M. Goldberg Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 427-31.
- LAURENT, Jacques. Les mauvaises rencontres. *La Parisienne: revue littéraire mensuelle*. Paris, n. 14, févr. 1954. p. 181-92.
- LAVELLE, Louis. *A consciência de si*. Tradução de Lara Christina de Malimpensa e revisão técnica de Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2014.
- LEIBNIZ, Gottfried. *A monadologia e outros textos*. Organização e tradução de Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra, 2009.
- LEVINAS, Emmanuel. Le philosophe et la mort. In: _____. *Altérité et transcendance*. Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana, 1995. p. 159-71.
- LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LOPARIC, Zeljko. Além do inconsciente: sobre a desconstrução heideggeriana da psicanálise. In: SOUZA, Ricardo Timm de; OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de (orgs.). *Fenomenologia hoje II: significado e linguagem*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002. p. 269-315.
- MACDONALD, Scott. *A critical cinema 4: interviews with independent filmmakers*. Berkeley; Los Angeles: University of California, 2005.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves e revisão técnica de Sheila Schvartzman. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. Tradução de Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 375-80.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (a)
- METZ, Christian. O filme de ficção e o seu espectador. In: _____. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Tradução de António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. p. 103-47. (b)
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio* (v. 1). Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova cultural, 2004.
- MORENO, Jacob Levy. *Psicodrama*. Tradução de Álvaro Cabral. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou homem imaginário: ensaio de antropologia*. Tradução de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- MOUNIER, Emmanuel. *O personalismo*. Tradução de João Bénard da Costa. 3ª ed. Santos: Martins Fontes; Lisboa: Moraes, 1974.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução de Maria da Glória Bordini. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1975.
- MUMFORD, Lewis. *The story of utopias*. New York: Boni and Liveright, 1922.

- MURATORI, Lodovico Antonio. *Della perfetta poesia italiana* (v. 1). Annotazioni critiche di Anton Maria Salvini. Milano: Società Tipografica dei Classici Italiani, 1821.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.
- NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Benedito Nunes. *Heidegger & Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- NUNES, Benedito Nunes. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- O'DONNELL, Aldan. Sound in Italian cinema. But the bells are the voice of God: diegetic music in post-war Italian cinema. In: HARPER, Graeme (ed.). *Sound and music in film and visual media: an overview*. New York; London: Bloomsbury, 2009. p. 340-51.
- ONFRAY, Michel. *Los libertinos barrocos: contrahistoria de la filosofía* (v. III). Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2009.
- PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017. p. 21-45. (e-book)
- PASCAL, Blaise. *Penseés*. Rétablies suivant le plan de l'auteur d'après les textes originaux accompagnés des additions et des variantes de Port-Royal par J.-M.-F. Frantin. 3^{ème} éd. Paris: Lagny, 1870.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octavio. Cara al tiempo. In: _____. *Obra poética II (1969-1998)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 51-3.
- PECORARO, Rossano. *Cioran: a filosofia em chamas*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.
- PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal: introdução ao problema nacional*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.
- PIMENTA, Pedro Paulo Garrido. Entusiasmo e fanatismo na filosofia crítica. *Discurso: revista do Departamento de Filosofia da USP*, São Paulo, n. 34, 2004. p. 271-94.
- PLATÃO. *A república*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PLATÃO. Sofista. In: _____. *Diálogos: O banquete, Fédon, Sofista, Político*. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 135-203.
- PLAUTO. Poenulus/The little Carthaginian. In: _____. *The little Carthaginian. Pseudolus. The rope*. Edited and translated by Wolfgang de Melo. Cambridge: Harvard University, 2012. p. 1-171.
- PLOTINO. *Enneadi*. Traduzione di Roberto Radice e prefazioni di Giovanni Reale. Milano: Mondadori, 2008.

- RIBEIRO, Renato Janine. *Ao leitor sem medo: Hobbes escrevendo contra o seu tempo*. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.
- RICŒUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Tradução de Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- RIVETTE, Jacques; LABARTHE, André S. Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 123, sept. 1961. p. 1-21.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *L'année dernière à Marienbad: ciné-roman*. Paris: Minuit, 1961.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Traducción y edición de Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero, 1992.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e verdade: Marilyn, Buñuel, etc. por um escritor de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras; Cinemateca Brasileira; Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.
- SANTINELLO, Giovanni. *Il pensiero di Nicolò Cusano: nella sua prospettiva estetica*. Padova: Liviana, 1958.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.
- SLUSSER, George. Proteus and the Phoenix: transformations of utopian experience (introduction). In: SLUSSER, George; ALKON, Paul; GAILLARD, Roger; CHATELAIN, Danièle (eds.). *Transformations of utopia: changing views of the perfect society*. New York: AMS, 1999. p. xiii- xxiv.
- SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- SHERIDAN, Guillermo. Ojos en los ojos: Manuel Álvarez Bravo. In: _____. *Paralelos y meridianos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México; DGE Equilibrista, 2007. p. 67-90.
- SHAFTESBURY, 3rd Earl of [Anthony Ashley-Cooper]. *The moralists, a philosophical rhapsody: being a recital of certain conversations upon natural and moral subjects*. London: John Wyat, 1709.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, Vicente Ferreira da. *Dialética das consciências: obras completas*. Organização e preparação de originais de Rodrigo Petronio, introdução de Miguel Reale e posfácios de Luigi Bagolini e Vilém Flusser. São Paulo: É Realizações, 2009.
- SOBCHACK, Vivian. Film. In: EMBREE, Lester *et al.* (eds.). *Encyclopedia of phenomenology* (v. 18). Dordrecht: Springer-Science+Business Media, 1997. p. 226-32.

- SONTAG, Susan. A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes. In: _____. *Questão de ênfase: ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2005. p. 88-120.
- SOUKI, Nádia. *Behemoth contra Leviatã: guerra civil na filosofia de Thomas Hobbes*. São Paulo: Loyola, 2008.
- SOURIAU, Étienne. *Chaves da estética*. Tradução de Cesarina Abdalla Belém. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de estética*. Traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego. Revisión de la edición española de Fernando Castro Flórez. Madrid: Akal, 2010.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2004.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética* (I. La estética antigua). Traducción del polaco por Danuta Kurzyka. Traducción del latín y griego de Rosa María Marino Sanchez-Eivira y Fernando Garcia Romero. Madrid: Akal, 1987.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética* (II. La estética medieval). Traducción del polaco por Danuta Kurzyka. Traducción de fuentes latinas de María Elena Azofra y de griegas por Felipe Hernandez. Madrid: Akal, 1989.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética* (III. La estética moderna, 1400-1700). Traducción del polaco por Danuta Kurzyka. Traducción de fuentes latinas por Antonio Moreno y de alemanas, francesas, inglesas, italianas y portuguesas de Juan Barja. Madrid: Akal, 1991.
- TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Tradução de Dulce Salvato de Meneses. Lisboa: 70, 2009.
- TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- TOLSTÓI, Leon [Liev]. *O que é arte?* Tradução de Bete Torii. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- VERTOV, Dziga. The essence of kino-eye. In: _____. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Edited by Annette Michelson and translated by Kevin O'Brien. Berkeley; Los Angeles: University of California, 1983. p. 49-50.
- VICO, Giambattista. *La scienza nuova* (v. 1). Giusta l'edizione del 1744, con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite. A cura di Fausto Nicolini. Bari: Laterza, 1928.
- VOLTAIRE. *Le siècle de Louis XIV: auquel on a joint un précis du siècle de Louis XIV* (tome premier). Nouvelle édition. Lausanne: Jules-Henri Pott, 1784.
- WILDE, Oscar. *De profundis e outros escritos do cárcere*. Tradução de Júlia Tettamanzy e Maria Angela Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 2006.

- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University, 1977.
- WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XENOFONTE. *Memoráveis*. Tradução, introdução e comentário de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume, 2009.
- WOLFF, Christian. [WOLFIO, Christiano]. *Psychologia empirica: methodo scientifica pertractata, qua ea, quae de anima humana indubia experientiae fide constant, continentur et ad solidam universae philosophiae practicae et theologiae naturalis tractationem via sternitur*. Editio novissima emendatior. Verona: Marco Moroni, 1779.
- WOOLHOUSE, R. S. *The empiricists*. Oxford: Oxford University, 1988.
- WULF, Christoph. Imagens humanas como imagens do homem: figurações estéticas. Tradução de Danielle Naves. *Esferas: revista interprogramas de pós-graduação em comunicação do centro-oeste (dossiê Comunicação e Reencantamento)*, ano 4, n. 6, Brasília: Universidade Católica de Brasília, jan.-jun. 2015. p. 163-9.
- YALOM, Irvin D. *Existential psychotherapy*. New York: Basic Books, 1980.
- ZILLES, Urbano. *Teoria do conhecimento*. 5ª ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2006.
- ZIMMERMANN, Oscar. Em busca da identidade: três fragmentos. In: SLAVUTZKY, Abrão (org.). *A paixão de ser: depoimentos e ensaios sobre a identidade judaica*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p. 93-111.
- ZONTA, Mauro. *Maimonide*. Roma: Carocci, 2011.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

De Fellini

Luci del varietà [*Luzes do variedades*] [*Mulheres e luzes*], codireção: Alberto Lattuada, 100 min, 1950.

Lo sceicco bianco [*O sheik branco*] [*Abismo de um sonho*], 85 min, 1952.

I vitelloni [*Os boas-vidas*], 103 min, 1953.

Agenzia matrimoniale [*Agência matrimonial*], episódio de *L'amore in città* [*O amor na cidade*], 16 min, 1953.

La strada [*A estrada*] [*A estrada da vida*], 94 min, 1954.

Il bidone [*A trapaça*], 104 min, 1955.

Le notti di Cabiria [*As noites de Cabíria*], 110 min, 1957.

La dolce vita [*A doce vida*], 178 min, 1960.

Le tentazioni del dottor Antonio [*As tentações do doutor Antônio*], episódio de *Boccaccio 70*, 52 min, 1962.

8½, 114 min, 1963.

Giulietta degli spiriti [*Giulietta dos espíritos*], 120 min, 1965.

Toby Dammit, episódio de *Tre passi nel delirio* [*Histórias extraordinárias*], 37 min, 1968.

A director's notebook [*Block-notes di un regista*] [*Bloco de notas de um diretor*], 60 min, 1969.

Fellini-Satyricon [*Fellini-Satíricon*], 138 min, 1969.

I clowns [*Os clowns*], 93 min, 1970.

Roma, 119 min, 1972.

Amarcord, 127 min, 1973.

Il Casanova di Federico Fellini [*O Casanova de Federico Fellini*], 170 min, 1976.

Prova d'orchestra [*Ensaio de orquestra*], 70 min, 1979.

La città delle donne [*A cidade das mulheres*], 145 min, 1980.

E la nave va, 132 min, 1983.

Ginger e Fred, 125 min, 1985.

Intervista [*Entrevista*], 113 min, 1987.

La voce della Luna [*A voz da Lua*], 118 min, 1990.

Sobre Fellini

Fellini, de André Delvaux, 1960.

Ciao, Federico, de Gideon Bachmann, 1969.

Fellinikon, de Gideon Bachmann, 1969.

E il Casanova di Fellini? [E o Casanova de Fellini?], de Gianfranco Angelucci, 1975.

Federico Fellini a fondo [Federico Fellini a fundo], entrevista por Soler Serrano, RTVE, 1977.

Marcello Mastroianni: mi ricordo, sì, io mi ricordo [Marcello Mastroianni: me ricordo, sim, eu me ricordo], de Anna Maria Tatò, 1997.

Fellini racconta: un autoritratto ritrovato [Fellini conta: um autorretrato reencontrado], de Paquito Del Bosco, 2000.

Fellini, je suis un grand menteur [Fellini: eu sou um grande mentiroso], de Damian Pettigrew, 2002.

La tivù di Fellini [A TV de Fellini], de Tatti Sanguineti, 2003.

L'ultima sequenza [A última sequência], de Mario Sesti, 2003.

Sulle tracce di Fellini [Nos trilhos de Fellini], de Gérald Morin, 2013.

Che strano chiamarsi Federico [Que estranho chamar-se Federico], de Ettore Scola, 2013.

Gerais

O nascimento de uma nação [The birth of a nation], de D. W. Griffith, 1915.

O grito da águia [Il grido dell'aquila], de Mario Volpe, 1923.

O encouraçado Potemkin [Броненосец Потёмкин], de Sergei Eisenstein, 1925.

O filho do sheik [The son of the sheik], de George Fitzmaurice, 1926.

Luzes da cidade [City lights], de Charlie Chaplin, 1931.

A secretária de todos [La segretaria per tutti], de Amleto Palermi, 1933.

O padeirinho de Veneza [Il fornaretto di Venezia], de Duilio Coletti, 1939.

Os grandes magazines [I grandi magazzini], de Mario Camerini, 1939.

Wyoming [Avventura nel Wyoming], de Richard Thorpe, 1940.

Os dois Foscari [I due Foscari], de Enrico Fulchignoni, 1942.

Roma, cidade aberta [Roma città aperta], de Roberto Rossellini, 1945.

Paisà, de Roberto Rossellini, 1946.

O delitto de Giovanni Episcopo [*Il delitto di Giovanni Episcopo*], de Alberto Lattuada, 1947.

A terra treme [*La terra trema*], de Luchino Visconti, 1948.

O céu mandou alguém [*In nome di Dio*] [*The three godfathers*], de John Ford, 1948.

Sem piedade [*Senza pietà*], de Alberto Lattuada, 1948.

O moinho do Pó [*Il mulino del Po*], de Alberto Lattuada, 1949.

A amorosa mentira [*L'amorosa menzogna*], de Michelangelo Antonioni, 1949.

Arroz amargo [*Riso amaro*], de Giuseppe De Santis, 1949.

Em nome da lei [*In nome della legge*], de Pietro Germi, 1949.

Francisco, menestrel de Deus [*Francesco, giullare di Dio*], de Roberto Rossellini, 1950.

Anna, de de Alberto Lattuada, 1951.

Cartoze horas [*Horas intermináveis*] [*Fourteen hours*], de Henry Hathaway, 1951.

Umberto D., de Vittorio De Sica, 1952.

Viva Zapata!, de Elia Kazan, 1952.

A princesa e o plebeu [*Férias romanas*] [*Vacanze romane*] [*Roman holiday*], de William Wyler, 1953.

O ouro de Nápoles [*L'oro di Napoli*], de Vittorio De Sica, 1954.

Sindicato de ladrões [*On the waterfront*], de Elia Kazan, 1954.

Pobres, mas belos [*Poveri ma belli*], de Dino Risi, 1956.

Morangos silvestres [*Wild strawberries*], de Ingmar Bergman, 1957.

Accattone, Pier Paolo Pasolini, 1961.

Viridiana, de Luis Buñuel, 1961.

O discreto charme da burguesia [*Le charme discret de la bourgeoisie*], de Luis Buñuel, 1972.

Patch Adams, de Tom Shadyac, 1998.

APÊNDICE BIBLIOGRÁFICO

De Fellini

FELLINI, Federico. Strada sbarrata, via libera ai Vitelloni. *Cinema*, anno 2, n. 2, Milano, 1 gennaio 1953.

_____. In tre si chiacchiera, risposte ad un'inchiesta sugli sceneggiatori italiani. *Cinema Nuovo*, n. 39, luglio 1954.

_____. Ogni margine è bruciato. *Cinema Nuovo*, n.139, agosto 1954.

_____. La Strada. *Il Contemporaneo*, 25 ottobre 1954.

_____. Moraldo in città. Con la collaborazione di Flaiano e Pinelli. *Cinema*, anno 7, n. 139, 142, 144, 145, 146, 147. Milano: 10-25 agosto dicembre 1954.

_____. In Italia esistono i registi e non i produttori. *Cinema Nuovo*, n. 81, 25 aprile 1956.

_____. Fellini 8½ a Mosca. *Radiocorriere-tv*, 25-31 agosto 1963.

_____. *Amarcord*. Con la collaborazione di Tonino Guerra. Milano: Rizzoli, 1973.

_____. *Fare un film*. Torino: Einaudi, 1974.

_____. Il mio paese, Fellini racconta la propria gioventù a Rimini. *Amarcord*. Bologna: Cappelli, 1974.

_____. *Roma*. Con interventi di Giulio Andreotti, Alberto Arbasino, Giulio Carlo Argan, Federico Fellini, Alberto Moravia. Torino: Bolaffi, 1977.

_____. Fellini scrive ad Alberto Grimaldi il progetto de *La città delle donne*. *Positif*, n. 200-201-202, Paris, dicembre 1977-gennaio 1978.

_____. In chiave di Fellini. *Panorama*, 17 ottobre 1978.

_____. *Prova d'orchestra*: chiacchierata sul filmetto che avrei in animo di fare. Milano: Garzanti, 1979.

_____. L'orchestra impazzita. *La Repubblica*, 23 febbraio 1979.

_____. Ho inventato tutto, anche me. *Panorama*, 17 gennaio 1980.

_____. *Le notti di Cabiria*. Sceneggiatura con un'introduzione scritta da Fellini nel 1976. Milano: Garzanti, 1981.

_____. Il disegno come pretesto. *I disegni di Federico Fellini*. Bari: Laterza, 1982.

_____. *Amarcord Maciste. Gli uomini forti*. A cura di Alberto Farassino e Tatti Sanguineti. Milano: Mazzotta Editore, 1983.

_____. Fare, non fare l'Aida. *Bologna Incontri*, n. 3, marzo 1981. Milano: Silvana, 1983.

_____. *Moraldo in the city and Journey whith Anita*. Edited by John Stubbs. Urbana: University of Illionois, 1983.

- _____. Fellini intervienne nel processo a *E la nave va*, accusa di Giorgio Bocca e difesa di Italo Calvino. *La Repubblica*. 24 novembre 1984.
- _____. Totò: per pochi minuti fui il suo regista. *Il Venerdì*, n. 29, 1988.
- _____. *La voce della luna*. Premessa dell'autore alla sceneggiatura. Torino: Einaudi, 1990.
- _____. Ho saputo del mio guaio dalla tv. *Unità*, 8 agosto 1993.
- _____. *Propos de Fellini*. Paris: Ramsay, 1993.
- _____. Così ho inventato il mito di Via Veneto. *L'Europeo*, 1 novembre 1993.
- _____. 1942, e la radio va... *L'Unità*, 3 novembre 1993.
- _____. La vera Via Veneto? Quella del teatro 5. *L'Espresso*, 14 novembre 1993.
- _____. Io, Federico. *Panorama*, 14 novembre 1993.
- _____. Federico Fellini: firmato Fellas. Raccontini e disegni per il 420. A cura di Ernesto G. Laura. Firenze: G. Nerbini, 1994.
- _____. *Giulietta*: scritti sul film *Giulietta degli Spiriti*. Genova: Il Nuovo Melangolo, 1994.
- _____. Oltre la Strada. *Panorama*, 27 gennaio 1994.
- _____. Commedia Fellini. *Panorama*, 13 febbraio 1994.
- _____. Benigni, un tipetto indaga gli identikit delle star. *La Stampa*, 23 ottobre 1994.
- _____. *Attalo e Fellini al Marc'Aurelio*: scritti e disegni. A cura di Lamberto Antonelli e Gabriele Paolini. Roma: Roberto Napoleone, 1995.
- _____. Io e l'America. *L'Unità*, 21 dicembre 1996.
- _____. *Il mio amico Pasqualino*: Federico Fellini 1937-1947. Raccolta di testi dai giornali umoristici. Rimini: Fondazione Federico Fellini, 1997.
- _____. L'amore è un foglio bianco. *L'Espresso*, 12 novembre 1998.
- _____. Ora vi spiego cosa non è il mio film. *La Repubblica*, 2 febbraio 2000.

Teses sobre Fellini

ARALDI, Inês Staub. *Os clowns de Fellini: a porção palhaça da subjetividade*. Doutorado em Literatura. Orientador: Luiz Felipe Soares. Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

GRASSINI, Paolo. *Da film n. 8 a 8½: genesi e rilettura di un'opera*. Dottorato di ricerca in Storia dello Spettacolo. Tutor: Alessandro Bernardi. Università degli Studi di Firenze, 2013.

MENDES, Euclides Santos. *Cristais de tempo: o neorealismo italiano e Fellini*. Doutorado em Multimeios. Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira. Universidade Estadual de Campinas, 2013.

SANTOS, Katia Peixoto dos. *O circo eletrônico em Fellini*. Doutorado em Comunicação e Semiótica. Orientador: Arlindo Machado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

Metodologia

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand; Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Tradução de Denice Barbara Catani. São Paulo: Unesp, 2004.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. 13ª ed. Lisboa: Presença, 2007.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método: esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento*. Tradução de Octanny S. da Mata e Leonidas Hegenberg. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Tradução de Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: UFMG, 1999.

POPPER, Karl R. *Conjecturas e refutações*. Tradução de Sérgio Bath. 4ª ed. Brasília: UnB, 1972.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.