



O cinema como representação da esperança: questões de teoria e estética do cinema em "8 ½", de Federico Fellini

Renato Cunha¹

RESUMO – Fundamentado na obra capital do filósofo Ernst Bloch, O princípio esperança, este artigo analisa a construção do filme "8 ½" e as entrevistas de Federico Fellini sobre seu ofício para desenvolver o conceito estético de esperança no cinema, indo além do já estabelecido conceito de beleza harmônica e entendendo esperança como uma das emoções fundamentais, a qual transita pela fantasia e se mostra um sonho possível de realização de algo desejado, uma utopia conduzida.

Palavras-chave: Cinema. Esperança. Ernst Bloch. Federico Fellini. 8 ½.

¹ Doutorando em Comunicação, na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Film as representation of hope: questions of film theory and aesthetics in Fellini's "8 ½"

Renato Cunha¹

ABSTRACT – *Based on the major work of the philosopher Ernst Bloch, The principle of hope, this article analyzes the construction of the movie "8 ½" and the interviews with Federico Fellini about his craft to develop the aesthetic concept of hope in film, going beyond the already established concept of harmonious beauty and understanding hope as one of the basic emotions, which moves through fantasy and shows itself as possible dream of the achievement of something desired, a conducted utopia.*

Keywords: Film. Hope. Ernst Bloch. Federico Fellini. 8 ½.

¹ *PhD Fellow in Communication, research project in Imagery, Sound and Writing, as part of the Graduate Program in Communication from the Communication College at the University of Brasilia.*

Andrew Tudor (cf. 2009, p. 9-11) nos anos 1970, observou que a teorização sobre cinema ainda sugeria um hiperintelectualismo. Mas, após quatro décadas, será que esse panorama mudou? Para entrar nessa questão, devemos, em primeiro lugar, especificar o que é teoria e como ela funciona, ou pode funcionar, em sua relação com a arte, pois, desde o princípio praticamente, não houve como negar que o cinema se tratava também de arte. Digo “também” porque, logo após a sensação de cunho científico, o cinema veio a se dividir pelas estradas do entretenimento e da arte, estradas que se cruzam em muitos pontos — ou estradas, melhor dizendo, que podem levar a um mesmo ponto. E esse ponto nada mais é do que a potencialidade que a imagem de cinema, ou seja, o próprio cinema tem de dizer algo, de provocar algo. E, para se refletir sobre essa carga enunciativa e incitante, é preciso se dar conta de que o cinema tem sido primordialmente calcado na experiência estética.

Dessa forma, abrangendo o pensamento estruturado sobre cinema, à que Tudor se referiu, em um sentido geral, como “teorização”, temos a *teoria* em si e a *estética*. Estrito senso, “teoria” significa um conjunto sistematizado de regras aplicado a uma determinada área, ou um conhecimento especulativo organizado; “estética”, parte da filosofia que se atém à beleza sensível e ao fenômeno artístico. Então, ainda que, diversas vezes, no campo artístico, esses dois conceitos apareçam confundidos, pode-se concluir que, no campo cinematográfico, o qual nos interessa aqui, a teoria diga respeito a uma categorização universal do cinema, levando-se em conta, porém, que, conforme nos alertam Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 289-91), não exista “*teoria do cinema unificada* que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e universalmente aceita”, e sim “orientações teóricas abordadas a propósito do cinema”, tais quais: “o cinema como reprodução ou substituto do olhar, o cinema como arte, o cinema como linguagem, o cinema como escritura, o cinema como modo de pensamento, o cinema como produção de afetos e simbolização do desejo”. Nesse sentido, essa possível teoria do cinema estaria sempre embasada em outra área do conhecimento, como a física, a antropologia, a sociologia, a linguística, a psicanálise e a própria estética, campo este sobre o qual nos dizem os mesmos autores que

“não existe estética constituída do cinema, mas questões de natureza estética [...] frequentemente discutidas a respeito dele, notadamente em torno dos seguintes problemas: o cinema entre as artes, a especificidade do fílmico, a possibilidade de uma poética do cinema, a possibilidade de uma arte de massa” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 108-9).

Vê-se, assim, que o pensamento sobre cinema se mistura, de fato, dentro das vertentes teórica e estética, no qual a filosofia assume papel fundamental, não somente a sistematizada pela cultura ocidental, mas principalmente a que se liga à transformação do poético, ao ato de tecer poesia seja no que for, e a que parece ter feito o homem se inquietar com o mistério de sua existência. Tanto é que uma árvore pode ser apenas uma árvore — grande, pequena, frutífera, ornamental, frondosa, desfolhada —, sendo objetivamente o acolhimento de sua utilidade, mas poeticamente concorre para espelhar a vida. E essa transformação é o que melhor ultrapassa os conceitos arraigados que limitam o futuro, fazendo dele esperança cotidiana, que não se fia no destino.

Talvez seja interessante pensar esteticamente o cinema assim, pela esperança cotidiana, em vez de pela já estabelecida beleza harmônica, a ideia de belo, advinda da questão do “bem” e que remete à ideia de perfeição. O bem é perfeito; o mal, não. É preciso, então, suplantar essa ideia de belo, ou aquilo que possui virtuosamente a capacidade de elevação, para se enxergar os fenômenos artísticos a partir de impressões várias, ou de emoções várias. É claro que, de alguma forma, não há categoria estética que não acabe por elevar a arte, mas elevá-la não deve significar torná-la perfeita, e sim constituí-la imaginação sensível de transformação. E a esperança transita por essa fantasia, entendendo, pois, esperança como uma emoção que vai além da virtude teologal, como um sonho possível de realização de algo desejado, uma utopia conduzida.

“8 ½” (*Otto e mezzo*, 1963), de Federico Fellini, particularmente por ser um filme de transformação, de reflexão sobre sua própria obra, como nos indica o título,¹ é um bom exemplo para se pensar tais questões teóricas e

¹ Por que esse título, “8 ½”? A questão, juntamente com o trato conceitual, do qual falaremos no decorrer do artigo, se coloca quantitativamente. É que, além dos longas-metragens “Abismo de um sonho” (*Lo sceicco bianco*, 1952), “Os boas-vidas” (*I vitelloni*, 1953), “A estrada da vida”

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

É fato que Fellini nunca teve a intenção de teorizar sobre cinema, pelo menos quanto àquilo que a palavra “teoria” representa para o conhecimento sistemático, mas teorizou o cinema como poética da revelação, da autorrevelação, da esperança, assim como “o cinema é a música da luz” (GANCE, 1923b, p. 11)² ou “o cinema é o esperanto da imagem” (GANCE, 1923a, p. 474)³ de Abel Gance, sem a marca da estrutura, sendo antes vida contemplativa do que hipótese e suas decorrências, uma espécie de teoria espontânea. É importante dizer aqui que essa ideia de teoria espontânea dos cineastas foi proposta por Jacques Aumont (cf. 2004, p. 12-3) com base na ideia de filosofia espontânea dos cientistas pensada por Louis Althusser (1976, p. 127): “Por filosofia espontânea dos cientistas, entendemos não o conjunto das ideias que os cientistas têm sobre o mundo (isto é, a sua ‘concepção de mundo’), mas apenas as ideias que têm na cabeça (conscientes ou não) que dizem respeito à prática científica e à ciência”. Ora, em analogia a Althusser,

(*La strada*, 1954), “A trapaça” (*Il bidone*, 1955), “Noites de Cabíria” (*Le notti di Cabiria*, 1957) e “A doce vida” (*La dolce vita*, 1960), Fellini havia codirigido, com Alberto Lattuada, o longa-metragem “Mulheres e luzes” (*Luce del varietà*, 1950), o curta-metragem “Agência matrimonial” (*Agenzia matrimoniale*), episódio de “O amor na cidade” (*L'amore in città*, 1953), e o média-metragem “As tentações do doutor Antônio” (*La tentazioni del dottor Antonio*), episódio de “Boccaccio 70” (1962), estes três últimos sendo, em razão da direção partilhada e do agrupamento com filmes de outros diretores, considerados numericamente por ele como meios-filmes, perfazendo assim, antes deste, 7 filmes e meio realizados.

² “O cinema é a música da luz e eu não conheço nada que seja igual a ele”. Tradução livre.

³ “O cinema é uma língua universal; é o esperanto da imagem”. Tradução livre.

pode-se inferir que a teoria espontânea de um cineasta diz somente respeito às ideias que ele tem da prática cinematográfica e do cinema. Portanto, a teoria do cinema, ou sua estética, por assim dizer, está também calcada nas ideias dos cineastas. E, além de seus escritos e entrevistas, um filme metalinguístico torna-se parte essencial dessas ideias.

De Fellini “8 ½” é o filme que melhor traduz a metalinguagem, a fala do cinema sobre o cinema, a qual é ampliada pelo viés autobiográfico. É sugestivo que “8 ½” comece justamente com um sonho. O que é o cinema, do ponto de vista simbólico, senão um sonho, um sonho em vigília? O próprio Fellini (1995, p. 113) reconhece isso, ao dizer que “a linguagem dos sonhos é a mesma de um filme e o filme é um sonho”. E se, nesse sentido, o cinema está ligado ao sonho, está também, de alguma forma, ligado à esperança. E é isso o que faz 8 ½ em todo o seu percurso, nos indicando, de maneira sutil, uma esperança. Nos minutos iniciais, após a desvelação do sonho, a autobiografia é insinuada quando o protagonista, Guido Anselmi, diz sua idade a uma enfermeira, 43 anos — idade de Fellini quando “8 ½” estreou. Quis assim Fellini dizer “Guido sou eu”? Ou seria isso uma grande mentira? O fato é que vamos tomando conhecimento de que Guido é um diretor de cinema reconhecido e está em crise de criação para a realização de seu novo filme, após ter obtido grande sucesso com o anterior,⁴ e que aquele lugar em que se encontra, inicialmente parecido com um hospital, é não mais que um hotel numa estação de águas termais, uma espécie de *spa*, e que ali irá se desenvolver toda a — digamos — pré-produção de seu filme. Já a metalinguagem em si começa a se revelar em seguida, quando Guido ouve de um médico a seguinte indagação: “O que nos prepara de belo? Um outro filme sem esperança?” E ainda quando um homem que o aguarda para uma conversa quer saber dele se deve entregar seu relatório sobre o filme ao produtor, pois não quer lhe causar aborrecimentos. Saberemos que esse homem é Daumier, um crítico de cinema de arrogância intelectual, que, sem rodeios, diz sobre o esboço de roteiro que Guido está por

⁴ Observe-se que Fellini havia realizado anteriormente *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960) e recebido por esse filme, entre outros prêmios, a Palma de Ouro, no Festival de Cannes. Além disso, o filme participou do 34º Oscar, em 1962, recebendo o prêmio de melhor figurino em preto e branco e ainda as indicações para as categorias de melhor direção, melhor roteiro original e melhor direção de arte em preto e branco.

filmar: “Em uma primeira leitura, vê-se que há a falta de uma ideia problemática ou, se preferir, de uma premissa filosófica”.

O que seria, então, seguindo o ponto de vista do suposto especialista Daumier, essa falta de ideia problemática ou premissa filosófica em uma obra de arte? Poderia isso, de fato, comprometer a criação artística? De certa forma, Daumier tem coerência em sua análise, uma vez que suscita a questão da “arte pela arte” (*ars gratia artis*), ou da canonização do prazer estético, uma pretensa autonomia que a distancia da pluralidade. E a “arte pela arte” parece mesmo ter reflexo na concepção do filme de Guido, ideia da qual se distancia a concepção do filme de Fellini, embora em alguns momentos se confundam, como no caso da alegoria da astronave e das reminiscências — *vide* a recorrência à infância — e dos devaneios de Guido, como a casa-harém, que o transforma numa espécie de rei Salomão: “Tinha ele setecentas mulheres, princesas, e trezentas concubinas; e suas mulheres lhe perverteram o coração”.⁵ E é um jornalista americano, que está ali para cobrir a realização do filme de Guido, que levanta o ponto de que o cinema sempre carregou o estigma de ser um reproduzidor de mitos pré-fabricados, ou de uma literatura mostrada, ou de mero entretenimento: “Filmes sem heróis não interessam. Em livros, isso até funciona. O fato é que o cinema não surgiu como jogo intelectual. É só simplificação e exaltação”. “Asa nisi masa”, não há nada de simplificação e exaltação, por exemplo, nessas palavras “mágicas” que levam, por intermédio de um espetáculo de adivinhação, ao imaginário infantil de Guido, ou de Fellini. São, antes, complexidade e dessublimação, um jogo de palavras, numa espécie de língua do “s” (“*asa nisi masa*”), que encobre a palavra “*anima*”, a alma, o princípio vital, o inconsciente.

Desde 1960, Fellini já tinha em mente, em linhas gerais, do que trataria “8 ½”, conforme revelou a Camilla Cederna (1972, p. 4), jornalista italiana contratada pelo periódico *L'Espresso Mese* para escrever sobre processo de idealização e realização do filme, estando muitas vezes lado a lado com ele: “O tema, um retrato de homem em várias dimensões, sua vida durante o dia, seus sonhos noturnos, suas fantasias a qualquer hora”. Se lá em 1960, o filme só era um esboço, uma *storyline*; em outubro do ano seguinte, uma carta de Fellini ao

⁵ Antigo Testamento (1 Reis 11:3).

corroteirista Brunello Rondi, uma extensa carta (Cf. CEDERNA, p. 7-16), traz boa parte da estrutura do filme através de uma incrível descrição de personagens, como se desenhados fossem. Mas Daumier — aquele que viria a ser forjado como antagonista, um personagem-chave para compreendermos a crítica de Fellini sobre a crítica padronizada cinematográfica — ainda não aparece. E Daumier vai relevando seu bloqueio crítico à medida que o filme vai ganhando contornos de ensaio, como na cena em que Guido, na infância, é apanhado por dois padres de sua escola dançando com a prostituta Saraghina — uma das mais instigantes personagens do imaginário de Rimini, cidade natal de Fellini — e, por isso, sofre duras sanções. A respeito, Daumier diz: “O que significa isso? É um personagem de suas memórias de infância. Nada tem a ver com a verdadeira consciência crítica. Se quiser, de fato, polemizar sobre a consciência católica na Itália, é necessário, antes de tudo, um nível cultural muito elevado e, depois, uma lógica de lucidez inexorável. Perdoe-me, mas sua tenra ignorância é totalmente negativa. E suas pequenas recordações banhadas em nostalgia, suas evocações inofensivas e, no fundo, emotivas são ações de um cúmplice”. Não há esperança em Daumier. E a cena dele sendo simbolicamente enforcado — a um gesto de Guido, que sugere o dos imperadores romanos — é mais do que significativa, pois vem após sua citação, plena de soberba, de Stendhal: “O eu solitário que orbita em torno de si e se nutre apenas de si acaba sufocado por um grande pranto ou um grande riso”. Stendhal é agudo, e Daumier o único responsável por sua grave sentença. Risos.

É uma esperança, ou desesperança, o que *8 ½* intenta revelar, dentro de seus relatos autobiográficos e mnêmicos. Guido espera um filme, um filme sem nome, um “filme sem esperança”, como é dito no início de *8 ½*. E espera porque está em crise criativa, e até parece acreditar ser possível a realização daquilo que deseja. Nesse sentido, um filme sem esperança é um filme que não acredita na realização daquilo que diz. E especificamente, no caso de *8 ½*, é um filme que revela um filme que não é possível de se realizar, e não é possível em razão do medo. Guido, apesar da aparente esperança, teme, entre outras coisas, não realizar seu filme. Em depoimentos colhidos pela biógrafa Charlotte Chandler (1995, p. 88), de 1980 até poucas semanas antes de sua

morte, em 1993, Fellini diria: “Toda pessoa criativa se sente ameaçada pela impotência intelectual — pelo medo de que um dia a fonte possa secar. Tratei desse tema em “8 ½”, *mostrei os medos de Guido. Até hoje, eu mesmo não senti o menor sinal disso*”. Em razão disso, seria possível concluir que o filme de Guido é um filme sem esperança e “8 ½” não?

Nesse período, Fellini realizaria quatro filmes, deixando, no entanto, desde 1965, um sem realizar, *A viagem de G. Mastorna*, que, segundo Vincenzo Mollica (200, p. 63), seria “o filme não realizado mais famoso da história do cinema”.⁶ Em relação a isso, Fellini sempre insistiu em demonstrar que não havia perdido a esperança. Em 1969, em um ensaio fílmico para atender a encomenda de um documentário autobiográfico da rede norte-americana NBC (National Broadcasting Company), o qual intitulou *Fellini: a director's notebook*,⁷ ele buscava diminuir um pouco o vácuo deixado por *Mastorna*. O filme apresenta uma espécie de caderno visual cinematográfico felliniano entre *Mastorna* e *Satyricon*, que estava em realização, iniciando-se com a exploração do suposto *set* de filmagem abandonado de *Mastorna*, com uma aeronave por entre um esqueleto de armações metálicas, remetendo à astronave do filme não realizado de Guido, em “8 ½”. *Mastorna*, para alguns, pode configurar uma maldição, de quando a ficção se torna realidade. Mas Fellini (1995, p. 129-30) em entrevista a Damien Pettigrew, também próxima a sua morte, faz questão de esclarecer a não realização do filme: “É um projeto que, ao longo desses últimos 30 anos, apresentou-se pontualmente ao fim de cada um de meus filmes, quase com vontade de me dizer ‘agora é a minha vez; dessa vez você me filmará’. Eu sempre o repeli e continuo a repeli-lo. Nem tanto por causa da história, pois ela ficou intacta em todos os seus episódios, mas porque a atmosfera — o que é mais íntimo, mais secreto — veio alimentar, veio se colocar em todos os filmes que fiz depois de a ter imaginado”. E o entrevistador, buscando ainda um motivo plausível para a não realização do filme, pergunta se ele não filmou *Mastorna* porque “não quis imaginar a morte”, um eufemismo de “teve medo da morte”. E Fellini, bom entendedor, responde: “Para mim não existe qualquer divisão entre a imaginação e a realidade. O problema, creio, não está por aí. É verdade que o tema de *Mastorna* é a vida

⁶ Tradução livre.

⁷ Em italiano, *Block-notes di un regista*; em português, *Anotações de um diretor*.

após a morte, mas o protagonista, um violoncelista, perdeu alguma coisa, uma pequena coisa, mas que era muito importante para ele. Gradativamente, ele entra no labirinto de sua memória que contém uma infinidade de saídas mas apenas uma entrada — uma entrada que eu ainda não descobri... Eu não posso dizer mais nada de *Mastorna*; eu continuo a evitar artificialmente o assunto, mas eu o realizarei” (FELLINI, 1995, p. 130-1). Fellini não o realizou, morreu antes, mas sem perder a esperança.

Ernst Bloch (2005, p. 13), no prefácio de sua obra capital, *O princípio esperança*, sendo uma espécie de síntese extremada de todo o seu pensamento, diz: “O que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. A espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada”. Bloch era um filósofo da utopia, com a visão voltada para um tempo que não distanciava o passado do futuro, fazendo de um o complemento do outro, uma forma de se desejar e alcançar o devir. E percebeu que o cinema se ligava à utopia, a esse devir. Tanto é que em *O princípio esperança*, no primeiro de seus três volumes, encontram-se dois tópicos dedicados ao cinema: “O novo mimo através da câmera filmadora” e “A fábrica de sonhos no sentido corrompido e no sentido transparente”. O primeiro fala da importância de o cinema ter nascido mudo, de ter se valido do gesto, fundado no olhar da câmera, cuja referência mais radical está no *close-up* de D. W. Griffith. Decerto que esse “mimo” de que fala Bloch não se refere ao agrado, e sim ao ato mímico, à pantomima. O ato mímico no cinema, exacerbado na era do mudo, com faces carregadas de maquiagem e esgares, também se mostrou nos objetos, que ali estavam apartados de seus ruídos. O exemplo de Bloch das botas militares que descem a escadaria de Odessa, em *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein — para quem a teoria não deixou de ser uma prática —, ilustra essa mímica do objeto no cinema mudo, que mais tarde, quando do sonoro, se aliou à concepção dos ruídos. O cinema na impressão de Bloch está relacionado a esse “mimo”, seja ele visível, seja ele acústico, algo que, apesar da técnica cada vez mais elaborada, vem se mostrando na aparência do cinema como peça decorativa.

A cena inicial de “8 ½”, a do sonho, é bastante significativa quanto à questão do sonoro, ou ao “mimo” que ele estabelece. É uma cena de um congestionamento gigantesco e desordenado no qual o silêncio e o ritmo contribuem visualmente para o sentido onírico. Um silêncio *nonsense*, quase um minuto, paradoxalmente realçado por uma batida ritmada de tambor ao fundo, bem ao fundo, que ambienta o congestionamento até a chegada dos ruídos, reveladores de que o personagem evidenciado — no caso, Guido — está sendo sufocado por aquela situação aparentemente sem esperança. E um gás começa a sair do sistema de ar do carro, no mesmo instante em que há o estabelecimento de parte do som, só o interno, denunciando o desespero de Guido, amplificando-o. O som, nesse ponto, que poderia ser sua libertação, é seu aprisionamento, até o retorno do ritmo percussivo, quando ele escapa pelo teto do carro, e do silêncio absoluto, quando deixa o congestionamento voando. E o áudio se faz vento. Essa irrealidade sonora, junto com a imagética, marcadamente oníricas, e que afirmam esse “mimo” do qual fala Bloch, são tramas audiovisuais que propagam como a imagem pode percutir e o som mostrar. É uma forma de esperança, de esperar o tempo do cinema. E, no caso de 8 ½, um cinema, um metacinema, que vai sendo construído a medida que o filme cênico, o filme de Guido, vai se irrealizando.

No outro tópico, “A fábrica de sonhos no sentido corrompido e no sentido transparente”, Bloch (2005, p. 398) parece — apenas parece — deixar de lado a esperança, na quase reclamação da ideologia autocrática que estaria por trás do *kitsch* hollywoodiano: “[...] a América do Norte transformou o filme no mais desonrado gênero de arte. O cinema de Hollywood não fornece só o velho *kitsch*: os romances do beijo chupado, o enervante que não faz diferença entre entusiasmo e catástrofe, o *happy end* dentro de um mundo completamente inalterado; ele também se vale desse *kitsch* sem exceção para a idiotização ideológica e a instigação fascista.” Mesmo tendo Bloch sua filosofia embasada em um novo marxismo incompreendido pelos ortodoxos, eis aqui sua veia marxista clássica ressaltada. Creio que a ideia de essa indústria fornecer “o *happy end* dentro de um mundo completamente inalterado” seja uma das figuras mais bem desenhadas de seu juízo sobre a formatação cultural capitalista. Não se trata, porém, de colocar isso simplesmente como opressão

à arte cinematográfica, e sim de ver como o capitalismo voraz pode engessar, ou melhor, obscurecer o sentido das coisas. Fellini (2000, p. 87-8), ao discorrer sobre a “falsa necessidade” e a concomitante “insubstituível utilidade” do produtor cinematográfico, em relação às cifras que permeiam arte e indústria, se aproxima de Bloch: “O cinema é um rito ao qual grandes massas se submetem de maneira servil, portanto quem faz cinema de consumo determina o rumo da mentalidade e do costume, da atmosfera psíquica de populações inteiras que todos os dias são visitadas por avalanches de imagens mostradas nas telas”. Esses pensamentos, tanto o de Bloch quanto o de Fellini, ambos da segunda metade do século passado, ainda mostram atualidade, já que neste novo milênio vive-se mais do que nunca a distração cinematográfica, que se fez sinônimo invariável de arte. Haverá mesmo nesse cenário espaço para um cinema esperança, um cinema que consiga superar a alienação? Na verdade, a pergunta deveria se ater apenas ao geral, a “se há esperança nesse cenário”.

O circo está armado. Da forma como Fellini gosta. O cenário é o da base de lançamento da astronave, um ornamento fílmico de valor astronômico, irreal, que poderia ter sido substituído por um pano de fundo pintado, conforme disse um personagem visitante. Guido entra em pânico no dia do anúncio para a imprensa de sua história e do provável início das filmagens. Não há história. Quer fugir como uma criança, ante uma profusão de perguntas que o atormenta. Não há respostas. E só lhe resta mesmo a fuga imatura, infantil: a mesa, e deita-se debaixo dela. Sua mãe aparece numa cena mnêmica: “Guido, Guido! para onde corre, desgraçado?” E ele ainda deitado sob a mesa. Ouve-se um estampido. A cabeça descansa sobre o chão. É a morte? Sim; a morte de um filme sem esperança. E o áudio se faz vento, como na cena inicial do sonho. O produtor dá a ordem: “Desmontem tudo, não haverá mais filme”. E não haverá porque nunca houve esperança.

Mas Daumier espera Guido — e todos nós também — para dizer como consolação: “Já há coisas supérfluas demais no mundo. [...] Destruir é melhor do que criar quando não se cria o essencial. [...] Estamos sufocados por palavras, por imagens, por sons que não têm razão de ser, que saem do nada e se dirigem para o nada. [...] Lembra-se do elogio de Mallarmé à página em branco? [...] Se não se pode ter o todo, o nada é a verdadeira perfeição”. E,

enquanto Guido reflete sobre a vida, os personagens do filme, vestidos de branco, como a página elogiada por Mallarmé, vão surgindo. Todas as luzes se acendem. “É uma festa a vida. Vamos vivê-la juntos”, diz Guido. E *8 ½*, numa apoteose circense, nos revela que o nada é o todo. E palhaços músicos entram em cena com Guido criança tocando uma flauta, todos orientados pelo mágico adivinho de “asa nisi masa”, a “*anima*” a circular pelo picadeiro que antes, na não realização do filme, teria sido da astronave, “imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 632). E Guido assume a direção do espetáculo, com direito a megafone em punho. É sua redenção. Ao seu comando, os personagens descem da estrutura metálica da astronave e tomam circularmente o picadeiro. A noite cai, e os palhaços músicos, sob a regência de Guido criança, deixam a cena. A luz se concentra sobre o menino, que também se retira. A tela escurece. O espetáculo finda; o cinema não. E a esperança?

O “mito” de que “*8 ½*” é um filme que surgiu da falta de inspiração de Fellini não se sustenta, é uma grande mentira. “*8 ½*”, sem dúvida, é seu filme mais inspirado, e mais bem construído, um filme no qual ele soube como nem ele mesmo soube esperar suas memórias e, principalmente, sonhar.

REFERÊNCIA

ALTHUSSER, Louis. **Filosofia e filosofia espontânea dos cientistas**. Lisboa: Presença, 1976.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança** (vol. 1). Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto, 2005.

CEDERNA, Camilla. A bela confusão. In: FELLINI, Federico. **8 ½**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 1-86.

CHANDLER, Charlotte. **Eu, Fellini**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

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

FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. 2ª ed. Porto Alegre: LP&M, 1983.

GANCE, Abel. **La confession d'Abel Gance**. La puissance au cinéma. Déclaration à André Lang. *La Revue Hebdomadaire*, Paris: Plon, n. 25, 23/06/1923, p. 473-83. (a)

GANCE, Abel. Le cinema, c'est la musique de la lumière. **Cinéa-Ciné pour tous**, Paris: François Tedesco, n. 3, 15/12/1923, p. 11. (b)

MOLLICA, Vincenzo. **Fellini**: parole e disegni. Turin: Einaudi, 2000.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

Recebido em: 11.08.2015

Aceito em: 09.10.2015