

FELLINI
VISIONÁRIO

Um documentário sobre a vida

Imediatamente se pensa na Belle Époque — pelo menos é o que eu espero, pois é o que pretendi. Pode-se dizer “doce vida” assim como se diz “Belle Époque”, já que a expressão é verdadeira e falsa nas duas formas...

Contudo não estamos na Belle Époque, e sim em Roma, neste verão. Alguns fatos que inspiraram este filme aconteceram no presente ano. Meus colaboradores e eu só tivemos de ler os jornais para encontrar elementos documentais apaixonantes...

E quase sempre as intrigas são as mulheres... As mulheres de meu filme não são antipáticas. E Marcello vai de uma a outra, e as engana, sem ousar admitir que está trapaceando consigo mesmo, unicamente consigo mesmo...



A estrela internacional fazendo seu próprio papel. Anita Ekberg no papel de Ekberg (Anita). Quem poderia desempenhá-lo melhor? Quem poderia banhar-se melhor na Fontana di Trevi, dançar melhor entre as ruínas monumentais de Caracalla à luz dos archotes? Ela fez isso, ela pode desempenhar o papel...

Mas a mulher de A doce vida, a mulher verdadeira, fascinante e feia ao mesmo tempo, a mulher que tem mil vezes mil anos é a cidade. Eu quis transportá-la para a tela em seu aspecto mais exagerado, quis trabalhar meu material até os limites extremos da paródia, fazer do burlesco uma coisa emocionante. A paródia amarga contém tudo: o brilho enganoso da via Veneto; a manhã numa rua popular, triste como o primeiro café antes da corrida para a fábrica; crimes decadentes contra o corpo ou contra o espírito; rostos conhecidos demais, estrelas amadas demais, aristocratas verdadeiros demais para ser verossímeis. Essa é a cidade. Essa é Roma.

O senhor não teme os riscos do documentário sobre uma grande cidade?

Não, porque este deve ser um documentário sobre a vida. A cidade é apenas um pretexto, uma personagem cuja história escrevi como a de meus outros heróis... No entanto meu primeiro produtor no presente projeto, Dino de Laurentis, reagiu da seguinte forma ao ler a primeira versão do manuscrito: "Escute, Federi, escute...". Ele me agarrou pelo paletó e me sacudiu. "Esse filme é péssimo. Não tem enredo, nem herói, nem lances teatrais... Roma é pouca coisa." Contudo eu resisti, e o mais curioso é que tantas vezes precisei explicar minhas intenções que pouco a pouco tudo que ainda era vago ou mal definido se esclareceu, se depurou. Quanto mais oposição eu encontrava, mais minha história se aprimorava... Era como uma corda que soava em

algum lugar no meio de uma estranha orquestra, quase silenciosa.

(Trecho de uma entrevista publicada em *L'Express*, Paris, 9 de julho de 1959.)

UM FILME MORALMENTE INACEITÁVEL

É mais que um escândalo: é um negócio de Estado.

Um dos cineastas mais célebres do mundo, e também o menos suspeito de procurar impressionar através de meios indignos, Federico Fellini (*A estrada*, *Os boas-vidas*, *Noites de Cabíria*) acaba de provocar uma comoção sem precedentes na história do cinema com seu último filme, *A doce vida*.

Ao mesmo tempo que é insultado na ruas tão logo o reconhecem, Fellini provoca entusiasmos frenéticos.

Alguns cardeais se mostraram favoráveis ao filme, que para eles é profundamente cristão. Contudo o Vaticano, a Ação Católica e o cardeal Ottaviani (secretário do Santo Ofício) lançaram uma violenta campanha contra *A doce vida*. O papa João xxiii tinha aprovado o roteiro.

Várias petições exigindo a proibição do filme chegaram ao Parlamento, porém o secretário de Estado dos Espetáculos respondeu negativamente, pois "na Itália a arte cinematográfica não pode ser sufocada pela censura".

O Departamento Católico do Cinema Italiano considerou o filme "moralmente inaceitável" e por conseguinte proibiu os fiéis de o assistirem.

Será que tenho de explicar, mais uma vez explicar a moralidade de meu filme, sabendo de antemão que não serei inteiramente compreendido? Meu filme é casto e mostra o mal sem complacência. É o filme de um homem desesperado, amargo e desorientado: uma autobiografia. Marcello sou eu da cabeça aos pés.

Tudo que faço é apresentar um problema da maneira mais eficaz. Por que deveria propor uma solução? Por acaso sou santo ou líder? Os outros que encontrem a solução, os pastores de almas, os reformadores da sociedade. Sou um diretor que faz um filme. De resto A doce vida não tem nenhuma intenção social. É uma fábula contada como uma balada.

Todo artista vive uma realidade que não pode ignorar. Essa realidade não me agrada nem um pouco, bem entendido. No entanto meu filme não é apenas isso. Em A doce vida também observo o homem com uma atenção diferente e, creio eu, mais nobre que a de um sociólogo. Examinado a miséria de sua alma, as doenças de seu espírito; parto com ele em busca de uma luz indispensável. Não obstante chegamos a essa situação absurda: muitos de meus partidários não vêm em meu filme transcendência alguma e acham que meus problemas são falsos. Ao mesmo tempo sou atacado pelos profissionais da espiritualidade.

Sempre houve em meus filmes algo de provocante. Digo isso sem me vangloriar, pois nunca é o que tenho em mente. Existem fellinianos e antifellinianos, o que pode me dar satisfação no plano artístico. Porém aqui o problema é diferente. Ocorreu uma cisão entre os que admitem um discurso sincero e os que o temem: entre aqueles que, mesmo correndo o risco de se enganar, tentam encontrar a verdade — ainda que seja uma pequenina verdade — e aqueles que por preguiça se recusam a procurá-la. Sou apenas um nômade, mas um nômade com os olhos bem abertos para conhecer a vida.

As personagens são imóveis porque sua sociedade, a nossa, está parada, à espera. São imóveis mesmo em sua frenética sara-banda. São pessoas que vivem de mitos extintos. A busca da verdade se tornou tarefa dos repórteres, do olho de vidro de uma câmera. E esse olho é tão imenso que seu

campo de visão já não corresponde ao humano. A verdade se esquivava, e a sarabanda continua. O monstro devora a própria cauda. Não existe mais silêncio, as pessoas se contorcem na música, essa obsessão sonora domina o filme inteiro. As pessoas têm medo do silêncio porque têm medo de ouvir os próprios remorsos. Sete dias e sete noites de imobilidade. A história não pode existir: só o tempo de uma espera pode existir.

É preciso ser surdo e cego para não ver, para não perceber o imenso desejo de salvação subjacente a todo o filme. O que exigem de minhas personagens? Que proclamem a altos brados seu arrependimento? Quem está se afogando não grita o próprio arrependimento, e sim pede socorro. Meu filme inteiro é um pedido de socorro. E se não entendem esse pedido, a culpa não é minha e eu não tenho nada a ver com a história.

O episódio Steiner tem uma explicação precisa, embora cada qual possa explicá-lo como bem quiser. Se fosse espectador, eu explicaria o caso Steiner da seguinte forma: ele é um homem que não suporta mais a tensão desta época de transição, não suporta mais o tempo de espera, nem para si mesmo, nem para os seus; é um desajustado, um fraco, talvez. Essa tragédia deve levar Marcello — e o espectador — a perceber que caminhamos na borda de um abismo e que nossa Doce Vida beira a catástrofe.

Repito que é errado conferir a meu filme um significado social. Pode ser que a superstição seja característica de determinadas classes, mas eu estava pensando em outra coisa. O tema predominante de meu filme é o da espera: eu quis enfatizá-lo por meio da espera do milagre. Sob esse aspecto pobres e ricos são iguais. Marcello e o operário, o pintor e a costureira correm para o lugar onde Nossa Senhora deve aparecer. Correm para pedir a ela: “Diga-nos, Nossa Senhora, diga-nos qual é o sentido da nos-

sa vida, a finalidade da nossa espera”. No entanto é um falso milagre, e o tempo da espera continua.

Aceito a discussão no plano artístico. Acredito em minha arte. Todos têm a liberdade de pensar o que bem quiserem. Mas eu me oponho aos que usam essa discussão para chegar à condenação moral. Nego categoricamente que minha contemplação do vício seja complacente. Não admito que os retóricos do sexy fiquem indignados. E me entristece realmente ver que muitas pessoas, tantas pessoas aplaudem vulgaridades grosseiras e condenam um discurso sincero. Estou me referindo principalmente a certas pessoas cultas, certos hipócritas que têm por trás uma vida inteira de torpezas, porém hoje se fazem passar por chefes de família exemplares. Nestes últimos dias vivi uma experiência interessante: perdi alguns amigos para ganhar outros. Acho que ganhei com a troca.

Não sei por que certos católicos condenam meu filme. Mas sei por que alguns o aprovam. Aprovam-no porque é um filme católico. Alguém escreveu que observo minhas personagens “com amor”. Tem toda a razão. No entanto seria mais correto dizer que as observo com piedade cristã.

Acha que o público vai entender?

O filme é um enorme sucesso de público. As pessoas correm para vê-lo, esperando saber Deus o quê. Outro dia, num bar, um sujeito falou: “Você viu como eles trocam as próprias mulheres no filme?”. E o outro respondeu: “Sim, mas aquela cena de amor na igreja é um pouco exagerada”. Ora, não há no filme nem troca de mulheres, nem cenas sacrílegas. E receio que muitos vejam em A doce vida tudo que têm vontade de ver.

(Trecho de uma matéria publicada em *L'Express*, Paris, 10 de março de 1960.)

ROMA, CIDADE INTERIOR

Acho que, no final das contas, A doce vida é um filme completamente inventado. A Roma de que falo é uma cidade interior, tem uma topografia toda espiritual. Eu, por exemplo, nunca conheci nenhum aristocrata, nunca fui a uma festa de aristocratas, nunca participei de orgias e algumas vezes passo de carro pela via Veneto. Provavelmente as impressões desses últimos anos, as revistas ilustradas, o próprio mundo em que vivo, o do cinema, determinaram com sua exterioridade essa cidade que mesmo assim continua sendo fruto da invenção.

(Trecho de uma entrevista concedida a Alberto Moravia e publicada em *L'Espresso*, edição nº 44, 1965.)

VIAGEM ATRAVÉS DE UMA ALMA

Numa entrevista concedida a Tullio Kezich para o *Settimo Giorno* o senhor declarou: “Gostaria que meus amigos dissessem: veja como Federico foi sincero”. A que tipo de sinceridade se referia?

Só existe um tipo de sinceridade, não é? A doce vida teve uma publicidade equivocada, excessiva, anormal. Tudo bem: do ponto de vista da bilheteria, essa publicidade é ótima, bendita seja. No entanto, contribuiu muito para que não se entendesse o filme, para conduzir os espectadores ao caminho errado e fazê-los concentrar a atenção no que é superficial, no aspecto mais exterior. Para mim A doce vida é uma viagem através de uma alma. Por isso falei de sinceridade na entrevista que dei a Kezich: eu queria que de homem para homem se apreciasse a sinceridade desse meu desabafo, meio inesperado, quase deselegante em sua franqueza. Aliás, sempre fui sincero, muito sincero, pelo menos na medida em que pode ser sincero um prestidigitador, um

homem de espetáculo que fala com os outros sobre uma porção de coisas. Mais ou menos inconscientemente, mesmo quando faz o discurso mais sofrido, lança mão de determinados truques, procura enfatizar, direciona as luzes de certa maneira.

Por exemplo, *A estrada* é um filme tão sincero que ainda não me libertei dele. Nunca mais o vi, é um filme que me perturba; digo que é sincero de um modo quase patológico. *A doce vida* é um filme que, talvez menos que os outros, obedeceu a certos esquemas narrativos, certas cadências, certas complacências de natureza narrativa. Por isso é também mais sincero.

O senhor disse que seu filme deve inspirar coragem...

E repito. Imagine que tem em casa um parente agorizante, que há meses está doente. Ainda que você esteja ligado a ele pelo afeto mais profundo, o fato de viver junto com uma forma inerte, em decomposição, é angustiante, é insuportável. Assim, quando essa pessoa se vai, morre, você se sente libertado. Com todo o afeto que lhe tinha, até o mais visceral, a vida continua. Na hora você fica abalado, mas também se sente livre. *A doce vida* procura desdramatizar tudo, olhar os monstros de frente, um a um. É essa abordagem viril, corajosa, que deveria transmitir a idéia de liberação e serenidade. Pelo menos é o que acontece comigo.

Estou convencido de que, se as pessoas conseguem ver o filme na forma correta, sem interferência do que é ocasional e jornalístico, automático, então ele as coloca diante de certas situações que são verdadeiras. Não se pode dizer que não é verdade. O que não é verdade? Não é verdade que a relação com seu pai primeiro se mitificou, depois se extinguiu? Que entre nós e nossos pais existe um abismo? Quem é que não se vê nessa situação? Se uma pessoa tem a coragem de confessar que realmente não consegue con-



versar com o pai, que tudo que existe são sorrisos iguais aos de uma máscara, o que não é verdade? Não é verdade que em certo momento nossos amigos intelectuais e nós mesmos, quando passamos uma noite juntos, nos perdemos numa série de elucubrações acrobáticas que não querem dizer mais nada e apenas nos devolvem uma sensação de vazio e silêncio? Não é verdade que em certo momento cada um de nós sente atração e repulsa por uma mulher bonita, extraordinária, dotada de lindas formas, fantástica na cama, e pensamos que aquele sangue quente talvez represente a vida, mas em determinado instante ele nos dá nojo porque o sentimento que nos faz viver não pode ser tão possessivo? Quem é que não teve uma amiga assim? Quem é que não ficou fascinado e ao mesmo tempo enojado com uma relação como a de Marcello e

Emma? Não é verdade que, conversando com um aristocrata, temos uma sensação de gelo porque o que está a nossa frente é na realidade um fantasma, geralmente idiota, mas algumas vezes fechado em seu silêncio, numa distância tão estratosférica que parece que você está falando com um fantasma? Se nada disso é verdade, se isso nunca aconteceu, então não me interessa o espectador que nega tudo isso. Quer dizer que, se não aconteceu com ele, é porque ele é tão incapaz de sentir que sua conversação pode dizer respeito ao psicanalista ou a um profeta, não a nós.

Dizem que é aterrorizante. Mas por que aterrorizante? O que há de aterrorizante numa história tão terna, masculinamente terna, enfim? Morandini escreveu que eu tenho algo de frágil e de feminino: até pode ser, mas a ternura em relação à vida é uma

atitude necessária. Nem sempre olhamos para a vida com olhos secos; não, no fundo nunca deixamos de ser crianças. Portanto, gostei do que Morandini falou a meu respeito, não me pareceu uma limitação, isso de que há alguma coisa que não funciona, uma certa fragilidade, algo de feminino. Sim, estou contente por existir também essa possibilidade de enternecimentos meio suspeitos, meio lânguidos. Fiquei pasmo com Marotta, que muitas vezes escreve críticas tão exibicionistas, fala tanto de si mesmo que nunca se sabe se o filme ao qual se refere é bom ou não. Desta vez, porém, ele disse “estupendo, amaríssimo e contudo extremamente suave”. E me deixou emocionado, porque é verdade que o filme também é suave, tem um jeito doce, a meu ver exatamente por causa dessa transfiguração contínua que pretende dar a cada rosto, cada imagem, cada situação, cada sentimento; por causa dessa tentativa de tornar tudo transparente. As referências a Grosz e a Goya feitas por alguém me parecem abstratas. Se de fato é necessário estabelecer esses paralelos com figuras ilustres, então que se reportem a Juvenal. Ele é um clássico no qual a sátira também é sempre transfigurada pelo rosto alegre da vida; pelo prestidigitador, pelo mago que ama a vida porque a vida não é apenas aquela que vivemos com os sentidos. Isto me parece absolutamente óbvio: a transparência que existe em todo objeto, em todo rosto, em toda figura, em toda paisagem. Foi o que tentei dizer, mesmo num filme que é um panorama de lutos e ruínas. No entanto sobre essas ruínas há uma luz tão faustosa, tão festiva e tão dourada que a vida é doce, é doce mesmo que os escombros atravanquem o caminho. Bem, o que eu queria dizer, em suma, é que não se trata de um filme aterrorizante; isso não é verdade.

Chegou ou não chegou o momento do ajuste de contas gerul? Com o que vamos prosseguir? O que vamos continuar contan-

do para nós mesmos? As bobagens, o sentimentalismo, a bandeira, as utopias políticas em que não acreditamos mais? Acho que expresso — agora não estou falando de meu filme, não estou falando de mim, porque me tornaria ridículo; se eu tivesse a força de dizer com maior convicção o que quero, eu seria líder político, ou profeta, ou santo, porém meus limites são os do contador de histórias, de uma pessoa que vive neste período específico —, acho que expresso confiança e não desconfiança. Desconfiança só em relação às bobagens, aos mitos, às falsidades, à hipocrisia, à incurável indiferença dos italianos. Ao mesmo tempo uma profunda confiança na fantasia, na fantasia que não é coisa de doente, é uma coisa que está na vida, que pertence à vida, que tem uma dimensão muitíssimo mais real do que aquela que nos parece ser a dimensão física.

Em termos concretos, o que essa fantasia é para o senhor?

A possibilidade de esperar, de esperar não romanticamente ou como um idiota, numa espécie de imobilismo extático. De esperar provas, sinais... Mais do que esperar, vê-los de modo mais preciso e direto. Sinais, ecos, transparências que encontro por toda parte e que me permitem contar bem, embora possamos ter os maiores desgostos, sentir as solidões mais desesperadas. Portanto não sei dizer qual é o caminho a tomar, porque, se soubesse indicá-lo, provavelmente a esta altura já não me divertiria nem um pouco. De todo modo acho que (este é um discurso que faço várias vezes e que repito com uma certa monotonia, porém sou profundamente sincero) o dever mais profundo, o dever mais inteligente, do qual não deveríamos fugir sem nos envergonhar de nós mesmos, ou de vocês, jornalistas, em suma, de nós que temos um contato com pessoas que nos escutam, que esperam de nós um conselho — o dever seria não o de indicarmos dire-

ções, e sim o de sermos inteiramente sinceros e tentarmos, vocês com os seus escritos, nós com os nossos filmes, conduzir as pessoas a um ponto de partida, à estação. Depois cada qual tomará o trem, a direção, de acordo com a própria evolução, as próprias necessidades, a própria cegueira, as próprias esperanças, os próprios medos. Mas deveríamos nos esforçar para levar pelo menos a um ponto de partida o público ao qual falamos. E acho que a melhor maneira de levá-lo não é dando às histórias um final feliz, falando de personagens positivas (o que quer dizer personagens positivas e personagens negativas?). A coisa mais justa que podemos fazer é aquela que em determinado momento nos restitui uma certa dignidade; é que, apesar das dúvidas e das contradições, podemos nos sentir bastante satisfeitos com o que fazemos e com a comoção que provocamos. Ora, parece-me que A doce vida provoca essa comoção, parece-me que é um filme profundamente ético, profundamente moral. A comoção do fascista não me interessa nem um pouco; ao contrário, é bom que ele se exprima a seu modo, é bom conseguir individualizar esses tipos.

Alguma resenha, alguma observação crítica o tocou de maneira especial?

Vittorio Bonicelli, por exemplo, quando escreveu que meu filme é um afresco insuficientemente fragmentado. É verdade: no começo eu me dizia: “Quero construir uma estátua, depois quebrá-la a marteladas e juntar os pedaços. É isso que deveria parecer”. No entanto, um pouco por minha natureza — eu me afeição às personagens, gosto de descrever os ambientes —, um pouco porque o cinema ainda está ligado a formas narrativas oitocentistas, não consegue prescindir da cadência do relato, o filme não é exatamente o que eu pretendia fazer. “Quero fazer um filme, construir um jo-

tograma só, definitivo, tudo ao mesmo tempo, sem perspectiva e sem sombra, onde as figurinhas pequenas têm a mesma cor das pessoas no primeiro plano, e tudo perpassado de fendas, quebrado e esplêndido.” Parece-me que isso está no filme, talvez menos evidente quando se assiste do que quando se recorda.

Depois a crítica de Marotta. Além daquela frase que me comoveu particularmente porque ele foi o primeiro a interpretar o filme da maneira correta, gostei também da forma como narrou os episódios: ele entendeu bem o filme. Começou dizendo: “Era uma vez um jornalista”. E está certo, é isso mesmo. O filme possui esse tom de balada.

Meus interesses mais autênticos, mais verdadeiros estão no plano da expressão, do estilo. Na realidade, quando me preocupava, eu dizia que os fatos podem ser estes ou quaisquer outros, não me importo nem um pouco com estes episódios, estão ótimos e me agradam, mas se tivesse inventado outros episódios seria a mesma coisa. Sempre me interessei pelo estilo do filme, porque em minha ignorância sentia, intuía que o estilo era a substância: ou seja, a forma se tornava a substância. E isso era válido também no outro sentido, a saber a tentativa de apresentar uma sociedade que já não tem paixões, que não tem mais nada dentro de si. O que lhe resta? A forma, as roupas, as posturas, os sorrisos, os óculos de tartaruga, as canetas, as cadeiras, os damascos — portanto, a forma se tornava a verdadeira substância.

Outras críticas que me tocaram? A do Secolo... Il Secolo d'Italia. O que é? O jornal dos neofascistas. Saiu em Roma com um título em seis colunas que dizia: “Recusamo-nos a criticar esse filme ignóbil que joga o povo italiano nos braços do bolchevismo”. E não apresentou a crítica. Em suma, por um motivo ou outro todas as críticas foram muito emocionantes para mim. Senti uma



participação bem atenta, que foi além do esforço de interpretar, de entender, além dos valores estéticos do filme. Desta vez houve em torno do meu trabalho uma atenção humana realmente extraordinária.

Vamos falar um pouco de Steiner. O livro sobre o filme refere-se a ele como profeta desarmado, e isso nós entendemos. Já não entendemos tão bem quando Steiner é apresentado como homem do futuro.

Eu quis dizer, tentei dizer isto. É verdadeiro esse fato de um profeta extemporâneo, de um homem que vive com o pressentimento de uma evolução que sua intuição lhe indica, porém se vê obrigado a viver ainda numa época inferior a seu modo de ser... Estou me expressando de maneira muito canbestra: quero dizer, isso também entrava na descrição da personagem de Steiner, a tentativa de mostrar a amargura e a angústia que podem se apossar de alguém que já está percebendo um modo de vida diferente e contudo ainda não está pronto para assumi-lo completamente. Essa posição é ainda mais trágica na medida em que ele vive no meio de pessoas que não têm essa percepção, essa nova sensibilidade, essa nova pele. Sim, Steiner também tem isso. Enfim, imagine que um macaco está se aproximando da condição humana, mas ainda é obrigado a viver no meio de outros macacos. Pois bem, esse aspecto também estava um pouco presente na personagem, essa angústia de sentir-se ainda rodeado de formas tão pesadas, embora possua maior capacidade de percepção.

É por isso que Steiner é um solitário?

Sim, é um fraco, e viver assim já não lhe basta, porque se sente esmagado por uma solidão cada vez mais silenciosa, cada vez mais inerte. Não posso explicar direito a personagem de Steiner porque me recusei a explicá-la para mim mesmo. É que o filme

se baseia muito nisso, nos transmite o horror provocado por certas notícias que não conseguimos explicar. Que explicação você dá para um pedaço de Lua que se solta e cai na Terra? Nenhuma. Quero dizer, é a irracionalidade que prepondera. O que isso significa? Por que Steiner se suicida? Ninguém me perguntou isso no tom de quem pede uma informação. Percebi em todos, em todos, até no espectador mais despreparado, o mesmo estado de angústia em que se encontra quando provavelmente se faz a mesma pergunta ao ler nos jornais uma notícia semelhante. Do tipo que mata a família inteira e depois se suicida. Mas por que aconteceu uma coisa dessa? Talvez a mulher, talvez a casa, mas por quê?

O episódio do pai...

O episódio do pai pode parecer uma di-

vagação, ou algo de outra natureza, mas segundo a chave secreta do filme, a mais verdadeira, não é nada disso. Para mim o filme é uma série de propostas para a disponibilidade de Marcello, de lembranças, de ligações com o passado ou de tentativas de aferrar-se a possibilidades futuras. Portanto, não poderia excluir o relacionamento com o pai. E tampouco o relacionamento com Emma. Insisto nele porque Emma é um animal ardente, que propõe a Marcello a vida dos sentimentos, a vida da província, enfim.

Qual é o significado do rosto da mocinha que no final fala com Marcello, mas ele não compreende?

Eu tinha pensado em terminar o filme com a imagem do peixe. Mas depois achei um tanto exagerado e fácil demais... Ao ro-



dar o filme, pensei também em terminar na orgia, ou seja, nessa espécie de passarela final, quando todos vão embora, cumprimentando-se, agradecendo uns aos outros, marcando encontros em Capri ou Cortina, trocando números de telefone e felicitações, tornando-se leves. Entravam no carro, mais além estava o bosque. O primeiro sol. O barulho dos motores sendo ligados. As cabeças balançando, acariciadas pelo sol. Sono. Cansaço. Alguém retomava o discurso. Ligava-se o rádio. Passava um carro, e um segundo, e um terceiro. Restava o pinheiral, assim, como uma espécie de catedral, com essa poeira que caía lenta, esse sol que brilhava através dos ramos, entre esses rostos: acabar aí. E um final assim teria sido bastante correto. Mas, como sinto com profunda convicção toda a tentativa de transfiguração que há no filme, isto é, o dever de representar uma transparência, a vontade de mostrar um sinal de presença ao redor dos vivos, achei necessário um final assim: a aparição de um rostinho misterioso, ambíguo, malicioso de uma mocinha dizendo alguma coisa que não se sabe o que é, falando cabalisticamente por meio de sinais cujo sentido não se entende. Se isso é coisa de prestidigitador, de palhaço, de clown, tanto melhor; tanto melhor, quer dizer, mesmo que seja um sonho: é ainda mais verdadeiro. Portanto, realmente um final tão cabalístico, uma figurinha que parece a pureza e no entanto tem também um rosto de velha sorridente; não se entende o que ela diz, mas sim que sorri. Isto é, eu estarei sempre ali: eu dúvida, eu sonho, eu realidade, eu certeza, hei de segui-los sempre, você pode voltar com a sua comitiva de homens estúpidos que talvez lhe sejam mais agradáveis e através deles, quem sabe, talvez me descubra de novo uma última vez. Com esse discurso meio de bruxo que estou lhe fazendo, percebo que a cena realmente corre o risco de parecer excessivamente

patética, mas com a mesma sinceridade lhe digo que estou convencido disso.

E a orgia final?

Sempre falando de intenções e não de resultados, também esse aspecto de tumescência, de excesso, o risco de beirar o cansaço era a minha intenção, quer dizer, essa arritmia de tempos... Fiz a orgia deliberadamente longa porque não queria que nada levasse a prever o final. Devia ser uma série de movimentos automáticos que se repetiam de maneira obsessiva, como um confuso amontoado de vermes, movimentos de formas — sim, de formas, porque em dado instante o que é o tédio? É a repetição de determinados movimentos. Essas pessoas se entediaram a tal ponto que não fazem outra coisa senão se dilacerar umas às outras. Portanto, se eu tivesse dado um ritmo cinematográfico e distinto, não haveria mais esse sentido. Outra noite, quando começaram a dizer “é nojento, chega, que vergonha”, e Marcello continuava jogando as penas, foi maravilhoso: toda a cena adquiriu uma força extraordinária. Diziam “é uma vergonha, é um nojo”, e Marcello continuava jogando as penas. Como diretor eu teria mandado colocar um alto-falante no fundo da sala e naquele momento três ou quatro vezes sempre expressariam indignação: porque o filme seguia em frente como um iceberg implacável e as pessoas que gritavam pareciam estar dentro da tela. Era emocionante, realmente emocionante. Tive vontade de aplaudir o resultado.

(Trecho de uma entrevista publicada em *Schermi*, edição nº 21, março de 1960.)

O REINO DO ARTISTA

De qualquer modo, quando Rossellini declarou que *A doce vida* era obra de um provinciano, ele não sabia muito bem o que

estava dizendo, pois na minha opinião “provinciano” é o melhor qualificativo que se pode aplicar a um artista, porque a posição de um artista diante da realidade deve ser justamente a de um provinciano, quer dizer, ele deve ser atraído pelo que vê e ao mesmo tempo ter o distanciamento de um provinciano. Na verdade, o que é um artista? Apenas um provinciano que se encontra entre uma realidade física e uma realidade metafísica. Diante de uma realidade metafísica somos todos provincianos. Então, quem é cidadão da transcendência, quem? Os santos. Mas é esse limite do interregno que quero chamar de província, essa fronteira entre o mundo do sensível e o mundo supra-sensível que verdadeiramente vem a ser o reino do artista.

De *Cinema e verdade*. São Paulo, Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1988:

Apocalipse de Fellini

O fato de vincular o cinema aos dados da sua experiência pessoal e à sua visão do mundo não só caracteriza como confere uma significação especial à obra de Federico Fellini. Seu cinema não é nunca gratuito e neutro, instrumento aplicável à reconstituição de situações humanas válidas por si mesmas mas sem ligação com a sua própria biografia.

Esta personalização do cinema, que o transforma em criação individual, não é comum na história desta arte do nosso tempo. O seu condicionamento industrial e comercial não só dificulta, mas quase torna impossível a submissão do seu processo criador a este propósito de identificação com os problemas do autor.

Um Chaplin, o cinema de pesquisa da *avant-garde*, o de René Clair, de Renoir, de Murnau, de Sternberg, de Stroheim, algo do



King Vidor da primeira fase, o Welles de *Cidadão Kane*, para só citar os casos mais expressivos, e modernamente o de Ingmar Bergman e Rossellini, tentaram, total ou parcialmente, esta aventura, nem sempre bem-sucedida, de tal maneira esse luxo de dobrar o árduo e oneroso crivo cinematográfico à ótica de uma sinceridade pessoal chocava-se com a própria estrutura do sistema de produção de filmes.

A personalização do cinema se exprimiu sempre muito mais pelo formal do que pelo conteúdo. Não podendo confessar-se, o diretor de cinema se apossava dos filmes pela imposição do estilo e em vez, pois, de comunicar os seus próprios problemas, dava tratamento pessoal aos problemas alheios.

Fellini, italiano de Rimini, aos vinte anos entrou em contato com o cinema de seu país, numa fase de libertação de preconcei-

tos tradicionais, que o caracterizavam como um dos cinemas mais "alterados" do mundo, escravo do espetaculoso, do melodramático e do patriótico. O clima do neo-realismo, pela preocupação primacial com os problemas do tempo e da circunstância italiana, ajudaram-no, decisivamente, a concretizar a sua inclinação, de início inconsciente, para um cinema não só fiel ao tempo, mas a si mesmo.

O contato com Rossellini, Lattuada, Castellani e Germi, para quem fez roteiros entre 1945 e 1950, deu-lhe a consciência do *métier*. Quando estreou na direção, em colaboração com Lattuada, nesse último ano, o tema já lhe era caro, o mundo do teatro humilde de variedades que o seduzia e que lhe permitiria quatro anos depois, em *Na estrada da vida*, focalizando a forma mais primitiva do espetáculo — a dos saltimban-

cos errantes —, colocar problemas humanos de solidariedade, compreensão e ternura lírica, em face de criaturas deserdadas e toscas como Gelsomina e Zampanò.

O *sceicco bianco*, sob a forma de sátira, denunciava uma forma de alteração tão poderosa como a da credence religiosa popular que retrataria na seqüência do “Divino Amor” em *As noites de Cabíria* e na do falso milagre de *A doce vida*. *Os boas-vidas* seria o espelho da disponibilidade de sua própria geração, na modorra asfixiante da vida provinciana, às margens do Adriático, como *A trapaça* e *As noites de Cabíria*, o drama dos marginais e das prostitutas na grande cidade, vistos por um ângulo de autenticidade, em que a inocência e o desespero faziam da prevaricação e do crime formas de experiência humana ascética e purificadora.

Com *A doce vida* Fellini desata o horizonte de sua análise e passa do quadro para o mural. Depois dos saltimbancos de *Na estrada da vida*, dos disponíveis de *Os boas-vidas*, dos delinqüentes de *A trapaça* e das prostitutas de *As noites de Cabíria*, expressão de desajustamento, drama, miséria e crise, supurando nos flancos da sociedade contemporânea, Fellini observa a cúpula social, a fauna mundana dos nobres, dos “divos” e playboys, dos pervertidos, dos intelectuais angustiados, das vedetes de sucesso, cuja existência não é recôndita e obscura como a dos párias das fitas anteriores, mas é captada sadicamente pela câmara dos fotógrafos e jornalistas.

E esta “doce vida”, como a chamou sarcasticamente Fellini, doce em relação ao 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.

E Fellini não registra apenas a “doce vida”, como os seus próprios fotógrafos, ubíquos



e frenéticos, a documentam vorazmente. Seria enfática qualquer ilação, em face da eloqüência do quadro, que traz em si a sua própria acusação.

A sua ambição é a transcendência, e nas entrelinhas deste friso coletivo, no tom com que capta as situações, está presente aquele sentimento místico, embora vazio de qualquer conteúdo confessional, que atravessava seus filmes anteriores e conferia atitudes angélicas a vários personagens (como o Matto de *Na estrada da vida*, o grupo rural carregando os feixes de lenha no final de *A trapaça*, os cantores adolescentes com guitarras no final de *As noites de Cabíria* e Paola, a menina da praia de *A doce vida*), e transferia o poder de milagre dos santos populares para os ilusionistas.

O sagrado laicizado é a própria dimensão do olhar de Fellini, e posto sobre as

coisas e os seres dá-lhes um sentido de signo que transcende o documento bruto.

O mundo da *Doce vida* nos apresenta três tipos de personagens: 1) os mundanos estereotipados nos seus hábitos abúlicos, como os nobres do castelo de Bassano di Sutri, enlouquecidos como os boêmios extravagantes da casa de Ricardo em Fregene ou fúnebres como os burgueses do cabaré em que, no início do filme, somos apresentados a Marcello, e mecanizados como a vedete e a sua corte; 2) os fotógrafos, liderados por Marcello, que servem de testemunho à sucessão dos episódios; e 3) os “humanos” que cruzam o filme, ora comprometidos, como o próprio Marcello, na sarabanda da inconsciência, ora desvinculados dela, mas atuando como elemento de contraste e vítimas, em si mesmos, do desconcerto do tempo.

Os da primeira categoria são os burgueses que não querem ser fotografados no night-club onde se exibem dançarinos chineses, e que se entreolham inquietamente, como se habitassem um mundo clandestino; Madalena, a rica entediada, de óculos escuros para esconder o olho pisado, que ronda os caminhos da salvação, como a homônima do Evangelho, mas não faz o gesto final, por já ter avançado muito no vício e no desfibramento; Sylvia, a atriz, animal saudável, que galga lépida as escadas da cúpula de São Pedro, faz da Fontana di Trevi uma piscina e uma cascata, imbecilizada pela publicidade, tendo carinhos autênticos como a piedade pelo gatinho e uivando em contraponto com os cães noturnos, mas vítima de sua burrice e da sua beleza; os nobres do castelo de Bassano de Sutri, na via Cassia, com cinco séculos de tradição, à procura de sensações, como a procissão, em busca de

fantasmas e a invocação de espíritos, e, por fim, os boêmios, artistas e pederastas que invadem a casa de Ricardo.

Marcello é a testemunha, é o Moraldo de *Os boas-vidas*, que foge para Roma, adolescente, e que Fellini pretendia retratar no *Moraldo in città*. Marcello diz que é de Cesena, pequena cidade *romagnola* entre Rimini e Ravena. É o Moraldo numa etapa avançada da sua experiência na cidade, praticamente comprometido com o mundanismo que deve retratar mas do qual se torna cúmplice.

Os fotógrafos, com Paparazzo à frente, são o coro dessa comédia preocupante, surgindo de todos os lados, tudo registrando com a mesma neutralidade, tão mecânicos e isentos como a objetiva que carregam e reagindo da mesma maneira, quer nos flagrantes da via Veneto, quer no falso milagre de Latteria di Marata Alta e na impiedosa caçada à mulher de Steiner.

As personagens humanas — aquelas que Marcello colocaria entre os poucos “que estão descontentes consigo mesmos” —, além do próprio Marcello, em que subsistem momentos de consciência, são Steiner, o intelectual, Emma, a amante de Marcello, o pai de Marcello e as mulheres da vida, como Liliana, a prostituta de Cessati Spiriti e a bailarina Fanny do chá-chá-chá.

Só há uma personagem angélica no filme, é Paola, a adolescente da Úmbria, que Marcello encontra na cantina e reencontra na praia de Fregene. Diante do enorme peixe, símbolo cristão, a boca cheia de medusas, com o olho enorme aberto, como a objetiva dos fotógrafos, nessa praia desolada e cinzenta de um fim de mundo, cercado pela *troupe* funambulesca de bêbados, travestis e mulheres loucas, Paola o chama, mas seu apelo Marcello não entende.

3/1/1961

O filme do filme que não fiz

O que é 8½? Um meio-termo difícil de determinar entre uma sessão incoerente de psicanálise e uma investigação de consciência algo desordenada, numa atmosfera nevoenta: é um filme melancólico, quase lúgubre e, contudo, decididamente cômico.

Agora que está pronto, para mim não é fácil falar sobre ele, e exatamente pelos mesmos motivos que me impediram até agora de fazê-lo, embora tenha certeza absoluta de que toda discrição de minha parte será considerada como truque de divulgação. Passei um ano inteiro às apalpadelas, possuindo por uma idéia vaga que me fascinava exatamente por causa de sua imprecisão. Pelo menos vinte vezes estive a ponto de segurar o braço de meu produtor para lhe pedir desculpas e simplesmente abandonar

tudo. Mas o filme, então, graças à colaboração da trupe, dos atores e dos ajudantes reunidos em todos os cantos possíveis, fez progressos dia a dia com uma facilidade que hoje me parece assustadora. Comecei a filmar no início do ano e, de repente, uma manhã, percebi que o aquecimento havia sido ligado nos dormitórios dos atores. Fazia frio de novo. O filme estava terminado, sem que me sentisse cansado como antes.

Escreveram que 8½ é um filme autobiográfico. O que faço é sempre autobiográfico, mesmo quando descrevo a vida de um peixe! Devo esclarecer, porém, que este filme é produto da fantasia, que é o único dentre todos os que fiz que se refere o menos possível a experiências pessoais. Utilizei-me, em parte, de coisas que ouvi falar e em grande medida daquelas puramente inventadas. É provável que isso seja interpretado como arrogância infantil, mas gostaria que as pessoas assistissem a este filme sem convicções já formadas: narrei uma história inventada, e não existe nada para compreender além daquilo que se vê. Não gostaria de dar a idéia de que se trata de uma história secreta de um maníaco sexual. De modo algum. O que é, então, 8½.

Talvez seja simplesmente a narrativa de um filme que não fiz. Recordo-me, porém, de que no início — falo de cerca de um ano e meio atrás — queria compor o retrato multidimensional de um homem em torno dos quarenta e cinco anos que, num determinado ponto de sua vida, foi obrigado a voltar-se para si mesmo — talvez por causa de uma crise de fígado, num balneário situado, por exemplo, em Chianciano, com um horário escalonado totalmente novo e preciso, com horas de descanso e silêncio, cercado de um grupo insólito de pacientes, maestros nórdicos, camponesas, velhos cardeais e antigas amantes — e sujeitar-se a uma serena introspecção. Passam inevitavelmente pelo seu espírito imagens e recor-

dações, devaneios e pressentimentos. No início, não fui capaz de caracterizar o ator principal de modo burguês. Ele permanecia um mero representante do gênero humano, que se encontrava numa determinada situação. Não achava, então, que tinha de defini-lo melhor.

Mas o filme não fazia progressos. Por mais que discutíssemos, todos nós — os roteiristas Flaiano, Pinelli, Rondi e eu —, não restava nada mais do que a idéia de um filme.

Então o personagem principal tornou-se um cineasta que procurava por toda parte os fragmentos de seu passado, a fim de lhes dar um sentido e, na medida do possível, compreender a si mesmo. Nós o encontramos, num certo dia, ao pé de uma plataforma de lançamento gigantesca: em seu filme, um astronauta deveria ser lançado da aquela plataforma com a missão de salvar os sobreviventes de uma espécie arruinada pela peste atômica sabe-se lá em qual planeta. Lá, sob um andaime de canos e tábuas, meu herói disse a si mesmo: “A bem da verdade, creio ter idéias claras. Gostaria de fazer um filme sincero, sem nenhuma enganação”.

O que desejava fazer surgiu-me de modo bem simples: um filme que permitisse a cada um enterrar definitivamente aquilo que todos carregamos de morto em nós. Sou, no entanto, o primeiro a não ter coragem de enterrar o que quer que seja.

Da documentação para a imprensa

UMA SAÍDA PARA O CAOS

Não me observo por muito tempo no espelho. 8½ expressa meu verdadeiro ser, meus interesses e minhas apreensões, mas não creio que este filme seja a história de Fellini. Estou convencido — e testemunhos de muitos conhecidos, inúmeras cartas e determinadas reações do público reforçam tal

opinião — de que minha preocupação com o fato de o filme poder degenerar numa conversa fiada de caráter privado era de todo infundada. Acho que logo depois do começo do filme o público esquecerá que se trata de um diretor de cinema e, portanto, de uma personalidade cuja profissão é perfeitamente determinada, iniciando-se, assim, um determinado processo de identificação. Não me parece, se é que estou certo, que o filme possa ser limitado às experiências melancólicas de um diretor de cinema cuja vida lhe é adversa. Por causa deste filme, recebi inúmeras cartas de desconhecidos que se sentiam comovidos em seu íntimo, de uma forma salutar, e que escreviam para mim, um desconhecido, para dizer-me como o filme os tinha ajudado a liquidar com seus problemas. Às vezes sentia mesmo vergonha ao ler tais cartas, que revelavam de modo tão confiante tanta coisa íntima. Mas sou obrigado a dizer que tais cartas armaram-me contra uma determinada espécie de crítica, aquela que me dava a entender de modo até mesmo afetuoso que eu devia comparar meu elã artístico com meu elã humano em uma balança de farmácia; não desejo, no entanto, ser um farmacêutico.

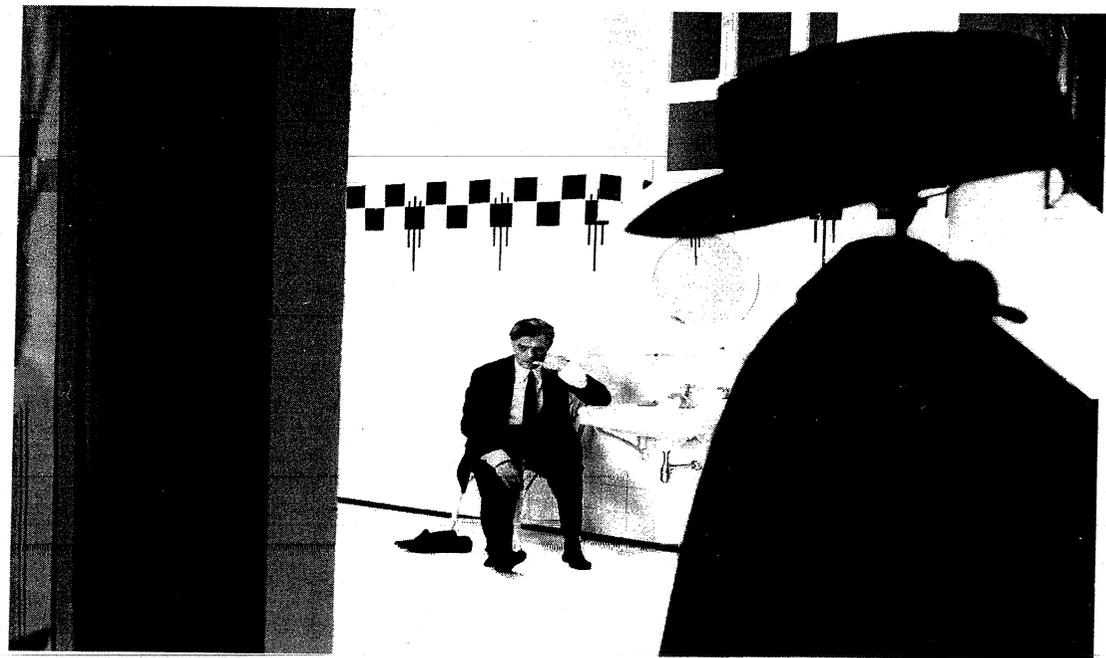
Certamente me preocupei com os perigos de uma tal história e de uma confissão tão franca, que afinal poderiam transformar-se em algo enfadonho. Tentei convencer a mim e aos outros de que se tratava de um filme cômico. Até mesmo escrevi "Filme cômico" em um adesivo e o preguei em minha câmera. Escolhi esta postura risonha, irônica e burlesca porque combina mais com minha natureza, e não porque tenha concedido reservas morais a mim mesmo. De resto, esta postura me permitiu uma sinceridade maior, já que desse modo não fui ofuscado pela emancipação dos sentimentos.

Com toda a sinceridade posso dizer que o filme me fez muito bem. Sei que poderia

fazer sempre algo diferente, porque adquiri uma nova forma de ver e amar; poderia mesmo começar toda a minha carreira de novo, do início, fazer mais uma vez todos os meus filmes; claro que os faria de modo totalmente diverso, pois me parece que aquilo que aconteceu com Guido sucede também comigo. O que vale para os personagens criados por mim vale também e na mesma medida para mim: após este filme, sou capaz de reformular minhas relações com os outros, com as coisas, com minhas recordações e com todas as minhas experiências de um modo diferente, menos traumático, rejeitando o modo condicionado representado pelo mito de cada uma dessas coisas e por todas essas pessoas. Tenho agora a possibilidade de aceitar a realidade num sentido novo, não mais passivo, aceitar uma pessoa que não é mais aterroriza-

da por certos monstros, mas que compreendeu que os mesmos monstros enriquecem-na, que eles a levaram a ser o que ela é de fato, quer dizer, uma pessoa que não os nega, não os repudia, mas os considera de agora em diante como uma parte integrante de sua vida.

Ao final de 8 1/2, Marcello sorri da mesma forma que Cabíria: na verdade, eles passaram por um processo heterogêneo, um desenvolvimento heterogêneo até chegarem a esse resultado. O otimismo de Cabíria era de tipo psicológico: próprio de um animalzinho confiante como uma criança. Embora expressa como pressentimento, a libertação interna de Marcello tem êxito apenas depois de um exame pormenorizado das coisas. Cabíria não entende nada do que



lbe sucede; Marcello, em contrapartida, procede a uma autópsia solitária de si mesmo.

Esse final significa para Marcello a aceitação inteligente, exata e consciente de si mesmo e da realidade libertada do presente catastrófico de ideais inalcançáveis. Trata-se de uma aceitação ativa, com um sentido de responsabilidade exatamente definido, e não de uma resignação passiva. Censuraram-me por não ter terminado o filme no ponto em que Guido desiste de fazer seu filme. Na verdade, porém, meu interesse em descrever o caos estava em poder encontrar uma saída para ele; de outro modo, teria a sensação de ter procedido de maneira não muito sincera. Talvez estes sejam meus limites; de qualquer forma, porém, acho que são também uma prova de vitalidade. Este desfecho é a prova cabal de que ainda subsiste em nós a possibilidade de uma revolução repentina.

Observações extraídas de um colóquio sobre 8 ½ cujos apontamentos apareceram em Bianco e Nero em abril de 1963

AUTOBIOGRAFIA DE TODO MUNDO

Por que você manteve o título 8 ½?¹

Porque este era o título de trabalho com o qual tinha me acostumado e porque não me surgiu nenhum outro. Mas creio que ele é o mais acertado, mais sincero e o menos retórico.

Por que você nunca quis falar sobre o filme?

Porque, sinceramente, não saberia como explicá-lo, não saberia o que dizer sobre ele. Seria como se, uma noite, um fulano qualquer começasse a lbe contar, num acesso de melancolia, seus conflitos internos, suas desilusões, o conjunto de seus problemas. Poderia perguntar-lhe: por que é que você está me contando tudo isso mesmo?

Você está satisfeito com o filme?

Estou, por que não? Mas não posso julgar, não cabe a mim julgar. Fazer um filme, esta é minha maneira de viver: quando não estou filmando, estou preparando um filme. 8 ½ é um filme libertador. Minha maior ambição é que a alegria que ele me deu comunique-se também aos espectadores.

Então ele é um filme confessional?

Na superfície ele é autobiográfico, mas só na superfície. Espero que diga respeito a todos. Ele é extraordinariamente simples: não há nada para se compreender ou interpretar. É a história de um intelectual que está disposto a queimar tudo para congelar a vida. A história de um homem comprometido, constrangido e aprisionado que tenta sair de uma espécie de estagnação, que se dá ao trabalho de compreender, que ao final verifica, porém, que não há muito para compreender: para ele, é mais importante abandonar-se ao sabor da vida do que problematizá-la.

É a humanidade vista pelos olhos de um neurótico. Mas ele me parece ser um filme sincero, sincero a ponto de ser indecente, talvez a ponto de ser um escândalo. E, por último, é também um filme cômico.

Uma opinião sobre os atores?

Tenho pelos meus atores o mesmo sentimento de ternura e de simpatia que o artista tem por suas marionetes. O primeiro nível de um filme mostra uma radiografia implacável daquilo que você é internamente. O milagre consiste em deixar que o autêntico penetre na ficção. Mastroianni mostrou a mais abrangente e abnegada disposição para tanto: nasceu, assim, uma interpretação bastante incomum. Sandra Milo estava magnífica; não consigo entender como uma atriz tão talentosa ainda não tenha encontrado seus autores. Anouk Aimée nos fez esquecer a figura irrequieta e sensual de A

doce vida. Claudia Cardinale foi tão importante para mim como a fada de cabelos turquesa para Pinóquio. Para Guido Alberti, que faz o papel de um produtor, as filmagens foram a mais feliz das aventuras, de modo que ele parecia bastante triste no final, como um cão abandonado no cais pelo seu pequeno dono que partiu para a América.

Trecho de uma entrevista a Costanzo Costantini, Il Messaggero, 4/2/1963

APENAS UM FILME CÔMICO

Você pode me dizer, afinal, do que trata seu novo filme?

Não existe quase nada para explicar: este filme tem de ser visto. Nunca um filme dependeu tanto e tão exclusivamente de ser visto. Em todo o caso, a chave encontra-se logo no começo: um homem está trancado num carro e faz um esforço desesperado para sair dele. Parece estar irremediavelmente preso num mundo imóvel e entorpecido. Quando a situação começa a ficar de fato angustiante, ele consegue sair do carro. Descobrimos, então, que este personagem simbólico tem um rosto, que se trata do diretor Guido, a quem os médicos prescreveram um tratamento num balneário. Mas mesmo lá ele é afligido por mil problemas. Ele tem de preparar um novo filme, mas nada lbe vem à cabeça. O produtor e os técnicos esperam, os atores devem ser contratados, os críticos nutrem grandes expectativas. Como se não bastasse, aparece então Carla, sua namorada (a famosa senhora gorda). Surgem novos aborrecimentos.

Numa noite de festa no hotel, um mágico lê um único pensamento em Guido: asa nisi masa. Esta expressão mágica o faz recordar-se de sua infância, levando-o a se afastar do mundo real e mergulhar num mundo mágico. Mas então a realidade impõe-se mais uma vez: Guido é obrigado a debru-

car-se sobre sua vida interior e descobre dentro de si um caos de dúvidas. Ele teme ser apenas “um fanfarrão sem criatividade ou talento, que não é capaz de realizar um filme”. Do encontro com o cardeal, que também está hospedado no balneário, Guido espera um esclarecimento, embora tal encontro o remeta simultaneamente à sua infância, ao internato dirigido por padres, onde ele não só freqüentou a escola, mas também teve sua primeira experiência com uma mulher, a Saraghina. Ele foi descoberto e punido, e as palavras de um padre ainda ecoam em seus ouvidos: “Então você não sabia que a Saraghina é o demônio?”.

Contrariando as expectativas de Guido, o encontro com o cardeal não tem significado decisivo para ele, e quando chega Luisa, sua mulher, a presença dela desencadeia uma nova crise. Guido compreende que fez tudo errado e não pode rodar o filme que desejava (“Querida fazer um filme simples e sincero, e agora reina a maior das confusões em minha cabeça...”). Além disso, ele tem de resolver o problema da presença simultânea das duas mulheres. Mais uma vez ele se refugia na fantasia: não apenas Luisa e Carla, mas todas as mulheres que já admirou ou desejou acham-se juntas numa espaçosa casa de campo, e todas estão felizes, têm um bom relacionamento e fazem-lhe carinhos. Os sons da “Cavalgada das Valquírias” destroem o encanto do harém, explode uma revolta das mulheres, contida apenas a golpes de chicote, e o sonho se esvai. Guido deve, então, dar uma entrevista coletiva para a imprensa ao pé de uma plataforma de lançamento de uma nave espacial, erguida expressamente para seu filme. O produtor exige que Guido fale e dê explicações, mas ele não consegue pronunciar uma palavra sequer e tem vontade de abandonar tudo e confessar-se com palavras e afrontas. O suicídio parece-lhe a única saída. Enquanto os convidados ob-

servam a inquietante plataforma de lançamento, tem lugar uma conversa curta e franca entre Guido e Luisa. “A vida é uma festa, vamos vivê-la juntos. Aceite-me como sou.” “Gostaria de tentar, se você me ajudasse.”

Enquanto isso, as pessoas retornam da plataforma de lançamento, dão-se as mãos e dançam uma animada ciranda sobre uma espécie de palco. Guido junta-se a elas com Luisa. Aos poucos, extinguem-se as luzes; no meio dos campos permanece apenas Guido quando criança, uma última imagem da pureza perdida e talvez reencontrada.

Guido é uma figura autobiográfica?

Você entendeu agora por que eu não podia contar a história do filme a ninguém? Entendeu que o segredo de que cerquei 8½ era tudo menos afetação? Quando falava que eu mesmo não sabia qual era o objeto do filme, os jornalistas tomavam isso como uma de minhas mentiras usuais. Para variar, era a pura verdade. Por mais absurdo e inacreditável que possa soar, aconteceu exatamente isso.

Então você deixou que o filme surgisse no decorrer dos dias, ao longo das filmagens? Como Rossellini nos primórdios do neo-realismo?

Ora, isso também já é um exagero. Primeiro, digamos que há cerca de dois anos, logo após o término de *A doce vida*, tinha em mente apenas fragmentos de um novo filme: um homem fraco e inseguro que não sabe como dar cabo das dificuldades em que se meteu. Um homem que se refugia num mundo de sonhos e imagina viver com muitas mulheres juntas; um encontro com um cardeal; uma cena de premonição como as dos filmes de ficção científica; um final otimista e quase feliz, em que tudo se esclarece. Falei disso primeiro com Flaiano, depois com Pinelli. Da primeira vez, eles não me

entenderam muito bem. Pediram-me que escrevesse uma série de pequenos roteiros, episódios isolados e nítidos. Depois de tê-los reunido, tentei dar-lhes uma coerência emocional, do que, de início, não fui capaz. Felizmente, tive de interromper o trabalho nesse momento a fim de filmar uma das partes de Boccaccio, e essa interrupção veio em boa hora.

Sabe, depois de *A doce vida* encontrei-me numa situação delicada. Meus inimigos estavam prontos para me atacar e meus amigos esperavam muito de mim. Eu mesmo queria seguir o caminho traçado em *A doce vida* e fazer um filme que fosse ainda mais sincero e prescindisse de todo cálculo. Pensava, independentemente da própria história do filme, num retrato de um homem com seu passado e seu futuro, com seus sonhos, pressentimentos, remorsos e ilusões.

Por que você não fixou esse retrato num roteiro escrito, como sempre fez antes?

O que posso lhe dizer? Para aquilo que no começo tinha em mente, para aqueles blocos erráticos de um filme, incomodava-me pensar numa delimitação escrita precisa, e após ter reunido os roteiros isolados, senti que ainda faltava muito. Então, comecei a fazê-lo no início do ano passado. Quer dizer, falar em começo é um exagero. Tudo levava a crer que havia começado e todos, de fato, acreditavam nisso. Procurei a senhora imponente, viajei por meia Itália em sua busca e obrigava-me a fazer ainda mais coisas. Embora os contratos já tivessem sido assinados, deixei que as coisas continuassem assim por mais três meses, na esperança de que minhas idéias clareassem. Estive cinqüenta vezes a ponto de segurar o braço de Fracassi, o diretor de produção, e dizer-lhe: o filme escapou-me, não agüento mais. Em resumo, a fase de preparação foi uma verdadeira tortura. Depois, tudo ficou mais fácil.

E ninguém levantou suspeitas?

Todos confiavam em mim, eu tinha consciência do que estava fazendo, e dizerem que eu próprio não explicava o desenrolar da ação para os atores é mero truque de propaganda. Em vez disso, tudo entrou como parte do filme ou, melhor dizendo, produziu a união entre as cenas isoladas. Mas você pode imaginar as exigências que me fizeram. Dois dias antes do início das filmagens cheguei a ponto de pensar em ir até o produtor Angelo Rizzoli e dizer-lhe a verdade, pedir-lhe que interrompesse os trabalhos de organização. Mas como dizer a uma pessoa séria: "Não posso fazer o filme porque ele me escapou; desculpe-me, tudo não passou de uma brincadeira"? Nem mesmo ele teria acreditado em mim.

Se você ainda não tinha uma linha básica a seguir, ao menos já imaginava o protagonista da maneira como ele aparece agora no filme pronto?

Apenas em seus traços gerais. Pois por muito tempo não estava certo de sua profissão, queria delimitar o menos possível este Guido Anselmi, representado por Marcello Mastroianni. Mas o filme exige uma identificação que seja completa até nas menores particularidades. Então pensei em fazer de Anselmi um roteirista de cinema, uma vez que esta é a única profissão que conheço bem, já que é próxima à minha. Descrever simplesmente um diretor pareceu-me ousado demais. Já sabia, além disso, que todos identificariam meu protagonista com Federico Fellini, e falariam em autobiografia e coisas do gênero.

Chegamos à questão principal. Guido é uma figura autobiográfica?

Até certo ponto, sim. Como já lhe disse, no início imaginava apenas episódios isolados, aos quais tantos e tantos outros foram se acrescentando; por exemplo, o episódio

com a Saraghina ou aquele no internato em Fano, onde estudei. Todos os episódios tiveram origem em minha própria vida. Você sabe disso melhor do que eu, pois tratou dessa questão no livro que escreveu recentemente sobre mim.² Durante as filmagens, porém, eles se transformaram aos poucos e novas cenas tomaram corpo. Ao final, surgiu então 8½, isto é, a história de um diretor que tem de rodar um filme que lhe escapou e que segue, então, duas direções: a da fantasia e a da realidade.

E você ainda insiste em dizer que este diretor — Guido — não é Fellini? 8 ½ é, na sua essência, uma explicação do motivo por que este filme foi feito. O filme comenta a si próprio a cada passo, ao longo dele já são antecipadas as objeções da crítica ou do público. Se você não tivesse me contado a verdadeira história de como surgiu 8 ½, é possível que eu o tomasse por uma idéia capciosa. O único momento em que o filme simulado diferencia-se do filme verdadeiro é a cena final.

Esta cena final deve restabelecer ao protagonista a esperança de que ele virá a reconciliar-se consigo mesmo e com sua mulher. Filmei duas cenas finais, mas optei por aquela ao pé do foguete feito para um filme que Guido não consegue realizar (no começo, no entanto, a nave espacial devia desempenhar uma outra função). A outra cena final mostrava Guido com a mulher num trem, e eles conversavam sobre a separação. Então o trem entrava num túnel e Guido era acometido por uma espécie de mal-estar, enquanto o trem se povoava de personagens de sua vida. Com isso, Guido compreendia a necessidade de recomeçar, desde o início, seu relacionamento com Luisa.

Você não teme que o filme seja de difícil compreensão para o público?

Não, muito pelo contrário. Pois em 8½

existem inúmeros episódios divertidos. Sob um certo aspecto, pode-se até dizer que se trata de um filme cômico, talvez o mais bem-humorado que eu tenha feito. A meu ver, ele representa também um passo adiante em relação a A doce vida. Pois ele sugere uma felicidade e uma alegria de vida que não havia em A doce vida. Mas não escondo de mim mesmo que ele não agrada a muitas pessoas, por exemplo, aos comunistas, que o acharão superficial, decadente e individualista. Provavelmente também não agrada às mulheres, pelo menos a uma parte delas. Neste caso, restam como público apenas as crianças, para quem o filme é proibido...

Trecho de uma entrevista a Angelo Solmi,
Oggi Illustrato, 9/2/1963

INFLUÊNCIAS DE JOYCE OU PROUST

Por que você assume uma atitude ao mesmo tempo de desprezo e de respeito em relação à crítica?

Talvez trabalhe com tanta dedicação que nem pense na crítica. A crítica é alheia ao surgimento de minha obra. Quando o filme está pronto, alegro-me com as críticas favoráveis como qualquer homem que possui suas fraquezas; em contrapartida, a crítica reprobatória desperta meu instinto de autodefesa. Devo confessar, porém, que a crítica sempre me ajudou. No caso de 8½, senti uma solidariedade dos críticos que ia além de suas profissões, além do dado estético.

Você acha relevantes as referências a Kierkegaard, Marino Moretti e Gozzano?

Por um lado, tais citações deixam-me contente, pois me põem em companhia de personalidades altamente respeitadas, mas, por outro, deixam-me triste, pois para entender meu filme não é necessário fazer associações literárias. Os críticos que não ci-

taram ninguém compreenderam melhor 8 1/2 do que os outros. Mas não posso julgar tais citações de maneira competente, já que não conheço os autores mencionados. Kierkegaard e Moretti conheço apenas de nome; quanto a Gozzano, talvez tenha lido alguns poemas dele na escola. Não desejo dessa forma defender minha ignorância. Existem muitos livros que me proponho a ler, mas nunca encontro tempo; além disso, a própria vida atrai mais a minha curiosidade. O museu e a pinacoteca não existem para os artistas. Claro, quando se lê um livro, pode-se sentir uma grande alma, trava-se conhecimento com algo salutar, mas aquilo que leio é casual, depende da ocasião. Não sou informado. Estou consciente do perigo desse apego aos sentidos, mas, por outro lado, as coisas têm valor no momento em que são percebidas e vividas, isto é, no momento em que as inventamos, mesmo se já tiverem milhares de anos.

A quantos e a quais filmes você assistiu nos últimos cinco anos? Quantos e quais livros leu nesse período?

Assisti a Morangos silvestres de Bergman, Os sete samurais de Kurosawa; Bergman e Kurosawa são autênticos criadores e mágicos, mas não no sentido da mistificação: eles possuem um mundo verdadeiro, rico e fantástico, que apresentam com veemência e com a ajuda de todos os artifícios. Vi também Um rei em Nova York, Accatone de Pasolini, Una vita violenta de Rondi, El cochecito de Ferreri e a Odissea nuda de Rossi. Li O tédio de Moravia, Um tempo para os mortos de Flaiano, os livros de Pasolini, de Tommaso Landolfi, Gadda e Palazzeschi. Moravia é de uma lucidez desconcertante, mas falta-lhe o dom de se abandonar ao irracional: creio que a constância com que defende a razão irá levá-lo a uma forma de mística. Flaiano tem um grande talento, uma grande riqueza, e é pena que não escreva mais. Mas os escritores de que mais gosto são Landolfi e Gadda. Sou um leitor apaixonado de livros sobre magia, de autos processuais e de crônicas de jornal.

Você escreveu que as pessoas deveriam

libertar-se do catolicismo. Mas o que seria de você sem os conflitos, os medos, os complexos e o receio que o catolicismo lhe incutiu? Você seria um intelectual progressista, semelhante àqueles que enforca em 8 1/2.

Isso é verdade. Mas no final de 8 1/2 o protagonista reconhece que os complexos e os medos são também sua riqueza.

Você acha justa sua citação de santo Agostinho: "Ama e faz o que bem quiseres"? Pode-se interpretar esta frase de um modo que justificaria todo tipo de desordem?

Não. Compreendo os perigos e ambigüidades a que uma frase deste tipo pode dar ensejo, mas santo Agostinho diz que se deve primeiro amar, e então fazer o que se quer: o amor é o que há de mais difícil no mundo, é algo inalcançável. O amor no sentido cristão, o amor que nos integra, que nos conduz a uma dimensão vital mais atraente, é o topo mais alto e mais inalcançável.

Trecho de uma entrevista a Costanzo Costantini,
Il Messaggero, 19/2/1963

NOTAS

- (1) 8 1/2 é o "oitavo e meio" filme de Fellini. Ele próprio considera seu primeiro filme, *Luci del varietà*, que fez com o diretor Alberto Lattuada, bem como seus dois filmes de episódios, *Un'agenzia matrimoniale* e *Le tentazione del dottor Antonio*, como filmes que só valem pela metade. (N. E.)
- (2) Angelo Solmi, *Storia di Federico Fellini*, Milão, 1962. (N. E.)

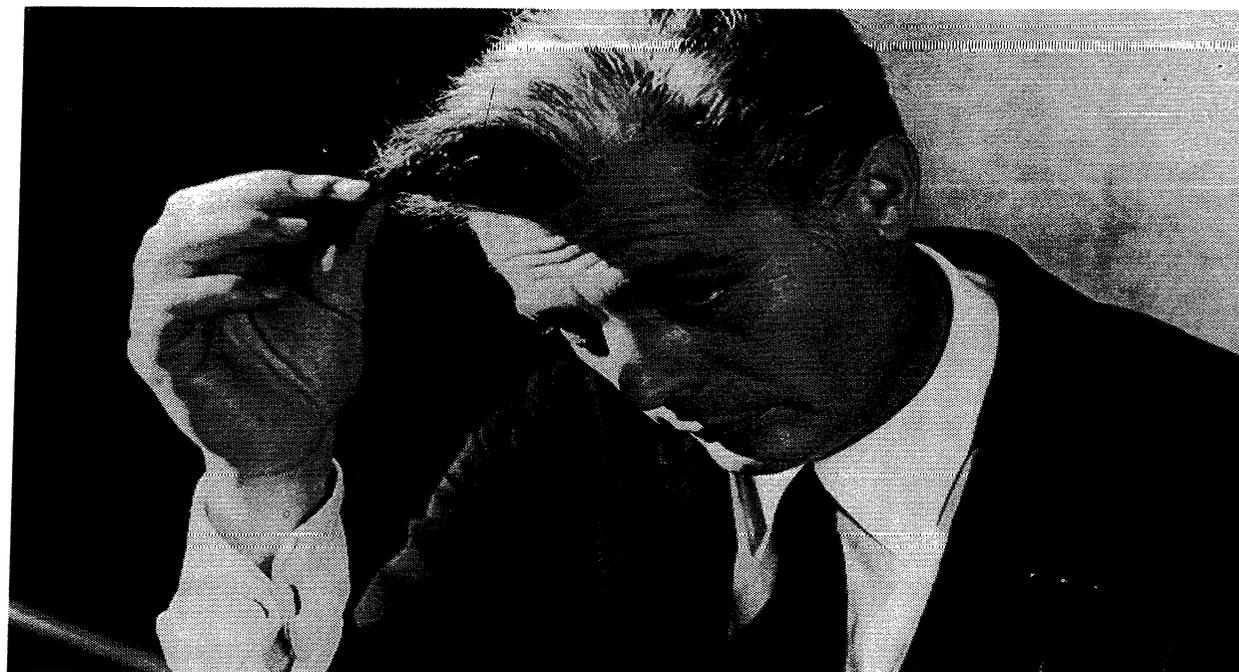
ROBERTO SCHWARZ

De *A sereia e o desconfiado*.
Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965:

O menino perdido e a indústria

É fácil gostar de *8 1/2*, e mais difícil dizer por quê. Presa à psicologia de Guido e da criação artística, a discussão tende a perder-se em banalidades sobre a persistência infeliz mas feliz do menino no quarentão. O alcance do filme é maior, transcende a psicologia. Fosse psicológico o seu eixo, não haveria prejuízo essencial em transformar o cineasta num músico ou escritor, pois a distância entre a experiência infantil e a realização artística ou pessoal permaneceria a mesma. Lembrado o filme, entretanto, sabemos que o prejuízo seria enorme. A profissão de Guido é o contexto indispensável de *8 1/2*: em contato com a indústria do cinema os problemas tradicionais do artista e intelectual tomam feição nova e piorada.

Accionado pela indústria, sem a qual não



nasce, o cinema atinge grande parte da população nacional. Pelo dinheiro e pela fama que movimenta, é o sonho comum: todos querem registrar-se nele. É a primeira forma de arte a ter circulação forçada, análoga, em penetração, à expansão da economia moderna. Essa força, Fellini faz senti-la ao mostrar como tudo sorri, se arruma e curva quando passa Guido, o diretor: todos querem ser personagens suas. Ao alcance total corresponde, é claro, uma responsabilidade também total. Se querem todos mostrar-se, é preciso fazer justiça a todos. A concepção artística de Guido, entretanto, é burguesa; o seu anseio é de objetivar uma visão pessoal, idiossincrática, uma fixação infantil de que assim ficaria liberto. Este o problema psicológico explícito no filme. O alcance

maior do tema, entretanto, implícito, *está na articulação de sua banalidade com a indústria, que lhe dá potência*. Fosse escritor, Guido poderia atrapalhar, com as suas fixações, a vida de três, quatro, cinco mulheres. Muito mais é impossível, para quem corteja com recursos pessoais. Mas Guido é diretor de cinema: tem as mulheres da nação a seu dispor, ao dispor de suas manias, e irá atormentá-las segundo a sua semelhança maior ou menor com os mitos infantis. Há descompasso entre as forças sociais desencadeadas e o particularismo que as rege. Diante da máquina social, do poder criado pelo desenvolvimento burguês, é a própria concepção e glorificação burguesa do indivíduo — partícula sagrada, valor máximo — que prova grotesca. Valer-se da indústria e atordoar

o país para objetivar uma fixação infantil é possível, mas absurdo: se a personalidade triunfante é livre e caprichosa, é que todos lhe devem o salário de que vivem. Como bem demonstra a figura de Guido, crueldades e fraquezas de si pequenas são monumentalizadas pela posse privada da engrenagem social. O cinema põe em xeque a concepção individualista das artes: a busca da garantia subjetiva de autenticidade — o ator deve corresponder à visão prévia do diretor — prova ser tirania. A obra não é feita para o bem do mundo, mas é o mundo que existe para a subsistência da visão. Esta frase, que para os estetas do século XIX era metafórica e exprimia repulsa em face da comercialização filistina da vida, ganha sentido prático e real quando associada ao cinema e ao seu poder econômico. Aliada ao poder industrial, a delicada exigência de autenticidade subjetiva põe à mostra o seu lado prepotente, a fúria de impor aos outros a própria visão; fúria que é simbólica da violência diariamente realizada na vida competitiva. Uma idiossincrasia quer ser melhor que a outra. O cinema, pelas exigências práticas de sua linguagem, explicita o que fica implícito nas outras artes: há violência social no impulso que leva à elaboração de mitologias pessoais, mesmo nas filigranas de um poema hermético.

Acusa-se 8 1/2 de ampliar desmesuradamente uma angústia pequena. Mostramos, já, que esta ampliação é tema do filme, e não seu defeito. O engano vem da identificação de Guido e Fellini, autorizada pelos colonistas de mexerico, pelo próprio diretor, talvez, mas não pelo filme. Se Fellini é Guido, os conflitos deste campeiam idênticos no peito daquele, que seria o bobo de suas próprias limitações, um pequeno-burguês nostálgico e fantasioso, incapaz de fazer coisa que preste. Para defender 8 1/2 é

preciso mostrar em Guido a personagem, explicitar a diferença entre o seu modo de ver e o nosso de vê-lo vendo. Quanto mais idiossincráticos os seus propósitos, maior o significado social de sua figura, que resta expor.

Guido saúda a atriz francesa dizendo que tem cara de *lumachina*, "caracol"; a semelhança é mesmo surpreendente. É de supor que o diálogo esteja ajustado às personagens, de modo a fazê-lo exato; basta imaginar a dificuldade, caso o texto precedesse os atores, de encontrar uma atriz com cara de escargot. Na realização do filme o diretor parte dos atores que tem, e não das personagens imaginárias. O processo não será privativo de Fellini, mas tem importância especial para 8 1/2, cujo tema é o procedimento inverso: Guido parte de suas obsessões, e procura nos atores a semelhança com elas; mas entre visão e ator há um hiato insuperável. Não se deve esquecer, entretanto, que as visões de Guido — as visões e experiências belíssimas, ricas e naturais, que seus atores só conseguem estragar — foram elas mesmas filmadas, por Fellini. Há dois filmes: um bom, da vida real e imaginária de Guido, e um ruim, em que Guido procura recriar a sua experiência. Correspondem às duas maneiras de filmar que descrevemos. Para exemplificar, imaginemos Fellini com um arsenal de dez bruxas mais ou menos parecidas. Tomará uma delas, e tentará captar, em detalhe, as possibilidades de bruxa da bruxa que tem; esta será a Saraghina extraordinária das visões de Guido. Para fazer o filme feito por sua personagem, entretanto, Fellini procederá de maneira diversa: manda que as outras nove imitem a primeira, já transformada, agora, em *vida real*, fora do alcance de Guido, que gostaria de reproduzi-la. A diferença no resultado é nítida. Filmadas segundo as suas naturezas individuais, as novas poderiam ser interessantes; forçadas a imitar a Saraghina

original, tornam-se todas cópias baratas, *interpretam seus papéis*. As duas maneiras de filmar correspondem, respectivamente, a 8 1/2 e à sua personagem; a de Guido sai batida. São também transposição técnica do antagonismo social que expusemos a princípio: o anseio burguês, de impor e assim salvar uma visão apenas pessoal, é contrário ao compromisso coletivo, e *por isso mesmo objetivo*, do cinema. Para Guido as imagens valem quando biograficamente saturadas; o seu critério é a memória, a sua tarefa a recriação. Para 8 1/2, as imagens valem quando plenamente realizadas; o critério é a significação objetiva, a tarefa é a *revelação* de possibilidades do objeto.

O frescor inalcançável da visão imediata, miragem de Guido, é alcançado e fabricado por Fellini. Fabricado o infabricável, mediado o imediato, deslocam-se os problemas. Fica sem justificativa a obsessão de Guido, que identificava a pesquisa da beleza à objetivação de suas fixações infantis e de seus ecos adultos. Será presunção sustentar a sua identidade, uma vez demonstrado que se podem separar. O filme teria um tema que ele próprio declara ultrapassado, e estaria certo dizer, como disseram críticos de esquerda, que ele não interessa. Entretanto: *não basta saber que uma aberração é aberrante para tirá-la do mundo*; não basta, para dissolvê-la, saber que a posse privada da engrenagem social é um contrasenso; o casamento é contraditório, pretende fixar a espontaneidade? não é por saber disso que as pessoas se amolam menos. Em efígie, a consciência racionalista já enterrou o mundo burguês, que entretanto persiste e lhe dita as regras de existência. *Esta reprise continuada e compulsória de mentiras gastas é o chão histórico, e atual, de 8 1/2*. A persistência *meramente* prática de costumes e instituições, que racionalmente já são anacronismo, dá justeza à mistura de ridículo e desespero no filme, exige a investigação

sustentada e mesmo maníaca das origens, das razões que dão sete fôlegos ao cadáver. A técnica de 8 ½ torna caduca a de Guido, mas a ordem vigente, à qual se aplica, repõe os problemas de Guido em circulação, *na qualidade, agora, de ultrapassados.*

As contradições da realidade social, mesmo se criticadas em teoria, impõem a existência contraditória: a cada impasse corresponde uma crispação na consciência individual, obrigada a fazer sua uma dificuldade que despreza. A concessão, entretanto, não dissolve o impasse social, que perdura e volta a cobrar submissão logo adiante.¹ Favorecido pela força do cinema, Guido não procura o mundo; o mundo é que o procura e desfila na sua frente, uma procissão oferecida de empresários, empregados, atrizes, amigos velhos, jornalistas, todos rapidamente consumidos e dispensados. A contradição entre o alcance coletivo e o horizonte personalista, em Guido, desgastará de maneira sempre análoga todas as relações pessoais. O mel se despreza na voracidade das moscas; espera por uma que não seja voraz, que entretanto não virá, pois se vier não será a esperada. Ao impasse social corresponde uma coleção de conflitos individuais, imagens suas, em cuja variedade transparece a constância da impossibilidade fundamental. É a própria realidade que está *fixada*. Este contexto faz reconsiderar a fixação psicológica, a qual poderá não ser apenas mania contingente, sem sentido generalizável. Pode corresponder à estrutura do mundo real. Na obsessão que vê o mesmo em tudo pode haver loucura, mas também senso, senso de que a multiplicidade do mundo não é renovação, mas variação de uma dificuldade insuperada.

Na perspectiva biográfica, de Guido e da memória, este traço *maníaco* da realidade é ligado à primeira experiência pessoal do

impasse, que seria matriz e causa de suas versões posteriores. Entretanto: sem prejuízo de ser indelével para a biografia individual, o detalhe da primeira experiência é contingente em face do impasse objetivo, que pesaria de uma ou de outra forma. Embora o antagonismo entre sexualidade e vida normativa, para Guido, seja mera repetição do conflito entre Saraghina e sua mãe, o conflito, por sua vez, é a confirmação do antagonismo, que tem alcance coletivo. Está-se vendo que a pesquisa da infância, tida por chave das dificuldades adultas, leva a substituir ao impasse objetivo uma sua manifestação contingente — esta a banalidade das preocupações de Guido. Mas vê-se também que nos seus achados vive em detalhe a contradição social — este o horizonte de 8 ½. *Fixações pessoais são a cifra traumática da violência que sustenta uma ordem de convívio.* Não são simbólicas para Guido; são mesmo fixações, e devem ser remidas como tais: são tortura e promessa de prazer, recuperá-las em sua peculiaridade seria uma libertação. Na perspectiva do filme, entretanto, elas têm grande generalidade: a igreja de um lado e as perdas do outro, a infância na província, na casa grande, cheia de mulheres serviçais, e a vida na cidade grande, das mulheres independentes — estes contrastes compõem um padrão *típico*, de alcance ocidental.

Guido circula ativamente entre presente, memória e fantasia. As senhas de passagem são geralmente detalhes visuais, e a origem do movimento é o instante do adulto. A matriz dos significados, entretanto, está nas imagens da infância, cuja força e anterioridade lógica faz delas como que o lastro real da inquietação de Guido. Os dilemas do adulto aparecem como variação mais ou menos disfarçada de contradições antigas, de uma ambigüidade fundamental: a Sara-

ghina é o mal mas é o bem; e a mãe e os padres são o bem mas são o mal. A bruxa, uma espécie de hipopótamo leonino, enxotado para as praias abandonadas da povoação, é feroz; mas é cúmplice, também, de todos os anseios, pois em sua ferocidade acuada preservou-se a vindicação sensual da felicidade que o povoado expulsou e reprimiu. Se a Saraghina existe, tudo é permitido. É assombrosa de poder libertário a cena em que o monstro humilhado se transforma pela dança e pelo aplauso dos meninos, transformando-se em leoa e finalmente em felicidade turbulenta. Mas o que é bom dura pouco: os padres chegam logo e arrastam o menino para o outro campo, da religião, da família, da escola. A mãe de Guido, uma santa senhora, é limpinha, magra e virtuosa. Implora ao filho que se comporte. Vista em close, entretanto, tem o olho rancoroso. Enquanto enxuga as lágrimas sentidas da pálpebra esquerda, o seu olho direito espia, duro e acusador. Em seguida o sentimento e o lenço passam para a face direita, trocam de lado com a virtude ultrajada. As imagens do bem são contraditórias mesmo visualmente; a decência é a face hipócrita mas transparente da autoridade: assim na composição simétrica de sentimento e tirania sobre um rosto, na silhueta frágil da figurinha materna, desmentida pela dureza dos detalhes fisionômicos, no gesto unguido dos padres, que vistos de perto têm cara de mulher.

O antagonismo entre Luisa, esposa de Guido, e Carla, a sua amante, reproduz o conflito da infância. A duplicação faz o esquema e o interesse psicológico do enredo. No brio civilizado e ressentido de Luisa ecoam os brados de *vergogna* dos padres e da mãe, como no gesto rocambolesco e pequeno-burguês de Carla, obsequiosamente desfrutável, ecoa minguada a liberdade prometida pela Saraghina. A correspondência entre os pares é bem explícita: durante um beijo sonhado, Guido transforma a mãe na



sua mulher, e no quarto de hotel transforma Carla em Saraghina, ao pintar-lhe as sobrançelas e pedindo que faça uma *faccia da porca*. O real é o presente, a infância é imaginária; mas a nitidez está na infância, de que o real, presente, é reflexo intrincado.

O presente visual é poroso, centelha para memória e fantasia; deixa transparecer a matriz irresolvida, e por isso constante, da infância. A matriz clarifica, ordena a confusão da experiência, é capaz de sustentar a

identidade pessoal através da voragem das solicitações. A unidade da pessoa está baseada, portanto, na permanência de impasses, na *fraqueza*. Há prazer na recorrência, autoconstatação; a vida ganha, assim, sentido, embora injustificável, pois ligado meramente à repetição. Daí a felicidade ambígua que acompanha os inúmeros *déjà vus*; muda o mundo mas não muda eu, que sou sempre o mesmo procrastinador; o que me confirma me piora, o que me salva me

dissolve, é hostil. Esta é a experiência que anima ou desanima a pesquisa de Guido, e a torna tão contraditória.²

Tudo o que os olhos vêem pode ser sinal do que viram e querem modelar na imaginação. Os joelhos da lavadeira, nas termas, levam às pernas da Saraghina dançando; Carla no quarto, versão de Saraghina, traz a imagem da mãe; a senha infantil, *asa nisi masa*, evoca a hora do banho e o dormitório da infância. As imagens fazem eco: no harém, Guido abana as mãos cruzadas à volta do pescoço como fazia a menina Claudia antes de dormir, para conjurar espíritos; e Claudia será o nome da grande vedete; Guido é carregado em toalhas por suas servas imaginárias, como na infância, quando era embrulhado em fraldas para sair do banho; a mulher imperiosa, que sobe e desce as escadarias do hotel, tem o sorriso da estátua da Virgem que Guido vira ao sair do confessionário, quando criança. Por força das repetições e variações, as imagens passam a reverberar. Exigem e suscitam uma atitude peculiar, de atenção visual, empenhada em vislumbrar o que viu no que vê; um tipo de atenção sensorial, disponível, habitualmente reservado à música, pouco afim de decisões morais.

Não importa firmar posição diante de Luisa ou Carla; importa redescobrir nelas a infância, o que é uma posição também. A postura estritamente visual não toma partido; constata e associa. Através dela Guido furta-se aos conflitos em que se meteu; busca em tudo a memória e a felicidade, e basta. Recria assim o privilégio da meninice, quando corria ver a Saraghina sem saber ou ocupar-se do pecado. A pureza do mundo infantil, entretanto, que é a fascinação de Guido, não está na ausência de contradição — a mãe e a rumbeira se excluíam desde sempre — mas na ignorância dela. Embora a contradição existisse no plano objetivo, pois existiam a praia e a escola, não fora

ainda interiorizada, em forma de consciência e compromisso. O adulto não vê Carla sem pressentir o desgosto de Luisa, e não vê Luisa sem sentir, em sua leveza um pouco anti-séptica, a exclusão de Carla. A plenitude das imagens da infância corresponde à plenitude com que o menino esteve *na praia como no casarão*, antes de saber que um custava o outro. A comparativa palidez das imagens da vida adulta, por outro lado, corresponde ao senso, presente a cada passo, do oposto negado e perdido. A identidade entre as pesquisas autobiográfica e estética tem o seu fundamento aqui: se as imagens da criança são as mais fortes, é a pesquisa delas que irá produzir a obra melhor. Guido não busca, pois, um mundo em que esteja superado o seu conflito; basta-se com procurar uma fase de sua vida, ou uma postura, em que não seja atingido pela contradição, que entretanto deve ser nítida e vigorosa, e deve lambiscá-lo sempre. Busca a repetição inofensiva, mas não a superação. A possibilidade infantil de alinhar com os *dois* lados da contradição, de não optar entre os queridos, é a sua inveja. É o que tenta recuperar pela redução do mundo à dimensão visual: reduzido, o mundo volta a ser pleno; menos é mais, pois imagens não se negam ativamente, mesmo se contraditórias podem coexistir. A destruição está no nível dos feitos vivos, da lógica das situações.

Guido prefere ver apenas. Ora, a isenção em meio de contradições é coisa de eremita ou é privilégio. Em princípio, o mundo poderia deixar de lado quem não se ocupa dele. Guido, entretanto, se abstém a partir de uma posição de força, de cineasta. O mundo vem a sua procura em lugar de abandoná-lo. Há privilégio, mesmo que o privilégio fino de não respeitar, ao menos visualmente, privilégios sociais ou normas repressivas. A postura contemplativa — os olhos buscam seu prazer onde ele esteja — pressupõe uma república satisfatória, que

não existe. Prova é que ao corpo não se permite a poligamia ativa e farta permitida aos olhos, cujo democratismo natural, cuja capacidade imediata de interesse e simpatia não derrubam, por sua vez, as diferenças sociais. Os olhos são progressistas enquanto o corpo obedece ainda a uma legislação retrógrada. A postura de Guido é ambígua; vacila entre crítica e complacência, pois se nasceu de uma retirada, no retiro passa mais ou menos bem e gosta do espetáculo de que se retirou. A evasão nada resolve, mas assinala um impasse e um anseio que são reais. É resistência simbólica, embora tortuosa e humorística; uma consciência misturada, ciente de que seus conflitos insuperáveis não são insuperáveis, além de não contarem muito.

A busca da imagem justa é central ao filme, é preciso interpretá-la. É tema através das obsessões visuais de Guido, e pressuposto técnico do enredo, já que se deve criar a ilusão de uma experiência imediata e rica, inacessível à reprodução artística. *8 ½* é de uma beleza visual assombrosa. As imagens que apresenta, perseguidas por Guido, irradiam felicidade e melancolia de mistura — a sua riqueza é a presença mais imediata para quem vê, mas é, também, a mais intangível ao conceito, pois não se liga diretamente à trama e ao diálogo, embora seja o seu contexto essencial. *A imagem feliz é uma utopia cifrada*. Guido e *8 ½*, cada um a seu modo, convergem na busca daquela: *fazer que as pessoas apareçam segundo a sua natureza*; dar-lhes razão até que floresçam desinibidas. As imagens tocadas de poesia são empostadas, as figuras parecem ser *propositalmente* o que são. Esta a chave de seu alento. Em suas visões, Guido como que bolina as figuras, para suscitá-las a desabrochar. Lembramos a cena de Carla, no terraço do balneário. Quando nota a es-

posa ao pé de Guido, a amante suburbana se amplia em intuições de cosmopolitismo, encena um esplendoroso ritual de discrição; família apesar das peles excessivas, atemorizada pela situação, mas envaidecida também, um pouco alucinada pelo balneário grãfino e sobretudo achando sublime o sacrifício de ser uma senhora sozinha no parque, esconde-se bem visível a um canto. A cena prossegue na fantasia de Guido, que atrás de seus óculos escuros visualiza Carla cantando, generosa, esticada e comovida como uma girafa que uivasse à lua, infeliz mas feliz porque amada a distância, solitária e fustigada como um violinista de opereta. A visão realiza o que a realidade suscita. Pela empostação acentuada, o que seria temor irrefletido é transformado em estratégia consciente. Encenando a si mesma, Carla não é mais o seu próprio limite vulgar; a sua vulgaridade é uma estilização graciosa que ela houve por bem escolher. O romantismo de radionovela, exaltado mas prudente, de Margarida Gauthier dentro dos limites do praticável, torna-se ironia em meio das dificuldades dominadas. A euforia da imagem, sua desenvoltura utópica, vem da facilidade ostensiva no interior dos envolvimentos sociais.

A imaginação de Guido põe Carla a salvo das contradições reais e das limitações do bom senso, é um palco em que ela não responde pelo que faz. Nesse contexto o sentimentalismo imbecil da imagem — de que adianta a cantoria modesta e maravilhosa, quando em frente está a esposa, bufando? — passa por uma transformação surpreendente: no mundo irreal, onde não se torna abjeta pela humilhação a que corresponde, a vontade de agradar traduz apenas vontade de ser e de fazer feliz. Liberados de sua consequência prática pela fantasia, os dois lados da contradição se tornam positivos, não pedem a mútua exclusão. Carla sente-se sublime e escusa simultaneamente, o que

em imagem é duas vezes bom: uma porque é justo satisfazer e satisfazer-se, e outra porque é divertido burlar instituições hostis. Numa como noutra agitam-se veleidades válidas. Na realidade, entretanto, que é da esposa, e das leis, e forçosa, dá-se o inverso: porque satisfaz os caprichos seus e de Guido, Carla será mais puta do que sublime; e também na discrição haveria menos cumplicidade feliz que receio e ferida. Luisa, a esposa, fulmina Carla, a amante. Os anseios contraditórios, que eram felizes um a um, compõem a pessoa machucada quando se enfeixam na sua conseqüência prática. Dar a Carla o que é de Carla, ainda que ela não o possa sustentar — reside nisso a beleza da imagem —, é não dar a Luisa o que é dela; e vice-versa. Não é possível dar razão às duas, salvo em imagem, pois alimentam-se da mútua negação. Já se vê que a felicidade está nas visões isoladas, boas por si, e que no enredo, na dimensão das conseqüências e da responsabilidade, está o desastre.

Guido tem um fraco pela fraqueza. Vê nela o desejo que não será remido, que só não é força por força das circunstâncias. O amor do instante é o temor da sua continuação. A imagem abriga possibilidades que o enredo desconhece, e resiste a ser enquadrada nele; está para ele, que dispõe dela, como a veleidade pessoal para a marcha da sociedade: é uma célula subversiva, cuja riqueza, sem préstimo para a trama, respira lamento e protesto contra a simplicidade compulsória do que lhe sucederá. Poderia ser o ponto de partida de um entrecho novo, de um mundo que fizesse justiça ao que o entrecho velho descartava. Construída contra o enredo hostil, a imagem feliz é o germe imaginário de outra ordem de coisas. A perfeição refluí sobre a existência, e incita à esperança; na atmosfera fantástica do filme, a felicidade poderia alastrar como uma coceira. Daí a força espantosa dessas imagens.

Guido, entretanto, não quer revolucionar o mundo, nem imaginariamente. Quer curar certas dores, mas não para sempre nem por completo, pois perderia o prazer da cura. Daí a melancolia patife que acompanha as suas revoluçõezinhas visuais; não são coisa séria. E há outra tristeza, também, essa irremissível e pesada: Guido quer felizes as suas personagens, mas aqui e agora, *sem que se transformem*, pois transformadas não seriam mais as que quer bem. Não quer revolução, quer redenção. Quer que as personagens sejam mas não sejam como são: felizes, estariam livres de sua contradição, e não seriam quem são agora; sendo como são, não seriam felizes. O percurso é contraditório: para dar felicidade é preciso suspender a contradição que infelicitava, o que suspende, entanto, a individualidade por amor da qual fora suspensa a contradição. Na perspectiva de Guido a imagem feliz não é verdadeira, e a imagem verdadeira é infeliz.

Em termos de lógica dramática: não é Luisa inteira quem escorraça Carla, nem seria o contrário. Para combater, as rivais deveriam especializar-se uma em ser amante e a outra em ser esposa, com prejuízo do mais que pudessem dar. O impasse institucional pesa sobre a imagem, as figuras não podem coexistir com plenitude se respeitam o seu contexto social. Retidas pela contemplação, entretanto, transbordam. Transbordando, sugerem novos enredos ou destinos mais ricos. Mas Guido acolhe as sugestões só pela metade; para o diretor personalista, o papel da fantasia é ambíguo: deve recuperar a integridade que a vida prejudica, *mas não importa se além ou se aquém do conflito*. O anseio de plenitude é menor que a fobia pela tristeza da imperfeição visual. O critério não está nas exigências do mundo, mas na serenidade do cineasta. Há duas vias, portanto, na composição da imagem feliz: uma, triunfal, em que a personagem supera o que a limita, chegando à inteireza; na ou-

tra, humilhante para o objeto, a veleidade pessoal é *ajustada* à situação real de modo a não diferir dela, anulada portanto. Nos dois casos, antagônicos, resulta harmonia para a contemplação. No retiro visual a benevolência mais generosa e a crueldade não se excluem.

A felicidade e o acerto das imagens provêm de sua irrealidade. Negam, sublimam, superam conflitos reais, deixam entrever a liberdade no corpo mesmo de quem está preso. A realidade *infeliz* é a sua referência, fora da qual não têm sentido. Não têm autonomia. Para desespero de Guido não compõem uma história, embora sejam parte da história de um diretor que por meio delas não consegue compor uma história. O melhor exemplo é Claudia. Ao criticar o roteiro de Guido, o literato magriço afirma que ela é o mais bolorento dos clichês bolorentos que perfazem o filme futuro; e tem razão. Entretanto, ela é das imagens belíssimas do filme presente. Como explicar? Tomada por si só, de fato, ela seria uma fada boba. Mas o seu contexto é a fantasia de Guido, levemente combalido e canastrão, recuperando o fígado nas termas. Vista através de nervos cansados, a sua imagem branca de enfermeira das almas e do corpo é medicinal. O copo d'água, vindo de suas mãos, é como a fonte da vida nova. Seu passo é leve e constante como a doçura estática de seu sorriso. *Ab, constância sem esforço*. O corpo é cheio mas os pés são suaves, descalços sobre a relva. *Oh, peso que não fere*. Claudia avança como quem bebe a brisa, as mãos um pouco atrasadas deixam supor que irá voar. *Ab, sonho, não voe já*. Precisa ser vista duas vezes: como a garça alvinítica e chocha, *ragazza* crescida entre objetos de *antica bellezza*, pureza e solução no filme de Guido, e como a contra-imagem silenciosa e lenitiva da desordem, das olheiras, do ruído. É a presença de Guido que dá vida ao chavão. Claudia não pode contracenar, não tem con-

tinuidade no mundo imaginário; a sua substância é o instante de Guido. Ela é como um poema seu. Mas poemas não compõem um romance.

Tomar o partido da incoerência, da imagem contra o enredo, do instante contra a sua conseqüência, é tomar o lado da irresponsabilidade; mas é o lado, também, das veleidades inibidas ou espezinhas pela coerência que esteja no poder. Esta ambigüidade é o limite de Guido, seu fracasso como diretor, seu interesse como personagem. Não há realismo em sua atitude, pois a coerência irá prevalecer; mas há sentido em sua derrota. Resulta uma atmosfera elegíaca, de lamentação das felicidades possíveis, das possibilidades que a situação deixa mas não deixa medrar. Paradoxalmente, a impotência de Guido transmite, pela irritação que nos causa, o senso preciso de que a ordenação da vida está obsoleta; consciência e meios materiais, parece tudo à mão para modificá-la.

A imagem feliz, construída para curativo pessoal, nasce de uma operação simples: transforma em opção o que é destino, em disfarce o que é cicatriz, e faz que desapareça, assim, a marca da coerção social. Anula a diferença entre o propósito e a existência. Cria um mundo feliz e fraterno, cuja finalidade é fazer bem a Guido, não incomodá-lo. É como uma república socialista de que ele fosse o rei. As imagens de paz são imagens de violência, pois cancelam o próximo para pacificá-lo. A fantasia da dança reconciliada entre a esposa e a amante é um exemplo; dá prazer a Guido, mas é possível somente porque Luisa foi esvaziada. A generosidade de Guido é generosa com ele mesmo, e brutal com as personagens. A disparidade entre carinho e impertinência culmina quando Guido transforma a mulher numa linda criadinha azafamada, que pre-





para o seu banho e escova o chão de seu harém. As conciliações todas são mandadas, obra da onipotência imaginária de Guido; não solucionam nada, não passam pelo interior das personagens e de seus conflitos. Não é à toa que a grande pacificação final se faz numa ciranda. Os pais e o filho, os padres e a rumbeira, a mulher e a amante, os atores e seu diretor, todos dão as mãos numa dança fraterna, sem que, entanto, se resolvesse, entre eles, uma só diferença. A imagem da farândola pacificada tem três lados: para Guido ela é feliz, pois suspende as suas contradições mais doídas e permite uma conciliação, *ilusória*, pelo transbordamento sentimental; para as personagens é um ultraje, pois o próprio de cada qual é posto de lado, a bem da paz de Guido; para o espectador é comovente e irritante, pois embora atenda a uma dor real, não leva para além dela — pela ilusão que cria fecha um círculo de reincidência. Guido passa pelo que passa sem aprender, no final está no mesmo ponto em que começou. Quer, por força, tomar contradições como se fossem harmonia, reter o mundo tal e qual; para nada perder nada supera, para não mentir a si mesmo, ou mesmo a Carla e Luisa, mente aos três.

Guido anda em círculo. O horizonte de 8½ e do espectador, entretanto, não é o seu, é maior. Daí não ser trágico o conflito, que tem mais de inércia que de necessidade. A inércia de Guido, contudo, desperta uma reação muito forte, aparentemente desproporcional. Também Carla é casada, também Luisa tem um flerte. Não obstante, a situação das duas é incomparável à de Guido, cuja complacência nos atinge e escandaliza como coisa decisiva. Por que razão? Habitualmente, encontrar uma solução privada e secreta para impasses coletivos, por isso mesmo inevitáveis, é sinal de saber viver. Salvo quando a solução pessoal pode ter alcance público, suspendendo o impasse que

tornava necessário o engenho e o segredo individuais. Deixar de publicá-la passa então a conformismo, e mais, passa a ridículo, pois produz uma prudência já desnecessária.

Embora seja palpável a experiência, o anacronismo nos impasses de Guido é difícil de localizar. Por que não serão válidas as obsessões de um homem, os seus compromissos entre a mulher e a amante? Qual o contexto que lhes tira o peso? *Guido não é simplesmente um homem; é um cineasta.* O cinema, com a atmosfera que o envolve, introduz uma constelação prática para a qual os conflitos burgueses são letra morta. Por forte que seja o senso disso, isso não é fácil de comprovar, pois trata-se do horizonte efetivo, mas nunca explicitado, de *8 ½ e de nossa cultura*. Os indícios do mundo novo mal e mal se entrevêem, embora sempre o bastante para tornar pungente e obsoleta a permanência do mundo velho.

Não nos interessa, aqui, o argumento abstrato contra a sociedade individualista; procuramos as imagens e situações cuja mera presença, no filme, bastou para tingir de caducos os empenhos de Guido. Em seu passeio pelas termas, o cineasta vê uma sucessão vertiginosa de faces extraordinárias, imperiosas e originais. A seqüência não se deve apenas à perspicácia de seu olhar treinado, que sabe ver, mas ao exibicionismo que a sua profissão suscita. Daí a vida se acelerar e empostar à sua volta. Vislumbra-se por todos na atenção do diretor, a câmera de cinema representa um estágio novo da técnica, faz pressentir modalidades novas de convívio. Mobiliza impulsos como aquele que faz um torcedor saltar, para que os telespectadores da cidade tomem conhecimento de sua cara. Não que ele se ache bonito, mas quer ser visto. A câmera de cinema tem um poder curioso, que é preciso interpretar: desperta orgulho nas pessoas, de serem quem são.³ Diante do olho impessoal, ao mesmo tempo que universal pelo

alcance, mostram-se trejeitos e intimidades que normalmente se escondem com cuidado. O que é vergonha ou handikap visto por poucos, ganha dignidade de patrimônio nacional quando o público são todos. O que é flanco exposto numa perspectiva particularista e antagônica, é peculiaridade pessoal, ousadia, traço curioso no acervo humano tão logo o ponto de vista seja coletivo. É como se as pessoas dissessem: vejam que verruga mais interessante essa minha; ou, espiem como é feio o meu pé; ou, olhem só como sou gordo ou magricelo. Já se vê que o cinema atíça, em escala total, a liberação que Guido empreende com requinte, como prova de talento pessoal e em favor de quem lhe é caro. O alcance da técnica escapa a Guido, que dispensa como benevolência sua virtualidades que são da cultura. Está nisso a convergência como a divergência entre *8 ½* e Guido.

Há gestos que só se fazem quando sozinho — as criancices de Guido, no banheiro e no corredor — ou diante da câmera, que mostrará o gesto a todos. Neste paradoxo está cifrado o alento utópico do cinema. O filme, por sua imparcialidade mecânica e pela circulação social que tem, cria ou ajuda a criar uma universalidade que não é teórica apenas, mas é prática; pode haver publicidade total de tudo. Representa num estágio técnico em que os segredos e, portanto, o antagonismo organizado só artificialmente se mantêm. Libera o indivíduo de sua posição particular na sociedade, de seu convívio restrito e restritivo, para dar-lhe como esfera o conjunto da vida social. Não se trata apenas de uma ampliação. É o próprio eixo do convívio que se desloca. A referência coletiva suscita as faculdades que o conflito imediatista abafa. O olho cinematográfico é um confessor especial: quem ouve não é um padre autoritário, mas é a nação em seus momentos de curiosidade e lazer; tudo o que diverte e não atrapalha merece

absolvição, isto é, licença. Diante do olho universal da ciência, diante do universalizador concreto que são os mass media, as peculiaridades pessoais deixam de ser fraqueza secreta e sinal de inumanidade — o que sempre foram no interior do contexto competitivo — como as contradições sociais deixam de ser fato natural e insuperável. O cinema, a psicanálise, a sociologia, o convívio cerrado na cidade grande, essas perspectivas tornam insustentável a ficção burguesa da natureza humana, da sociedade composta de bichos proprietários, competitivos e monogâmicos. *Nestas circunstâncias, que são as do filme, a persistência da ordem tradicional de vida é particularmente penosa.* Leva à generalização da má-fé, e ao nascimento de novas formas dela.

Luisa, vendo Carla no parque, diz a Guido: “O que mais me enfurece é pensar que aquela vaca sabe tudo de nós”. Em seguida explode, em voz baixa porque é civilizada: “Putá!”. Logo depois desculpa-se de estar fazendo a burguesa. A sua fúria é complexa: “saber tudo”, no caso, será saber coisas extraordinárias? De modo algum. A violência de Luisa mais finge do que defende uma intimidade preciosa, em boa parte é indignação pela inexistência do que pretende resguardar. Na ferocidade dolorosa com que afirma a sua diferença está implícito o reconhecimento da igualdade. Luisa sabe da variedade dos desejos e não reconhece mais autoridade às proibições tradicionais; intelectualmente não tem por que se revoltar. A crítica teórica, entretanto, não afasta a contradição prática. A coexistência prolongada das duas, por sua vez, queima os nervos. Luisa diz a Guido que ele “mente como respira”, o que vale também para ela e para todos os que vivem a sua situação — se for incluído entre as mentiras mentir a si mesmo. Nasce um tipo novo de fisionomia, correspondente específico desta constelação: a fisionomia do intelectual, do homem cons-



cio e cioso de suas contradições. Tanto quanto sei, foi posta na tela por Fellini e Antonioni pela primeira vez. O rosto é desgastado, mas não pelo esforço físico, de modo que guarda traços juvenis, que não são felizes; é livre e expressivo por instantes, embora em geral pareça preso, não pela estupidez, mas pela consciência logo maníaca de suas próprias contradições; há fraqueza, mas não apodrecimento, pois o esforço de buscar a verdade, de viver a vida mais ou menos certa, é constante. Dirigida contra Guido, mas também contra si mesma, a mistura tensa de desprezo, piedade e fúria forma um rictus espantoso à volta da boca de Luisa. O seu rosto doído, consciente e destrutivo é um emblema, tão verdadeiro para o filme quanto o sorriso de Guido, generoso, complacente e depressivo. O mundo tem as caras que pode ter.

Guido vê, mas não ouve, escondido atrás de seus óculos escuros. Alheio à conversação e aos problemas que aparecem nela, compõe o seu mundo feliz. Os outros ouvem, mas não vêem: metidos em suas questões, não admitem que haja mundo fora delas. Este é o contexto que dá riqueza e verdade ao esquematismo das grandes cenas finais. A ciranda da felicidade, em que se recuperam a fraternidade universal e a pureza das figuras brancas, seria sentimentalismo se fosse *real*, se fosse apresentada como solução. Sendo irreal, entretanto, apenas visão, é justo que seja triunfal, pois concilia contradições dolorosas. Sendo triunfal e sem realidade, tingem-se de melancolia e é de uma beleza tocada pelo improvável. A sua mentira é a sua verdade, euforia e garganta cerrada: a apoteose torna-se sinal de sua própria ausência.

1964

NOTAS

- (1) Em seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, Walter Benjamin comenta a resistência de Goethe ao casamento: "Ao perceber quanto é tremenda a exigência das forças do mito, conciliáveis somente pela constância do sacrifício, Goethe se rebelou", em *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1955, p. 99.
- (2) "Ele sente que ao viver impede o seu próprio caminho. Mas nesse impedimento, por outro lado, encontra a prova de que vive", F. Kafka, "Ele", in *Descrição de uma luta*.
- (3) "A industrialização capitalista do cinema barra o direito que tem o homem contemporâneo de se ver reproduzido", Walter Benjamin, *A obra de arte ao tempo de sua reprodução técnica*.