



ISPA | Instituto Superior de Psicologia Aplicada

FELLINI, A LENDA: O SONHO É A
ÚNICA REALIDADE

RICARDO SOUSA ANDRADE

Orientador de Dissertação:
PROF. DR. FREDERICO PEREIRA

Coordenador de Seminário de Dissertação:
PROF. DR. FREDERICO PEREIRA

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do
grau de:
MESTRE EM PSICOLOGIA
Especialidade em Psicologia Clínica

2009

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Professor Doutor Frederico Pereira, apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada para obtenção do grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho da DGES, nº 19673/2006 publicado em Diário da República 2ª série de 23 de Março, 2007.

Agradecimentos

Este trabalho não seria passível de se concretizar sem a disponibilidade, a competência e colaboração das várias pessoas envolvidas neste processo de aprendizagem, não só académica como pessoal. Da minha parte, quero desde já, deixar um agradecimento:

Ao Professor Doutor Frederico Pereira, cuja orientação tornou este trabalho possível e estimulante. A forma generosa e humilde, com que partilhou a sua experiência e conhecimento, fizeram com que as suas aulas fossem sentidas como autêntica sabedoria na mestria da técnica e, sobretudo, da arte com que devemos procurar compreender o outro, a pessoa. Uma referência para mim, enquanto aprendiz da arte, pelas capacidades como pessoa e profissional.

À Sofia, o meu amor, o meu outro lado, pelo carinho, pelo suporte, pela companhia, pela compreensão, por tudo o que me fazes sentir, pela pessoa que és. Sem ti, tudo seria mais difícil.

Aos meus pais, à minha família, pelo apoio, pelo sorriso, pela confiança, pela forma como me estimularam a ver o mundo através dos meus próprios olhos. Um beijo especial para o meu pai, para a minha mãe e para a minha tia Noemi. Um sincero agradecimento carregado de emoção, para vocês, que sempre me incentivaram.

Por fim, um agradecimento a todos aqueles que marcaram a minha vida, sem excepção. Um agradecimento a todos os meus professores e colegas, a todos os meus verdadeiros amigos, a toda a minha família. Sem eles nada teria acontecido, nada faria sentido. Sem eles não seria possível ser o que hoje sou, sentir que evoluí na arte que escolhi aprender, mas, sobretudo, na arte de ser, enquanto pessoa.

Fellini, A Lenda: O Sonho é a *Única* Realidade.

Resumo

Neste trabalho procuro compreender a relação entre a vida e a obra do inimitável realizador italiano, Federico Fellini. Da análise realizada a diversos filmes e entrevistas de Fellini, realço a certeza que para Fellini, os seus sonhos são o reflexo mais profundo e verdadeiro da sua realidade. O universo onírico é o canal que medeia o contacto entre a vida e a obra do autor. A obra de Fellini reflecte a sua vida, e a sua vida *alimenta*, através dos sonhos, a sua obra. O regresso ao passado é um movimento constante na sua obra, confirmando a relação entre o cinema e a psicanálise através da *lente* que recupera, revisita e *transforma* o passado. O cinema, e particularmente os seus filmes, foram uma fonte reparadora dos traumas do seu passado, das fantasias da sua infância, dos desejos não concretizados, permitindo a Fellini construir a sua nova realidade. A descoberta de Jung e os frutos de uma relação terapêutica, não assumida, com o terapeuta Jungiano, o Dr. Ernst Bernhard, é a base que caracteriza a segunda fase da carreira de Fellini, a fase barroca, caracterizado pelo excesso. Através das suas memórias, Fellini revisita o seu passado. No tempo presente, a imaginação e a criatividade de Fellini fervilham em busca de um retrato simbólico do passado. O futuro, é o espaço que Fellini reservou para a sedimentação de uma lenda em torno de sua pessoa, e apenas nos sonhos, é que Fellini reunia em simultâneo o passado, o presente e o futuro.

Palavras-chaves: Fellini; Jung; Cinema; Nachtraglichkeit; Sonhos.

Fellini, the Legend: The Dream is the *Only* Reality

Abstract

In this thesis I seek to understand the relationship between the life and work of the inimitable Italian director Federico Fellini. Of the carried out analysis of Fellini's various films and interviews I highlight the certainty that for Fellini, his dreams are the most deep and truest reflex of his reality. The "oniric" universe is the channel that mediates the contact between the life and the work of the author. Fellini's work reflects his life, and, through his dreams, his life *feeds* his work. The return to the past is a constant movement in his work corroborating the relation between cinema and psychoanalysis, through the lens that rehabilitates revisits and transforms the past. Cinema, and particularly his films, was a repairing source of the traumas of his past, the fantasies of his childhood and of his unfulfilled wishes, allowing Fellini to build his new reality. The discovery of Jung and the benefits of an unassumed therapeutic relationship with the Jungian therapist Dr. Ernest Bernhard is the basis that characterizes the second phase of Fellini's career, the baroque phase, characterized by excess. Through his memories, Fellini revisits his past. In the present time, Fellini's imagination and creativity simmer in search of a symbolic portrait of the past. The future is a place reserved by Fellini for the creation of a legend, his legend, and *only* in dreams did Fellini unite past, present and future.

Key words: Fellini; Jung; Cinema; Nachtraglichkeit; Dreams.

Índice

I – Introdução	1
1.1. <i>Apresentação do tema</i>	1
1.2. <i>Resumo da vida de Fellini</i>	4
1.3. <i>Filmografia e Prémios</i>	5
II – Memórias de Rimini: Particularidades da Infância e da adolescência	7
2.1. <i>Rimini</i>	7
2.2. <i>Relação com as figuras parentais</i>	9
2.3. <i>Relação com a avó</i>	20
2.4. <i>A opressão da educação religiosa</i>	21
2.5. <i>A descoberta do Circo e dos Fantoches</i>	23
2.6. <i>O Cinema Fulgor</i>	25
2.7. <i>Amarcord, Os Inúteis e La Strada</i>	26
III – Roma	39
3.1. <i>Roma</i>	39
3.2. <i>O encontro com Giulietta Masina: a antítese da mulher onírica de Fellini</i>	40
3.3. <i>Roberto Rossellini e o Neo-realismo</i>	46
3.4. <i>Roma de Fellini</i>	48
IV – Fellini, O Realizador	53
4.1. <i>A Forma Aberta</i>	55
4.2. <i>O Estilo que cultiva o Excesso: do estilo Quase-Realista ao estilo Barroco</i>	57
4.2.1. <i>Personagens Grotescos</i>	60
4.2.2. <i>O Efeito Surreal</i>	63
4.2.3. <i>Trajes, Formas Exuberantes, Textura e Cor</i>	64
4.3. <i>Auto-retrato do Realizador em Discurso Directo</i>	66
4.3.1. <i>Os Rituais</i>	66

4.3.2. <i>O Argumento Invisível e a técnica da Improvisação na Relação com os Actores</i>	67
4.3.3. <i>A Importância do Desenho</i>	70
4.3.4. <i>A Temática dos Filmes de Fellini</i>	72
4.3.5. <i>A Complexa Ambivalência do Mundo Interno de Fellini</i>	73
4.3.6. <i>Fellini e Nino Rota</i>	74
4.3.7. <i>Marcello Mastroianni: o alter-ego</i>	75

V – Fellini e Jung 79

5.1. <i>O Encontro com a visão de Jung</i>	79
5.2. <i>Resumo das diferenças entre Freud e Jung</i>	82
5.2.1. <i>O olhar de Winnicott sobre Jung</i>	87
5.3. <i>A Fenomenologia Jungiana da Psique e o Papel dos Arquétipos</i>	88
5.3.1. <i>Tipos Psicológicos e Funções Fundamentais</i>	88
5.3.2. <i>O Inconsciente Colectivo e a noção de Arquétipo</i>	90
5.3.3. <i>Processo de Individuação</i>	96
5.3.4. <i>O Mago ou o Velho Homem Sábio</i>	97
5.3.5. <i>A Sombra</i>	99
5.3.6. <i>Anima-Animus</i>	101
5.3.7. <i>Conclusão</i>	106
5.3. <i>La Dolce Vita, 8 ½ e Julieta dos Espíritos</i>	107

VI – O Sonho é a única Realidade 131

6.1. <i>A Realidade segundo Fellini</i>	131
6.2. <i>O papel da Memória e da Fantasia no Passado</i>	132
6.3. <i>Entre o Sonho e a Fantasia: Fellini, Freud, Jung e Winnicott.</i>	140
6.3.1. <i>Freud: O trabalho do sonho</i>	141
6.3.2. <i>Jung: A função compensatória do sonho</i>	143
6.3.3. <i>Winnicott: Sonho e Fantasia</i>	144
6.4. <i>O Livro dos Sonhos de Federico Fellini</i>	146
6.4.1. <i>O Livro dos Sonhos sob o prisma da Lente Interpretativa</i>	151
6.5. <i>A Cidade das Mulheres</i>	162

VII – Fellini: O Cinema é uma mulher. Ir ao cinema é como voltar para o útero	169
<i>7.1. Cinema e Psicanálise: trauma, perda e luto</i>	172
<i>7.2. O Encontro entre o Cinema e a Psicanálise no Universo Onírico</i>	174
<i>7.2.1. Conclusão</i>	175
<i>7.3. O trauma na relação triangular entre Cinema, História e Psicanálise</i>	176
<i>7.4. A noção do tempo e o conceito Nachtraglichkeit: o trauma revisitado e transformado</i>	180
<i>7.5. A relação entre o filme e o espectador</i>	182
VIII – Fellini e a relação com a Morte	185
<i>8.1 O Enigma da Viagem de G. Mastorna</i>	185
<i>8.2. A noção da morte nas adaptações de Fellini: Fellini Satyricon e Fellini Casanova</i>	190
<i>8.2.1. Fellini Satyricon</i>	191
<i>8.2.2. O Casanova de Fellini</i>	192
IX – Fellini, A Lenda	197
X – Conclusão	202
<i>10.1. Reflexão e Conclusão</i>	202
XI – Referências Bibliográficas	205

Lista de Figuras

Figura 1. Retrato da Família de Fellini	11
Figura 2. Poster publicitário de Amarcord	27
Figura 3. Imagem de I Vitelloni/Os Inúteis.	35
Figura 4: Caricatura da personagem Gelsomina, da autoria de Fellini.	36
Figura 5. Fellini e Giulietta Masina.	41
Figura 6. Mestres do cinema Italiano; De Sica, Rossellini e Fellini.	47
Figura 7. Poster de Roma de Fellini	49
Figura 8. Quadro de Pieter Brueghel: Mad Meg (1563)	61
Figura 9. Retrato dos alunos em Amarcord.	62
Figura 10. Giulietta Masina em Julieta dos Espíritos.	63
Figura 11. Quadro de Salvador Dalí: The Sun Table (1936)	64
Figura 12. Fellini em Fellini Satyricon	69
Figura 13. Fellini em A Cidade das Mulheres.	69
Figura 14. Caricatura do Casanova de Fellini.	71
Figura 15. Donald Sutherland em Casanova	71
Figura 16. Fellini e Mastroianni em Fellini 8 ½.	76
Figura 17. Imagem arquetípica de um mandala.	95
Figura 18. Imagem arquetípica de um mandala.	95
Figura 19. Imagem arquetípica de um mandala.	96
Figura 20. Poster publicitário de La Dolce Vita.	108
Figura 21. Mastroianni interpretando Guido Anselmi, em 8 ½.	112
Figura 22. Caricatura de Fellini sobre Julieta dos Espíritos.	126
Figura 23. Capa do Livro dos Sonhos, de Federico Fellini.	146
Figura 24. Desenho de um sonho de Fellini com o Dr. Bernhard.	147
Figura 25. Desenho de um sonho de Fellini relativo a Jung, impresso no Livro dos Sonhos.	148
Figura 26. Desenho de um sonho sem data de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.	149
Figura 27. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.	152
Figura 28. Desenho de sonho de Fellini: uma mulher com um clítoris gigante, impresso no Livro dos Sonhos.	152
Figura 29. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.	153

Figura 30. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.	153
Figura 31. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.	154
Figura 32. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.	154
Figura 33. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.	155
Figura 34. Desenho de um sonho de Fellini com Anita Ekberg, a Sylvia em La Dolce Vita.	156
Figura 35. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos, referente à mulher gigante que atormentava os seus sonhos.	157
Figura 36. Segunda parte do Desenho que simboliza o sonho que resume a vida de Fellini.	161
Figura 37. Cena do filme A Cidade das Mulheres.	163
Figura 38. Cena do filme A Cidade das Mulheres.	169
Figura 39. Desenho de um sonho de Fellini alusivo à Viagem de G. Mastorna	186
Figura 40. Desenhos de sonhos de Fellini alusivo à Viagem de G. Mastorna.	189

I – Introdução

1.1. Apresentação do tema

Quando estudamos a complexidade interna de um artista, verificamos que a fronteira entre a sua vida e a sua obra está suspensa numa linha ténue, frágil, ou pura e simplesmente, não existe fronteira, isto é, a obra reflecte a vida, e a vida alimenta a obra. É nesta ausência de fronteira que encontrei Federico Fellini, o *eterno* realizador italiano. O objectivo desta tese visa não só o artista, mas também, a compreensão do homem, da pessoa. É na integração e compreensão desta dupla perspectiva, homem e artista, que motiva uma análise do percurso de Fellini desde Rimini, onde nasceu, até ao Estúdio 5 da Cinecittà, nos arredores de Roma, onde Fellini alcançou a fama enquanto realizador, e progressivamente se tornou numa lenda.

Para aprofundarmos a obra de Fellini, em primeiro lugar, temos que procurar conhecer a sua vida. Quem foi Fellini? Onde nasceu? Em que ambiente cresceu? Quais as suas fantasias de infância? A curiosidade em torno deste género de questões implicou recorrer às inúmeras entrevistas concedidas por Fellini ao longo da sua vida, para perceber em que ambiente familiar, social e cultural cresceu Fellini, e principalmente, para contactar com os estímulos internos e externos que caracterizaram a evolução do seu funcionamento psíquico. As entrevistas seleccionadas estão maioritariamente concentradas em três livros: *Conversations with Fellini*, de Costanzo Costantini (1995), *I Fellini*, de Charlotte Chandler (2001) e *Federico Fellini Interviews*, editado por Bert Cardullo (2006). Costanzo Costantini, ficou conhecido como o repórter oficial de Fellini, entrevistando-o duas vezes por ano desde os anos 50 até 1993, ano em que Fellini morreu. Charlotte Chandler, conheceu Fellini na primavera de 1980 e entrevistou Fellini de forma regular até ao fim da sua vida. Aproveito para clarificar, que as citações de Fellini retiradas destes livros (*Conversations with Fellini*, e *I Fellini*) são constantes, mas não são acompanhadas da data original em que Fellini proferiu as mesmas, uma vez que elas não estão identificadas nos livros. Já no livro editado por Bert Cardullo, revisita as entrevistas de Fellini dadas a outros repórteres e meios de comunicação, entre 1957 e 1993.

Uma entrevista é um ponto médio entre uma sessão psicanalítica e um exame competitivo. Deste modo, eu experiencio uma ligeira preocupação relativamente às entrevistas que eu dei. Eu tento repensar-me em vez de me repetir. Além do mais, eu tenho alguns limites embaraçantes. Por vezes, eu não tenho respostas. Com medo de às vezes me repetir, eu invento outras coisas. (Fellini, 1991, cit. por. Cardullo, 2006, pp.158).

No *conceito* de entrevista para Fellini, é de realçar a preocupação de Fellini face à repetição e à sua tendência para inventar, para imaginar, para se repensar. A tendência para inventar, levou a que fosse conhecido como o “grande mentiroso”. Mas, para desconstruir o que está por trás deste “grande mentiroso”, temos que conhecer o que entende Fellini por realidade.

A realidade de Fellini é a porta de entrada para descobrir, sem precipitações, o que estimula e preocupa o seu mundo interno. A realidade para Fellini é o que está em permanente ebulição no seu mundo interno e não, a acção que decorre no mundo externo. É com base nesta convicção, que Fellini declara o sonho como sendo a camada mais profunda da sua noção de realidade. A relação de Fellini com os conteúdos emocionais que habitam na sua memória, só é possível, desde que associadas com a activação da imaginação e da fantasia, como instrumentos que corrompem a superficialidade da realidade e a primeira leitura gravada na memória. A expressão simbólica que resulta da interligação destes factores, surge através dos sonhos de Fellini e, é antecâmara para a passagem da visualização à realização da sua criatividade. Os seus filmes, são o prolongamento dos seus sonhos, onde Fellini reúne o passado, o presente e o futuro e, são o produto final da sua criatividade, adquirindo o patamar de primeiro plano da realidade.

Os sonhos têm uma grande importância na vida e na obra de Fellini. São os sonhos que desenham a arquitectura dos seus filmes, evidência mais constante desde que Fellini descobriu Jung. A descoberta de Jung, através de uma relação terapêutica não assumida por Fellini, com o terapeuta Jungiano Dr. Ernst Bernhard, influenciou Fellini a imaginar e realizar filmes como *8 ½* (1963), *Julieta dos Espíritos* (1965), *Amarcord* (1973), *Fellini Satyricon* (1969), *O Casanova de Fellini* (1976), *A Cidade das Mulheres* (1980), entre outros. Mas, é demasiado redutor dizer que Jung é *responsável* pelo o pendor criativo que norteou a carreira de Fellini. Recordemos outros filmes, como *Os Inúteis* (1953), *La Strada* (1954), *As Noites de Cabiria*

(1957) e *La Dolce Vita* (1960). Estes filmes têm a particularidade de terem sido realizados antes de Fellini descobrir Jung, e os seus arquétipos Jungianos com que Fellini costurou os seus personagens. A natureza criativa de Fellini, ou seja, o que atrai o polvo criativo que habita no seu mundo interno é anterior ao contacto com a visão teórica de Jung, mas, é indesmentível a influência de Jung na evolução dos traços criativos e estilo pessoal do realizador Federico Fellini.

Da vivência da vida, Fellini forma memórias que são revisitadas de forma confusa nos seus sonhos. Fellini inspira-se a partir dos sonhos e, através dos filmes, Fellini revisita essas memórias transformando-as numa nova realidade reparadora, a *Nachtraglichkeit* de Fellini. Nesta estrutura labiríntica inerente à criação de um filme de Fellini, questiono a relação entre o cinema e a psicanálise, centrada na forma como o cinema tem a capacidade de recuperar traumas e instigar o luto, revisitando o conceito Freudiano de *Nachtraglichkeit*, e sua evolução na corrente francesa, sob a designação de *après-coup*.

Por fim, a lenda. A lenda é construída com base nos seus filmes e nas inúmeras entrevistas que concedeu. A tendência para transformar a realidade na memória e de redesenhá-la nos seus filmes, é o caminho pelo qual a lenda foi construída. Como não podia deixar de ser, tal como os seus filmes, a lenda foi construída pelo próprio, isto é, por Fellini. A dúvida permanece: foram os filmes que criaram a lenda, ou foi a lenda que criou os filmes? Apesar da dúvida, uma certeza é inquestionável: não existe fronteira entre a vida e a obra de Fellini, pois a obra de Fellini reflecte directa e indirectamente, a sua vida.

Para se contextualizar o leitor relativamente à tese, convém esclarecer que é indispensável a visualização dos filmes de Fellini, especialmente, *Os Inúteis* (1953), *La Strada* (1954), *La Dolce Vita* (1960), *8 ½* (1963), *Julieta dos Espíritos* (1965), *Fellini Satyricon* (1969), *Roma de Fellini* (1972), *Amarcord* (1973), *O Casanova de Fellini* (1976) e, *A Cidade das Mulheres* (1980). Houve uma preocupação de introduzir os filmes de acordo com o tema de cada capítulo. Deste modo, não há uma apresentação dos filmes de Fellini de forma cronológica, mas sim, uma integração de acordo com a temática de cada capítulo. Logicamente, há capítulos que não têm filmes associados. Os primeiros capítulos deste trabalho, são um retrato do percurso de vida de Fellini, com especial referência às memórias passadas de Rimini, à

chegada e adaptação de Fellini a Roma, até à consagração de Fellini como um realizador de sucesso. É importante não se menosprezar estes capítulos iniciais, visto que, são de suma importância para uma compreensão mais ampla dos capítulos subsequentes, que cruzam a obra com as experiências de vida de Fellini. O resultado final do cruzamento da vida com a obra, é a constatação da lenda, em que se tornou Federico Fellini.

1.2. *Resumo da vida de Fellini*

Federico Fellini nasceu a 20 de Janeiro de 1920 em Rimini, uma pequena cidade banhada pelo mar Adriático. Urbano Fellini e Ida Barbiani, seus pais, tiveram três filhos, Fellini que é o mais velho, e os seus dois irmãos, Riccardo, e Maddalena. No seu conjunto, representam o retrato fiel de uma família italiana, da classe média da época (Cardullo, 2006).

Segundo Chandler (2001), Fellini na sua infância e adolescência, foi profundamente influenciado pelo circo e identificou-se com os palhaços. Em Rimini, a influência do Cinema Fulgor e os filmes americanos, abriram – lhe uma janela para o mundo. Aos dezoito anos abandonou Rimini, contudo, nunca se desligou psicologicamente das fantasias, dos fantasmas, das leituras emocionais, da sua relação com os pais, dos palhaços, ou seja, das vivências que povoaram a infância de Fellini. Posteriormente, transportou estas vivências para Roma, mais concretamente, para o Estúdio 5 da Cinecittà. Em Roma, foi caricaturista, argumentista e, finalmente, realizador. Foi também na Capital italiana que conheceu a mulher da sua vida, a sua eterna companheira, Giulietta Masina, que viria a ser a expressão de um dos vértices da visão de Fellini sobre a mulher.

Sendo Fellini uma personalidade controversa, ele conviveu por um lado, com os elogios e saboreou o endeusamento à sua pessoa, mas, por outro lado, também sentiu os golpes da crítica e provou o desprezo dos outros relativamente à sua figura. Segundo Bert Cardullo (2006), os seus inimigos sempre rotularam Fellini, como um *bugiardo*, que em português corresponde a um *grande mentiroso* e, até Giulietta Masina, sua mulher, disse que Fellini apenas corava quando dizia a verdade. No entanto, muitos dos seus amigos reconhecem-lhe uma qualidade: a sinceridade.

A memória, a mentira, a fantasia, o sonho e a imaginação, os arquétipos Jungianos, ou uma combinação interna explosiva dos mesmos, como espelho para confrontar o passado, desencadeou em Fellini um vulcão criativo intenso, ao ponto de *Feliniano* se tornar um adjectivo familiar, inclusive, para as pessoas que nunca viram os filmes do maestro italiano. Raramente, o personagem mais importante dos filmes de Fellini, aparecia nos filmes. Mas curiosamente, estava sempre presente: Fellini, ele mesmo, era a estrela dos seus filmes, tornando-se mais famoso enquanto pessoa, do que os seus próprios filmes. (Chandler, 2001).

1.3. *Filmografia e Prémios*

Filmografia

1950 Luci Del Varietà (Variety Lights)

1952 Lo Sceicco Bianco (O Xequie Branco)

1953 I Vitelloni (Os Inúteis)

1953 Un Agenzia Matrimoniale (Uma Agência de Matrimónio)

1954 La Strada (A Estrada)

1955 Il Bidone

1957 Le Notti di Cabiria (As Noites de Cabiria)

1960 La Dolce Vita (A Doce Vida)

1962 Le Tentazionie del dottor António (A tentação do Doutor António – segundo episódio da série Boccaccio 70)

1963 Fellini 8 ½ (Fellini Oito e meio)

1965 Giulietta degli Spiriti (Julieta dos Espíritos)

1967 Toby Dammit (terceiro episódio da série Tre Passi nel Delírio)

1969 Block-notes di un Regista (Diário de um Realizador - Documentário)

1969 Fellini Satyricon

1970 I Clowns (Os Palhaços)

1972 Fellini Roma (Roma de Fellini)

1973 Amarcord

1976 Fellini Casanova (O Casanova de Fellini)

1978 Prova d'Orchestra (Ensaio de Orquestra)

1980 *La Città delle Donne* (A Cidade das Mulheres)

1983 *E La Nave va*

1985 *Ginger & Fred*

1988 *Intervista*

1990 *La Voce della Luna* (A Voz da Lua)

Prémios ganhos por Fellini

1953 *I Vitelloni/Os Inúteis*: Leão de Prata no Festival de Cinema de Veneza.

1956 *La Strada*: Oscar para Melhor Filme Estrangeiro; New York Film Critics Circle: Melhor Filme Estrangeiro; Leão de Prata no Festival de Cinema de Veneza.

1957 *Noites de Cabiria*: Oscar para Melhor Filme Estrangeiro.

1960 *La Dolce Vita*: Palma d'Ouro no Festival de Cinema de Cannes.

1961 *La Dolce Vita*: New York Film Critics Circle: Melhor Filme Estrangeiro.

1963 *8 ½*: Oscar para Melhor Filme Estrangeiro; New York Film Critics Circle: Melhor Filme Estrangeiro; Grande Pémio no Festival de Cinema de Moscovo.

1964 *8 ½*: Prémio Especial no Festival de Cinema de Berlim.

1965 *Julieta dos Espíritos*: New York Film Critics Circle: Melhor Filme Estrangeiro.

1974 *Amarcord*: Oscar para Melhor Filme Estrangeiro; New York Film Critics Circle: Melhor Filme Estrangeiro.

1985 Festival de Cinema de Veneza: Leão de Ouro em reconhecimento da carreira.

1993 Prémio Academia: Oscar em reconhecimento da carreira.

II – Memórias de Rimini: Particularidades da Infância e da adolescência

2.1. Rimini

Desde a segunda metade dos anos 50 do século XX, que o jornalista Costantini entrevistou Fellini duas ou mais vezes por ano, usualmente quando Fellini estava a iniciar ou a acabar de filmar as suas películas. As entrevistas tiveram lugar no estúdio da Cinecittà ou noutra lado qualquer: no escritório de Fellini na Via della Croce, nos restaurantes, na sua casa em Roma ou na sua vivenda na orla costeira de Fregene (Costantini, 1995). Numa dessas inúmeras entrevistas, Costantini (1995), desafia Fellini a divagar sobre Rimini, procurando extrair o que a “palavra” Rimini provoca em Fellini.

A memória de um comboio a apitar, o comboio que costumava trazer o meu pai de volta a casa pelas sete da tarde. Eu arrependo-me de ter concordado em falar sobre o meu local de nascimento. Faz-me sentir que eu não tenho nada para dizer. Sinto-me melhor quando estou a inventar coisas. A verdadeira Rimini, onde passei a minha infância e adolescência, está misturada com a outra Rimini imaginada, recriada, a cidade reconstruída nos meus filmes na Cinecittà ou na antiga Viterbo e Ostia. As duas memórias estão sobrepostas uma na outra e eu não consigo mais diferenciá-las. (Fellini, cit. por Costantini, 1995, pp.1).

Das palavras de Fellini, constata-se uma necessidade de preencher o vazio de certas recordações de Rimini, talvez o vazio deixado pela ausência do pai (situação que analisarei mais à frente), uma dificuldade latente em confrontar a crua e dura realidade de Rimini. Simultaneamente, Fellini vislumbra a única solução possível para olhar para essa realidade, elegendo a imaginação, a fantasia e a criatividade, como as únicas lentes padrão que podem sonhar com uma nova realidade, com uma nova Rimini, onde Fellini se sente mais confortável. A Rimini segundo Fellini, é um desafio criativo permanente que aguça a sua mente, sendo o estímulo vital que fomentou a lenda em que viria a se tornar. “Mas Rimini é destacada não apenas em *I Vittelloni* (Os Inúteis), *La Strada*, *Amarcord* e *Roma*, mas também nos filmes que não têm pontos de referência com a minha cidade nativa, tais como *La Dolce Vita*, *Satyricon*, *Casanova*.” (Fellini, cit. Por Costantini, 1995, pp. 10).

Esta necessidade de olhar com fantasia para a realidade, pode sugerir a hipótese de Fellini ter sido uma criança solitária, que se refugiou na imaginação, no sonho, para não se sentir só. Surge então a questão: como é que Fellini adulto olha para o Fellini criança?

Apesar de eu ter amigos, eu era uma criança solitária no sentido que a minha vida interior era a minha vida mais importante, muito mais importante que a minha vida exterior. Para as outras crianças, atirar bolas de neve era mais real que imaginar, que sonhar. Sendo uma criança só, sozinho no meio de uma multidão, significa que eu era o mais solitário que pode existir. (Fellini, cit. Por Chandler, 2001, pp.142).

A memória que retrata a criança solitária é evidente e foi uma condição estrutural essencial para estimular a acção da sua criatividade, no intuito de preencher os espaços do seu mundo interno. Entre as diversas memórias simbólicas perpetuadas na infância, Fellini jamais esqueceu o Grand Hotel em Rimini:

Nas noites de Verão, o Grand Hotel era transformado na nossa imaginação pueril, ingénua, em Bagdad, Istambul, Babilónia, Hollywood. Nos terraços, refrescados pela brisa do mar, davam-se festas como aquelas imaginadas por Ziegfeld. Mulheres com peitos magníficos e costas desnudas eram vistas de relance, dançando com homens de smoking brancos. Numa palavra, o Grand Hotel era para nós como as mil e uma noites. (Fellini, cit. Por. Costantini, 1995, pp.12).

Sentindo Fellini, contacta-se com o aroma do deslumbramento da sua visão mágica dos factos, ampliada pelo tradicional olhar exagerado da infância. O foco na mulher e nos “peitos magníficos” é um padrão na sua vida, que nasce do seu olhar infantil, e aparece posteriormente nos seus sonhos e nos seus filmes. O que simboliza esta visão? Uma fantasia recalçada, ou um desejo não concretizado, ou uma manifestação compensatória? Ou ...

Fellini situa a sua primeira experiência sexual entre os seis e os sete anos de idade, misturando seios com beringela. Uma memória emocional, que adquiriu raízes desde a infância e que teve influência na forma como Fellini no estado adulto, geriu as suas emoções, fantasias e relações com o sexo oposto:

Quando tinha seis ou sete anos. Na altura tínhamos uma empregada doméstica chamada Marcella. Ela era uma rapariga com um toque de animalesca. Um dia, toda a minha família tinha saído e eu fiquei em casa porque tinha febre. A minha

mãe tinha dito à Marcella para verificar a minha temperatura de tempos a tempos. Eu estava a dormir quando Marcella puxou o meu pijama, agarrou no meu pênis e pôs dentro da sua boca. Depois ela foi à cozinha e trouxe uma enorme beringela, que colocou entre os seios e fazia balançar com as mãos. Desde então, eu não consigo comer beringelas. (Fellini, cit. Por. Costantini, 1995, pp.4).

Esta recordação de Fellini pode ter influência ao nível da construção criativa de certas personagens femininas, especialmente as mulheres volumosas com seios enormes e expressões algo animalescas.

Quando eu era criança, os meus pequenos amigos diziam constantemente, “Quando for grande quero ser ...”, eu nunca disse isso. Eu não conseguia me imaginar no futuro. Não estava preocupado. Eu não conseguia verdadeiramente me imaginar como uma daquelas pessoas grandes ao meu redor que foram crescendo. Por isso, possivelmente, envelheci sem crescer. (Fellini, cit. Por Chandler, 2001, pp. 321).

A criança que ficou sempre dentro de Fellini, pode ser a *responsável* pela constante tendência, na vertente profissional, de procurar no passado o que ainda não compreende no presente. Imaginar para Fellini, tornou-se sinónimo de recordar criativamente o passado, em detrimento do olhar virtual face ao futuro.

2.2. *Relação com as figuras parentais*

O reflexo da relação entre Fellini e as suas figuras parentais foi um aspecto central na carreira e na vida do maestro italiano. Seleccionei excertos das entrevistas de Fellini, onde está implícito o amor, o desejo, a incompreensão na infância e, o perdão e reconhecimento na fase adulta, da influência que os seus pais exerceram na sua vida. Uma breve referência dos conceitos psicanalíticos de culpa, identidade e complexo de Édipo, ajudam a aprofundar os desejos e movimentos hostis de Fellini face às suas figuras parentais.

O complexo de Édipo pode ser visto como a base triangular onde assenta e evolui, a estrutura central do funcionamento psíquico humano. É um drama com três protagonistas: a mãe, o pai e a criança, que descreve a turbulenta, mas saudável, passagem de uma relação dual, preferencialmente entre mãe e criança, para uma relação triangular, com a inclusão do pai, que é extremamente importante para o futuro da criança. Não pretendo centrar em

demasia nos cadeados teóricos dos termos psicanalíticos acima referidos, pois o determinante está nas palavras de Fellini e, o que elas nos fazem pensar, contudo é necessário sintetizar o que está implícito no complexo de Édipo antes de centrar no discurso de Fellini.

O complexo de Édipo, um dos pilares teóricos que advém da herança deixada por Freud, refere-se à crise que emerge em cada criança, no momento em que compreende que nunca poderá saciar o seu desejo de possuir por completo o seu progenitor do sexo oposto. Por exemplo, o desejo do rapaz em ocupar o lugar do pai junto à mãe provoca um conflito com o pai. A criança deseja separar a mãe do pai, mas, tem medo da intensidade das represálias paternas que podem castigar ou castrar a criança. Os confrontos edipianos geram sentimentos tão poderosos nas crianças, que elas sentem necessidade de recalá-los. Segundo Roth (2001), para os recalcar, a criança renuncia ao progenitor desejado enquanto objecto de amor e, os impulsos edipianos geradores de conflito são maciçamente interiorizados através das imposições e proibições parentais. De acordo com Mijolla (2005), depois de ter desejado substituir o pai junto da mãe, o rapaz passa a desejar ser o pai junto de outras mulheres. O que desaparece é o conflito edipiano sob a sua forma infantil e não o modo de organização que dele resultou.

O papel desempenhado pelo pai é fundamental para a consolidação da identidade sexual do seu filho, uma vez que a figura paterna é o modelo de identificação dos aspectos masculinos. Para que a sua influência seja visível e palpável, é imprescindível que a presença do pai no lar seja regular e constante e, essencialmente, que os papéis de homem no contexto do casal, e de pai no contexto familiar não sejam absorvidos pelo autoritarismo que caracteriza a intervenção de uma esposa-mãe dominante e castradora. (Grinberg e Grinberg, 1998).

Segundo Chandler (2001), Fellini foi uma criança solitária, apesar de não ser filho único, e interiorizou um *arquetipo* de sentimento de não pertença, de não identificação com as figuras parentais:

Enquanto criança, eu tinha um segredo que nunca partilhei com alguém. Tinha o sentimento que os meus pais não eram os meus pais, que eles me tinham encontrado em qualquer lado, me tinha levado para casa, e reclamaram-me como

filho. Só mais tarde percebi que este tipo de sentimento era um arquétipo sentido pelas crianças que não se identificam com os pais e que nunca conseguem estabelecer uma comunicação real com o pai ou com a mãe. (Fellini, cit. Por Chandler, 2001, pp.22).



Figura 1. Retrato da Família de Fellini: da esquerda para a direita – o Pai de Fellini, Fellini com nove anos, a sua Mãe com a sua irmã Maddalena nos braços, e o seu irmão Riccardo.

Na visão de Freud, “A identificação é conhecida em psicanálise como a manifestação mais precoce de um laço afectivo com outra pessoa, e desempenha um importante papel na pré-história do complexo de Édipo...” (Freud, cit. por. Grinberg e Grinberg, 1998, pp.69). O sentimento de identidade, na corrente psicanalítica, está associado ao desenvolvimento psicosexual do indivíduo, onde se destaca as semelhanças consigo próprio e se acentua as diferenças específicas entre o *Self* e os outros, que surge da comparação e do contraste com os demais. (Grinberg e Grinberg, 1998). Mas, antes de aprofundar teoricamente, centremo-nos na visão e recordação de Fellini sobre a sua relação com os seus pais.

Da relação com a figura materna, destaca-se nas palavras de Fellini, a poderosa sombra influente das memórias da sua mãe:

Toda a minha vida, a minha mãe contava-me e ao Riccardo sobre a Roma que ela se recordava da sua juventude, e assim eu cresci conhecendo a Roma da minha imaginação e da memória dela. As memórias da minha mãe tornaram-se as minhas expectativas.” (Fellini, cit. Por. Chandler, 2001, pp.75).

Observando atentamente à distância aquele que veio a ser o percurso de Fellini, é possível iluminar possíveis pontos de identificação com os conflitos internos da figura materna, como o desejo latente pela capital italiana, fruto de uma possível inadaptação a Rimini, que posteriormente poderá ter sido interiorizado por Fellini.

Em *Federico Fellini Interviews* (2006), Greer (1988/2006) defende que, Fellini estava convencido que a sua mãe tinha casado virgem e que tinha vivido reprimida durante toda a sua vida. Em *A Voz da Lua* (1990), Greer constata que os personagens lunáticos são infortúnios de casais corrompidos e, não vítimas de insucesso parental. A relação de Fellini com a figura materna continua a ser uma área inexplorada da sua psique. A este respeito Fellini relata um sonho curioso:

Eu sonhei que estava no Grand Hotel, em Rimini. Quando cheguei o recepcionista disse ‘Curioso. Está um casal hospedado no hotel com o mesmo nome que já fez o check-in. Eles estão ali’, e apontou para duas pessoas mais velhas que estavam passeando de mãos dadas no terraço. Era o meu pai e a minha mãe. Fui até ao meu quarto e o telefone tocou. Era o recepcionista a perguntar ‘Se gostaria de conhecê-los agora?’ ‘Eu disse, ‘Não, obrigado’’. (Fellini, cit. por. Cardullo, 2006, pp.145).

Não vou, neste momento, aprofundar a dinâmica interna associada aos sonhos, mas, convém salientar a recusa onírica em conhecer os pais. Provavelmente, também no plano real, Fellini se recusou a conhecer, verdadeiramente, os seus progenitores.

Eu tinha sentimento pela minha mãe, mas era melhor quando eu estava em Roma e ela em Rimini. Não digo isto de forma sarcástica. É que quando estávamos juntos, nós nunca tínhamos uma boa comunicação. Com o meu pai, eu tinha pouca comunicação, e com a minha mãe, demasiada. Com a minha mãe era uma comunicação unilateral. Ela tinha a convicção que sabia o que era melhor para mim e não estava muito interessada na minha opinião. Nós não discutíamos porque eu não gosto de discutir, mas ela queria que eu fosse outra pessoa. No entanto, eu sabia que ela tinha orgulho em mim. Eu penso que ela tinha orgulho em mim, mesmo não gostando dos meus filmes. Eu acredito que ela gostava de ser a “mãe do Fellini”, mas não percebia porque é que eu não fazia filmes que ela compreendesse. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.123).

No discurso de Fellini, subentende-se o desejo de se afastar da tendência controladora e, da rigidez obsessiva e castradora da educação religiosa imposta pela figura materna.

A minha mãe não sentia necessidade em ganhar o nosso amor, porque nós estávamos em dívida com ela. Afinal de contas, ela era a nossa mãe. Estou certo que ela acreditava que era uma mãe perfeita, e era dedicada a esse papel na vida; mas à medida que nós fomos crescendo, ela não reconheceu as transformações em nós. Talvez, porque também não quis reconhecer as suas transformações, que ela estava a envelhecer. Também penso que, conscientemente ou inconscientemente, ela não queria que nós fôssemos como o nosso pai. Ela queria salvar-nos para a sua religião, o Catolicismo. Para ela, a bondade era equiparada a não comer carne à sexta-feira. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.206).

“Ela era muito rígida, apesar de eu achar que ela não era totalmente consciente a este respeito. Ela era a figura autoritária porque o meu pai estava ausente a maior parte do tempo.” (Fellini, cit. Por. Chandler, 2001, pp. 205-206). Segundo Chandler (2001), apesar da postura rígida da figura materna, Fellini também reconhece na sua mãe um outro estilo comunicacional mais criativo, mais artístico, ativado especialmente para preencher um vazio. A apetência de Fellini pela pintura vem da sua mãe, visto que foi ela que o ensinou a pintar e a desenhar, especialmente quando o seu pai estava ausente.

Sempre que o meu pai regressava de viagem, ele trazia prendas para a minha mãe, mas, as prendas tinham o condão de fazer com que a minha mãe se irritasse mais. Casado durante os seus vinte anos, frustrado com a vida sexual que tinha em casa, o meu pai tinha um olho, e muito mais, para as senhoras, especialmente se não eram senhoras. Todavia, tenho a certeza que ele tinha sentimento pela minha mãe, ele era dedicado no apoio e sustento da sua casa, dela e dos seus filhos. O que ele fazia na rua era uma ocorrência comum no casamento italiano da época, no qual a mulher é mais casada do que o homem, não no sentido do compromisso, mas no sentido da liberdade. (Fellini, cit. Por. Chandler, 2001, pp.19).

É curioso constatar, que quando se refere ao seu pai, parece que Fellini está a fazer o seu auto-retrato, pois, tal como o seu pai, Fellini foi diversas vezes infiel à sua esposa, Giulietta Masina. O reconhecimento da influência da sua mãe no seu percurso, enquanto homem e artista, viria a ser sentido e reconhecido por Fellini:

Só muito tarde é que compreendi a grande influência e ajuda que minha mãe era. Não era pelo o muito que ela fazia, porque ela não sabia exactamente o que fazer.

Mas, ela nunca me impediu de ser eu mesmo. Apesar de as minhas ideias não coincidirem com as dela, ela deu-me coragem e dinheiro suficientes para procurar o meu caminho. Há palavras que dizes que mais tarde te arrependes, palavras que nunca mais podes retirar. Depois, há os sinais de omissão, aquelas palavras que não conseguiste dizer. Eu compreendo quando já é tão tarde, que por vezes, eu deixo a outra pessoa em baixo. Agora percebo que tinha alguma coisa para dar. Quando me tornei um realizador de sucesso, eu desejava ter dito à minha mãe, muito claramente, em poucas frases, que eu estava consciente da importância da sua influência precoce na minha vida. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.280).

Ida Barbiani, a mãe de Fellini, reconheceu que não conhecia bem o seu filho mais velho. Isto ficou expresso num comentário dela a um jornalista: “Federico e eu, nunca tivemos uma conversa. Oh, ele pregava-me muitas partidas, e ele sempre me fez rir – somos bons amigos! – mas, eu não sinto que o tenha conhecido realmente.” (Ida Barbiani, 1965, cit. por. Stubbs, 2006, pp.74).

Em 1984 a mãe de Fellini morreu. Fellini reconhece que apesar da tensa relação com a sua mãe e do vazio da ausência paterna, também existiu na relação, espaço suficiente para Fellini procurar o seu caminho.

Talvez os meus pais estivessem desapontados por eu não me ter tornado num advogado ou engenheiro, como eles desejavam, mas eles nunca se opuseram e eu fui livre de escolher o meu caminho sem fricção e sem ter que me justificar. Posso ter causado alguns dissabores à minha mãe, e o escândalo que acompanhou *La Dolce Vita* entristeceu e mortificou a minha mãe. A minha mãe era uma mulher devota, muito religiosa, e o facto do seu filho ter feito um filme condenado pela Igreja causou-lhe imenso sofrimento. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.14).

De acordo com Costantini (1995), Fellini era incapaz de se imaginar a seguir os passos do seu pai. Ele viajava pela Itália vendendo produtos alimentares. Raramente, Fellini o via. A justificação era que o seu pai trabalhava muito para o bem da família e para os sustentar. “O meu pai queria que nós gostássemos dele, e deste modo, quando ele chegava a casa oferecia-nos presentes, levava-nos a comprar bolos, e contava-nos histórias engraçadas que nós não entendíamos muito bem.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.205-206). Não descurando a hipotética relação com a profissão da figura paterna, evoluiu no interior de Fellini um sentimento de culpa associado ao acto de comer, um acto de necessidade, mas, também de prazer, embora Fellini fosse uma criança muito magra. A leitura mais difícil, nesta época, era

perceber que a ausência do seu pai não tinha a ver directamente com Fellini, mas sim, com a necessidade que o seu pai tinha de se ausentar de casa e da mulher.

Segundo Grinberg (2000), uma das expressões universais na qual está contida a noção de culpa é a do complexo de Édipo. A relação entre o sentimento de culpa e o conflito edipiano constitui um dos problemas fundamentais que norteiam a evolução do indivíduo. O sentimento de culpa pode advir quer de um efectivo acto de violência, como também, de uma simples intenção não efectivada, ou seja, a culpa também pode residir na intenção, na fantasia inconsciente. A influência do sentimento de culpa é poderosa e pode dominar toda a vida pulsional, podendo inclusive impedir a satisfação das pulsões, dos instintos e dos prazeres associados aos mesmos. As neuroses ocultam uma parte inconsciente do sentimento de culpa, reforçando os sintomas quando usados como castigo. Segundo Grinberg (2000), Freud formulou a seguinte proposição: “quando um impulso pulsional sofre o recalçamento, os seus elementos libidinais convertem-se em sintomas e os seus componentes agressivos em sentimentos de culpa”. (Freud, cit. por. Grinberg, 2000, pp.72).

Mais tarde, eu percebi melhor o meu pai, quando eu dificilmente podia esperar mais para escapar às ideias opressivas da minha mãe, à sua infelicidade, que estava sempre disposta a partilhar. O meu pai adorava o seu trabalho, e só neste aspecto é que se pode dizer que eventualmente segui as pisadas do meu pai, apesar do meu caminho ser distinto do dele. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.17-18).

No estado adulto, Fellini, compreendeu o ponto de vista do seu pai, apropriando-se ele mesmo, desse ponto de vista. Fellini exprime um ponto de contacto com o passado do seu pai: o amor ao trabalho e, possivelmente, a necessidade de se afastar da sua mãe.

Na minha vida, eu tive diversos encontros com o meu pai onde nós tínhamos uma excelente comunicação, mas, todos esses encontros apenas ocorreram na minha mente. Quando estávamos juntos, éramos pior que estranhos. Como adultos em convivência, éramos ambos inarticulados, e falávamos apenas sobre o que era insignificante. Muitos anos depois de ele morrer, quando eu estava a pesquisar sobre fenómenos sobrenaturais para Julieta dos Espíritos, eu tentei contactar o meu pai através de um médium. Eu queria falar com ele, dizer-lhe, “Eu compreendo”. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.123).

A distorção entre o pai imaginário e idealizado e, o pai real, é demasiado evidente nas palavras de Fellini. Possivelmente, na ausência do pai em trabalho, Fellini *convivia* com o pai

imaginário, idealizado, muito distante do pai real. Assim que, o pai de Fellini regressava a casa, o pai ideal e imaginário submetia-se ao pai real. No entanto, o Fellini adulto parece que se identificou inconscientemente com a figura paterna, pois nas palavras “Eu compreendo” pode existir um misto de perdão e de identificação.

“Nos meus sonhos, eu fico infeliz quando sou confrontado com figuras de autoridade e estou sempre com medo das mulheres. Isto também é verdade na vida real.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.206). Uma das múltiplas características da mulher onírica de Fellini é sua imponência, que a distingue como figura de autoridade. Pode também, ser um prolongamento da mãe real de Fellini, uma vez que já sabemos que Fellini a elege como figura de autoridade do núcleo familiar. A introjecção da figura materna enquanto figura de autoridade, pode ter influenciado a forma como Fellini desejou as mulheres. Constata-se que Fellini se identifica com a postura autoritária e controladora da sua mãe quando ele assume o papel de realizador. No resto, Fellini inconscientemente identificava-se com a postura ausente, restrita, mas paradoxalmente atraente, livre e sedutora, do modelo de vida do seu pai. Após a morte do seu pai, Fellini, provavelmente, toma consciência desta suposição e, por isso, passou a ver o pai como um objecto total, compreendendo-o e, simultaneamente, se reconhecendo nele. Ficou arrependido de não ter dito ao pai: eu perdoo-te, porque eu te compreendo.

A ausência do pai é mais sentida e valorizada nas palavras de Fellini. A eterna procura da aprovação e reconhecimento paterno foi um sofrimento latente ao longo da vida de Fellini:

Em *La Dolce Vita* e em *8 ½*, eu falei na minha mente com o meu pai. Eu mal o conhecia. A minha memória principal sobre ele é uma não memória. Eu recordo-me da sua ausência em vez da sua presença. Apesar de eu não gostar de admitir, mesmo para mim, que eu me senti abandonado por ele quando era um rapaz, incapaz de ganhar a sua atenção ou aprovação. Eu acreditava que ele não se preocupava comigo, que eu era um desaponto para ele, que ele não tinha orgulho em mim. Se eu soubesse que nas suas viagens ele transportava consigo os meus primeiros desenhos, eu teria sido capaz de falar com ele. Tudo poderia ter sido diferente. Agora, apenas tenho uma pequena fotografia dele. Eu guardo-a onde a possa ver. (Fellini. Cit. por. Chandler, 2001, pp.123).

Fellini nunca se sentiu tão próximo do seu pai como gostaria, daqui se infere um sentimento de incompletude e de culpa. Pode até existir o desejo de fazer as coisas direitas, como uma criança bem comportada e obediente. Neste sentido, o *refúgio* nos desenhos e nas

marionetes poderá ter originado a ambição artística rumo ao sucesso, que seria algo que os pais reconheceriam e admirariam, especialmente o seu pai. Esta tensão entre pai e filho está retratada no filme autobiográfico de Fellini, *8 ½* (1963). Neste filme, o protagonista Guido sonha com um encontro no cemitério com o fantasma do seu pai morto. Apesar de adulto, Guido, protagonizado por Marcello Mastroianni, veste um uniforme escolar e as suas atitudes e posições perante o seu pai relembram um pré-adolescente e não um adulto. O pai até ajusta a capa do uniforme. No sonho, é evidente o desconforto nas expressões de Guido por não ter correspondido às expectativas paternas. É importante realçar que mais do que a verdade passada, esta é a memória sentimental que evoluiu e perdurou na mente de Fellini e que foi transferida para Guido, no filme *8 ½* (1963). Esta memória tem um componente masoquista, na medida em que Guido desfere uma crítica aos seus fracassos e desvios das normas convencionais. Podemos supor que Fellini, na *pele* de Guido, interiorizou de forma consciente a figura do seu pai, no entanto, o destaque é a sombra da culpa que assola Guido, como se ele fosse o responsável pela distância que existiu entre ele e o seu pai.

Outra manifestação cinematográfica da tensa, mas silenciosa relação com o seu pai, está patente em *La Dolce Vita* (1960). Quando o pai, Urbano, visita inesperadamente o filho Marcello, um jornalista em ascensão que parece estar agradado e surpreso com a visita do seu pai, possivelmente, inconscientemente esperançado em demonstrar ao pai o nível de sofisticação e conhecimento que alcançou, uma manobra inconsciente de alcançar o reconhecimento e aprovação da figura paterna. Numa das cenas, quando se encontram num clube de diversão nocturna, Marcello é Fellini, quando confidencia ao seu colega de trabalho, que em criança raramente via o seu pai e, conseqüentemente, não o conhece verdadeiramente. Esta possibilidade de reaproximação entre pai e filho é apenas aparente, pois, o pai de Marcello encanta-se por uma mulher conhecida do filho, que trabalhava no clube nocturno.

Mais tarde, quando Marcello vai buscar o pai ao apartamento da sua amiga, ele descobre que o seu pai teve um mal-estar, possivelmente uma ameaça de enfarte. O pai deseja apanhar o próximo comboio e voltar para a terra. É a confirmação que a reaproximação falhou uma vez mais, mas desta vez, Marcello teve oportunidade de conhecer a forma como o seu pai agiu, quando no passado se ausentava de casa em viagens de trabalho. O pai tem consciência da figura que fez diante do filho e, envergonhado, só deseja ir embora no próximo comboio.

Provavelmente, Fellini fala sobre a sua relação com o seu pai, Urbano. Aliás, basta mudar o nome do protagonista do filme, Marcello para Fellini, uma vez que, Fellini não se deu ao trabalho de substituir o nome do seu pai no filme.

Em 1955, Urbano, o pai de Fellini, morreu. Costantini procura saber qual era a dimensão da sombra da figura paterna, ou seja, como é que Fellini se recordava do seu pai?

Tal como quando eu era criança: de que outra forma pode alguém se lembrar dos seus pais? Quem pode honestamente dizer que conhecia os seus pais como pessoas? Apenas no seu funeral eu consegui ver o meu pai como o homem que ele talvez tenha sido. Entre as pessoas que lamentavam a morte do meu pai estavam duas ou três mulheres maternas, sensuais que transpareciam ter memórias carinhosas, afectuosas do meu pai. Elas estavam a chorar e os lenços estavam cobertos de base e batôn. Esse sinal fez-me compreender que ele tinha sido um bom e verdadeiro amigo. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.13).

Nas palavras de Fellini é possível sentir o seu amor pelo pai. Talvez, um amor parcialmente assente naquilo que ele não conheceu do seu pai. A vida profissional de Urbano, pai de Fellini, determinou que a sua presença no seio da família fosse esporádica, mágica, mas também conflituosa. Fellini não se esquecia dos presentes que recebia do pai, quando regressava de viagem, e da alegria, nos curtos momentos de ócio com o seu pai. Mas também, valorizou os conflitos entre os seus pais e a ausência constante do pai. No filme *La Dolce Vita* (1960), a visão de Fellini sobre o seu pai está presente no personagem com o mesmo nome do pai de Fellini, Urbano, que no filme é o pai de Marcello, o protagonista do filme interpretado por Mastroianni, que é reconhecido como o alter-ego de Fellini.

O vazio provocado pela ausência da figura paterna é ocupado pela mãe de Fellini. Uma mãe rígida, controladora, exigente, conservadora e profundamente católica. Mas, também incutiu em Fellini a força da imaginação e criatividade através do gosto pelo desenho e pelo cinema. A relação de Fellini com a figura materna foi tensa. A educação católica imposta pela mãe marca essa tensão, mas teve os reflexos sob o ponto de vista criativo no percurso profissional de Fellini. Relembremo-nos da mãe de Guido em *8 ½* (1963), perfeito retrato da mãe real de Fellini. O constrangimento pela presença da sua mãe é evidente em *8 ½* (1963). A figura da mãe aparece na recordação da infância, no episódio em que os padres apanham Guido a dançar com Saraghina, e levam-no para a escola para determinar o castigo. A

presença da mãe parece ser parte integrante do castigo. Quando Guido vê a sua mãe, ele corre para ela, mas, ela não corresponde às intenções de Guido. Há muita hipocrisia na performance da mãe. Por um lado, recrimina Guido e forma uma lágrima num olho, mas, por outro lado, ela observa o impacte da sua actuação na audiência, espreitando com o outro olho bem seco.

Recuperando ainda o encontro onírico entre Guido e o seu pai no cemitério, também é possível constatar a *marca* da figura materna, uma vez que é ela que abre e fecha esta sequência. Quando a mãe de Guido pergunta, talvez, numa espécie de desculpa camuflada, “Guido, eu fiz o melhor que podia. Que mais eu posso fazer?”, Guido vai ter com ela e abraça-a. No entanto, o abraço transforma-se num beijo de violenta paixão, onde Guido luta para não se envolver. Quando Guido se liberta do beijo, ele vê que a sua mãe se transformou em Luísa, a sua mulher, que o convida a regressar a casa com ela. Uma vez que o sonho de Guido não é mais do que um sonho de Fellini, esta sequência pode nos dizer algo sobre os desejos edípicos, mas a ligação da sua mãe com a sua mulher é mais relevante enquanto interiorização consciente da figura materna. No filme, Luísa é uma das críticas mais ferozes de Guido e, se ele casou com Luísa como se ela fosse uma substituta da sua mãe, então a qualidade comum entre ambas poderá ser o sentido crítico e áspero dos julgamentos de ambas.

À luz do complexo de Édipo, Fellini não tem as barreiras físicas e tradicionais que dificultam ocupar o lugar do seu pai junto da sua mãe, pois o pai de Fellini prima pela ausência. Contudo, os efeitos do complexo de Édipo não deixam de se fazer notar, e no caso de Fellini são mais abstractos, pois apesar de ausente, o pai de Fellini é personificado nos lamentos e choros da mãe de Fellini. Quando o pai de Fellini estava em Rimini, o que parecia prevalecer no casal era a discordância que se transformava em discussão. Este ambiente potenciou o afastamento do pai de Fellini enquanto marido e pai, papéis fundamentais para a evolução da identidade de Fellini. No entanto, é curioso verificar que a identificação parcial de Fellini com o seu pai é tardia, mas real. Fellini, tal como o seu pai, foi um homem que se dividiu entre a sua mulher e as suas amantes. Outro ponto comum entre Fellini e o seu pai, situa-se ao nível da gestão da relação com o trabalho. Fellini dedicou-se intensamente ao trabalho, tal como o seu pai também fez. Ambos fugiam de qualquer coisa. O pai de Fellini, possivelmente fugia de uma relação insatisfatória com a sua mulher, e Fellini, provavelmente,

fugiu do controlo da sua mãe e daquilo que Giulietta Masina, a sua mulher, não lhe podia dar, ou Fellini não se permitia pensar que ela o pudesse dar.

A incessante busca pelo reconhecimento dos pais, é alcançada quando Fellini é consagrado como um realizador à escala mundial:

Todos nós temos o desejo de impressionar os nossos pais, não apenas quando somos crianças. Talvez, neste sentido nós nunca crescemos. Nós queremos mostrar o nosso sucesso e ver o orgulho deles reflectido em nós. Foi verdadeiramente importante para mim que os meus pais tivessem a oportunidade de me verem como um famoso realizador de cinema. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.94).

Em 1988, já numa fase avançada da sua vida, Fellini adulto, amparado pela sabedoria inerente à experiência de vida, desejou reduzir as distâncias e as tensões que minaram a sua relação com os seus pais:

Pela altura que fazia *Intervista*, com a perspectiva inerente aos anos que já tinham passado, eu tive uma melhor compreensão dos meus pais em relação à visão que eu tinha na minha juventude. Eu tinha começado a me sentir próximo do meu pai, e eu desejava ardentemente poder dizer isso ao meu pai. Eu também compreendi melhor a minha mãe, e já não estava ressentido com as nossas diferenças. Eu reconheci que a vida não deu a ambos o que eles queriam, mas, eu tentei dar-lhes em retrospectiva a compreensão que eu dava aos personagens dos meus filmes. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.222).

2.3. Relação com a avó

Fellini costumava passar as férias de verão com a sua avó, em Gambettola, uma vila rodeada por bosques. Fellini tinha um afecto especial pela sua avó, considerando que a maioria dos momentos mais felizes da sua infância foram passados em Gambettola, onde costumava falar com os animais desejando inocentemente, que eles respondessem. (Chandler, 2001).

É estranho olhar para trás em relação às pessoas da tua vida e perceber que elas não têm para ti a mesma importância, que num certo tempo, nós atribuímos a elas. Eu penso primeiro na minha avó, que foi a certa altura da minha vida, tão importante que a vida sem ela era inimaginável. Eu sentia que se alguma coisa lhe acontecesse, eu estaria perdido no mundo. Ela era a minha melhor amiga. Agora,

ela aparece nos meus pensamentos muito ocasionalmente, e a minha imagem dela é muito ténue. A imagem tem muito menos dela e mais de mim, à medida que progressivamente depende das minhas memória vagas e dispersas. Anos depois, às vezes, quando uma pessoa pareceu-me ser muito importante para mim, num dado momento, eu recorro o quão importante a minha avó foi para mim e, e isso ajuda-me a ganhar perspectiva. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp. 276-277).

Das palavras de Fellini extrai-se a cumplicidade que existia entre ele e a sua avó, pelo carinho, afecto, compreensão e liberdade que sentia quando estava em Gambettola. É de realçar, também o diálogo com os animais, que pode ser visto como um desejo de afecto e relação, misturado com fantasia e imaginação. Uma forma de Fellini se sentir menos isolado.

2.4. A opressão da educação religiosa

Numa entrevista com Chandler (2001), Fellini explicou que a escola e a igreja estimularam em si o sentimento de culpa, muito antes de ele ter a noção do que era a culpa. A escola foi vivida como uma eterna repetição, sem emoção, sem prazer, sufocado pela sensação de estar a perder algo mais importante do que o tédio das aulas e o desencanto da escola. Admitiu, que não era mau aluno como dizia, até porque a rigidez da sua mãe não permitiria tal coisa.

“Somos sempre vítimas da educação Católica. Eu não sei quantos séculos demorará para nos vermos livres. Não sei quando estaremos curados.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.88). Ao longo da sua vida, Fellini tentou curar-se, libertar-se da sua educação, que o catalogava como impuro. Sentiu-se afectado pelo pessimismo e educação repressiva imposta pela Igreja, pelo fascismo e pelos pais. As consequências desta opressão sentida na infância, é um dos fantasmas mais recorrentes na carreira do *maestro* italiano.

Eu faço piadas sobre o Catolicismo, e crítico as falhas que eu vejo dentro da organização religiosa, porque às vezes os Católicos não estão à altura do Catolicismo. Eu sou Católico. Eu sou naturalmente religioso, eu adoro o mistério, e há muito dele na vida. Há ainda mais na morte. Desde criança que estou interessado em tudo o que é místico – os milagres da existência; o desconhecido. Eu adoro o esplendor da religião, o ritual, a ideia do papa, mas especialmente o código de conduta, no qual a culpa é um elemento inerente. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.294).

Segundo Grinberg (2000), toda a religião assenta na ideia do pecado, isto é, o sentimento de culpa deriva do não cumprimento das normas prescritas. No inconsciente, predomina um sentimento de culpa infantil, irracional e mórbido, razão pela qual se atribui um elevado sentido de valor espiritual face aos sentimentos e crenças religiosas, com intuito de satisfazer desejos profundos da mente humana e estimular algum apaziguamento à culpa moral inconsciente. “Na realidade, na base de toda a religião existe a necessidade de acalmar o sentimento de culpa e aplacar um substituto paterno, implícito na imagem de deus, com características superegóicas, e face ao qual se sente uma grande ambivalência.” (Grinberg, 2000, pp.29).

A religião exprime as tendências morais superegóicas e repressivas da mente. De acordo com Grinberg (2000), em alguns dos seus trabalhos Freud estabeleceu comparações entre os cerimoniais obsessivos e os rituais religiosos, afirmando que a neurose obsessiva era uma religião particular e a religião era uma neurose obsessiva universal. A analogia entre ambas está subjacente à escrupulosidade com que ambas realizam as cerimónias, os actos em si e, da angústia aterradora que emerge se esses actos são omitidos. As bases psicológicas inerentes a ambas são determinadas por pulsões instintivas proibidas e sua repressão, por fortes sentimentos de culpa e espera angustiante pelos castigos divinos.

Não é descabido, vislumbrar na obra de Fellini, uma oposição à instituição Igreja. Em *La Doce Vita* (1960) e *Noites de Cabiria* (1957), Fellini retrata pseudo-milagres que aumentam a esperança nos crentes, apenas para posteriormente desapontar essas mesmas esperanças. Em *8 ½* (1963), *Julieta dos Espíritos* (1965) e *Amarcord* (1973), Fellini inclui cenas onde os protagonistas sofrem de ásperas admoestações das figuras eclesiásticas contra a sexualidade humana. O mais sugestivo desta oposição Feliniana à Igreja católica está patente em *Roma de Fellini* (1972), quando Fellini transforma uma procissão religiosa num desfile de moda superficial para acabar num funeral ou numa coreografia da morte.

Em Outubro de 1990, Costantini acompanhou Fellini e Giulietta Masina a Tóquio. O propósito da viagem era o *Praemium Imperiale*, o equivalente oriental do Prémio Nobel. Segundo Costantini (1995), a respeito do *Praemium Imperiale*, Fellini teceu comentários que fomentam a eterna descoberta da adolescência como antecâmara do artista e, a Igreja Católica,

enquanto autoridade que impõe limites, mas, em contrapartida aguça a criatividade. “O Praemium Imperiale revive a gloriosa tradição da Igreja Católica, que compreende que o artista é um eterno adolescente e obriga-o, com estímulos e ameaças, a criar obras-primas imortais.” (Fellini, 1990, cit. por. Costantini, 1995, pp. X).

2.5. A descoberta do Circo e dos Fantoques

Entre os diversos encontros com Chandler, Fellini relata o seu primeiro encontro com o circo e os palhaços. Com sete anos de idade, Fellini foi ao circo com os seus pais e, a primeira reacção no contacto com os palhaços foi de choque, confusão, sem saber se eram animais ou fantasmas. Nas noites seguintes, sonhou com o circo e ficou com a estranha sensação de ter descoberto o lugar a que pertencia. (Chandler, 2001). Fellini identificou-se com o ambiente do circo e com a expressão trágico-cómica dos palhaços, que pode ser visto como uma visão do que viria a ser o seu percurso: um realizador do *seu circo interno*, alimentado constantemente por *personagens trágico-cómicas*.

De acordo com Cardullo (2006), Fellini durante vários anos foi aluno numa escola dirigida por Padres católicos. Desses tempos destaca-se um acontecimento marcante. Quando Fellini tinha sete ou oito anos, desapareceu durante algum tempo, para seguir uma companhia de circo. Os dias passados com a Companhia de Circo variam consoante as versões. Terão sido vários dias? Ou apenas um dia?...É o que menos importa, visto que o marcador emocional desta experiência atingiu níveis psíquicos e emocionais suficientemente intensos, ao ponto de ao longo da sua carreira, o circo e os palhaços serem um refúgio recorrente, uma poderosa simbolização de uma precoce identificação ou desejo. As marcas do ambiente circense e dos palhaços são evidentes na carreira de Fellini, como no filme *La Strada* (1954), que retrata indirectamente a vida de uma companhia de circo, no documentário *The Clowns* (1970), ou nos diversos números de influencia circense que preenchem espaços de filmes como *8 ½* (1963) e *La Dolce Vita* (1960), entre outros.

“Quando era um rapaz, parecia-me que todos queriam ser palhaços. Todos, excepto a minha mãe.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.17). A figura do palhaço está associada a um modo diferente de lutar contra o regime estabelecido, podendo emergir deste ponto de

vista, a hipótese que questiona, se a precoce identificação com os palhaços não é mais do que uma simbólica oposição à rigidez e controlo da figura materna. A mãe de Fellini, uma pessoa profundamente crente da educação católica, nega, como veremos no capítulo IX, que o desaparecimento de Fellini tenha alguma vez acontecido. A própria tristeza, que parece nunca ter abandonado a mãe de Fellini, possivelmente influenciou Fellini na criação do drama psicológico dos personagens dos seus filmes.

“Eu nunca sou tímido quando sou realizador, mas no resto da minha vida eu sempre me senti como se tivesse uma borbulha no nariz.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.175). Costantini (1995), questionou Fellini se ele próprio não seria um dos grandes homens do nosso tempo, ao qual Fellini responde positivamente:

Sim. Eu considero-me uma figura solene, mas também um palhaço branco. Os palhaços são os primeiros e mais antigos figuras que lutam contra o regime estabelecido e, é uma pena que estejam condenados a desaparecer face ao progresso tecnológico. Não só é um microcosmo humano fascinante, como também é uma outra forma de viver e de ver o mundo. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp. 78).

Fellini ao se assumir como um palhaço branco, subtilmente, também aceita que é estimulado por *uma outra forma de viver e de ver o mundo*, essencial para o seu processo criativo. À luz dos seus filmes, transparece que a sua inspiração é originária da recordação e posteriormente, é corrompida pelo processo de transformação assente na imaginação e recriação das emoções de Rimini da sua infância e adolescência.

Dos seus incontáveis encontros com Chandler, Fellini explica que aos nove anos de idade começou a fazer as suas próprias marionetes. Sentia-as mais próximas de si comparativamente às pessoas que o rodeavam, perdurando como uma memória marcante ao longo da vida, uma espécie de teatro privado. (Chandler, 2001).

Quando eu aprendi como se faziam esses trajes das marionetes, eu também aprendi que tinha um pequeno dom artístico. Eu não tinha marionetes suficientes para actuar nas histórias que eu tinha criado para eles, por isso, eu aprendi como fazer mais marionetes. Das caras das marionetes, eu apercebi-me da importância das caras, que mais tarde incorporei nos meus filmes. As minhas marionetes e eu habitámos conjuntamente num mundo total e especial, que era só nosso e no qual

os únicos limites eram os da imaginação. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.170).

O pequeno teatro infantil de Fellini foi a semente da sua futura postura no estúdio 5 da Cinecittà. Cada marionete criada por Fellini é habitante do imaginário do seu mundo interno, razão pelo qual Fellini interpreta todas as marionetes nos pequenos espectáculos, tal como no futuro, enquanto realizador, assiste-se à evolução deste estilo, quando demonstrava aos actores como ele via cada personagem. Os futuros personagens criados por Fellini e, interpretados por diversos actores, transformaram-se em fantoches humanos.

2.6. *O Cinema Fulgor*

Revisitando a sua infância, numa entrevista com Costantini, Fellini descreveu o seu primeiro contacto com o cinema, não descurando a presença do seu pai no momento.

O primeiro filme que eu vi no Cinema Fulgor, em Rimini, foi *Giant in Hell*. Era uma criança, devia estar a começar a andar e estava nos braços do meu pai. O cinema estava a abarrotar e cheio de fumo. Aquele filme provocou um forte impacto em mim, ao ponto de eu ter tentado várias vezes em fazer um remake. Naqueles dias o cinema era uma experiência verdadeiramente ritualística. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.6).

O impulso da identificação, recordação e imaginação que o cinema pode provocar em nós, como uma espécie de sonhar acordado, também provocou o seu impacto na infância de Fellini.

O cinema era um quarto escuro com uma parede atrás, onde estava uma abertura na qual saía uma luz que se ampliava no largo ecrã branco. Nesse ecrã apareciam actores com maquilhagem, que mexiam os lábios sem dizerem nada, enigmático, mudo. Era outro mundo, outra vida, tudo o que nós desconhecíamos e talvez, apenas víssemos nos sonhos. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.162).

O Cinema Fulgor desempenhou um papel fundamental na vida do Fellini criança e do Fellini homem. O Cinema Fulgor funcionou como um filtro que estimulou o desejo, a imaginação e os sonhos de Fellini, isolando-o parcialmente da deprimente realidade de Rimini.

O Fulgor. Por vezes eu sinto que a minha vida começou naquele pequeno cinema, esse velho cinema palácio delapidado, um calor sufocante no verão, desconfortável em todas as épocas, mas, assim que o filme começava, eu era transportado para outros lugares, outros tempos. Depois, eu saía e sentava-me na praia, e inventava histórias. Eu imaginava-as a serem projectadas no ecrã do Fulgor. (Fellini, cit. por Chandler, 2001, pp.312).

O prolongamento da memória emocional do Cinema Fulgor, na infância de Fellini, é posteriormente transferido para o Estúdio 5 da Cinecittà, em Roma. Estamos perante dois espaços verdadeiramente estimulantes para Fellini que, permitiram preencher, na sua infância e mesmo no estado adulto, o vazio e a incompreensão da realidade com a criatividade da sua fantasia.

O lugar do Cinema Fulgor em Rimini foi ocupado pela Cinecittà na minha vida adulta. Eu passei muitos anos da minha vida na Cinecittà, e as horas passadas fizeram sentido. É uma grande emoção para mim estar no Estúdio 5 da Cinecittà, mesmo quando está vazio e eu estou sozinho. A emoção é impossível de transmitir. (Fellini, cit. por Chandler, 2001, pp.313).

2.7 *Amarcord, Os Inúteis e La Strada*

Amarcord (1973), *Os Inúteis* (1953) e *La Strada* (1954) representam, no meu entender, a adolescência de Fellini passada na sua cidade natal, Rimini. Estes filmes também mostram a evolução interior do desejo de Fellini em abandonar Rimini, e procurar o seu espaço num lugar distante. *Amarcord* (1973), ilustra o início da adolescência. *Os Inúteis* (1953), retrata o fim da adolescência, o adensar das dúvidas e a tomada de decisão de abandonar a cidade natal. *La Strada* (1954), entra nesta selecção, por que no meu ponto de vista, representa simbolicamente o distanciamento de Rimini e a nostalgia da memória emocional sobre o circo e o seu ambiente. No fundo, é um filme importante no percurso de Fellini, que viria a desembocar em filmes como, *La Dolce Vita* (1960) e *8 ½* (1963). A infância de Fellini está representada nos flashbacks do personagem Guido, em *8 ½* (1963), mas, decidi não enquadrar nesta selecção, visto que, *8 ½* (1963) representa de forma mais evidente o Fellini adulto, o realizador de sucesso bloqueado com os conflitos internos, que encontra uma visão clarificadora através do contacto com a teoria Jungiana.

AMARCORD (1973)

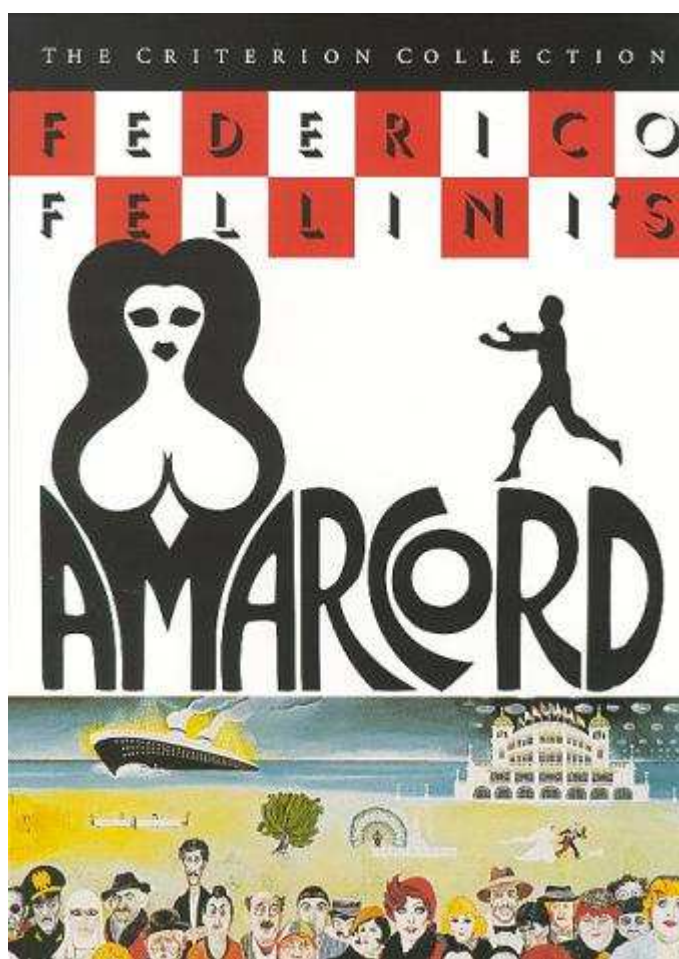


Figura 2. Poster publicitário de *Amarcord*

Após *Satyricon* (1969), e antes de *Amarcord* (1973), Fellini parece sentir a necessidade de se encontrar novamente, de mergulhar no passado, de redescobrir a sua identidade, refugiando-se em dois documentários, “confrontando os fantasmas da sua juventude”: o circo e os palhaços em *Os Palhaços* (1970) e, o fascínio pela capital italiana, em *Roma de Fellini* (1972), reflectindo sobre o significado e o impacto da cidade num jovem provinciano, recordando o que sentiu quando chegou a Roma. Segundo Bert Cardullo (2006), a procura em *Os Palhaços* (1970) e *Roma de Fellini* (1976), pela busca da sua identidade, foi a defesa perante a incapacidade de sintetizar um novo tema exterior à sua experiência, foi a inversão perante o esmagamento da confiança criativa pela imensidão da consciência moderna. À semelhança de outros artistas, nas mais diversas artes, Fellini finalmente, confrontou os assuntos que o perseguiram durante a fase adulta da sua vida, desmascarando-os em

Amarcord (1973), onde recuperou a essência do seu estilo visual supremo dos tempos de *8 ½* (1963).

De acordo com Bert Cardullo (2006), o significado da palavra *Amarcord* no dialético da nativa Rimini de Fellini corresponde a “*Eu recordo*”. Olhando para dentro, Fellini inspira-se e voa nas asas da memória, exibindo com qualidade ímpar o extracto mais puro da expressão facial, a sua intrínseca habilidade para pautar as sequências como música, o seu forte desejo que a vida é mais natural quando a retocamos um pouco. Esta é a visão Feliniana que está implícita em *Amarcord* (1973).

Em *Amarcord* (1973), Fellini faz uma viagem ao passado e presta uma homenagem às suas memórias e fantasias da Rimini da sua juventude, celebrando o início da adolescência. Fellini retrata as particularidades de uma família da classe média italiana na época do fascismo. Recupera as memórias do fascismo no período pré-segunda guerra mundial, homenageia o Cinema Fulgor e o Grand Hotel de Rimini, e renova o seu olhar perante a adolescência. Relativamente ao mundo próprio da adolescência, Fellini foca quatro temas essenciais: a curiosidade e a descoberta da sexualidade; a capacidade de fantasiar; a tendência para desafiar figuras de autoridade e o exibicionismo entre os adolescentes. A celebração do início da adolescência e as suas específicas características estão integradas no tema que serve de pano de fundo de *Amarcord*: a família e o conflito geracional.

Num filme que, do meu ponto de vista, é uma homenagem real às memórias, sonhos e fantasias que acompanharam Fellini ao longo da sua vida, não é de estranhar que Fellini também tenha prestado uma homenagem a Jung, o seu mentor. A influência do corpo teórico Jungiano nos filmes de Fellini, é analisada no capítulo V, contudo, decidi realçar alguns aspectos em *Amarcord* (1976), que confirmam a influência de Jung na obra de Fellini. Após a leitura do capítulo V, é aconselhável reler estas mesmas páginas para uma melhor compreensão da terminologia Jungiana, presente nesta análise sobre *Amarcord* (1976).

Logo no início do filme vemos claros sinais da influência Jungiana, quando as pessoas se reúnem na praça para celebrar o fim do Inverno e o nascimento da Primavera através de um costume da época: a fogueira que queima a velha bruxa. Posteriormente, as pessoas dão as

mãos e formam um círculo em redor da fogueira. Esta é uma das imagens arquetípicas do mandala Jungiano presentes em *Amarcord* (1973). Mas, Fellini não se cinge a plagiar e a se fixar nos horizontes da visão Jungiana, e *Amarcord*, à semelhança de qualquer filme de Fellini, é composto por muitos elementos que não correspondem à visão Jungiana, mas sim, à visão Feliniana. De qualquer forma, é indesmentível a influência que os pensamentos e teorias de Jung tiveram em Fellini, essencialmente ao nível da construção dos personagens e suas funções simbólicas.

Em *Amarcord*, há um personagem mistério, uma espécie de narrador, de historiador. Este homem experiente, que pode ser visto como o arquétipo Jungiano do velho homem sábio, tem a particularidade de apenas se manifestar longe da confusão da multidão. Na praça, na festa do nascimento da primavera, ele apenas surge depois de quase todas as pessoas já estarem recolhidas nas suas casas. O discurso deste homem experiente, muito próximo da figura de um narrador, está repleto de conteúdos e informações históricas, uma espécie subtil de enfatizar o regresso ao passado.

Fellini confunde, intencionalmente, o espectador ao não clarificar em que mundo vive este historiador. Quando ele abandona a praça, após o seu discurso ser interrompido por comentários adolescentes, ouve-se uma sussurrante voz misteriosa que o chama de “Sua Excelência”. Mais tarde, este personagem misterioso volta a aparecer. Desta vez aparece no Grand Hotel, a “Velha Senhora”, fazendo uma espécie de tour sobre o Grand Hotel e suas histórias emblemáticas, como a visita de Gradisca a um príncipe ou, a visita de um Emir acompanhado de 30 concubinas. A sua postura de narrador por excelência, é uma hipótese consubstanciada pela forma como ele mistura o passado com o presente e pela quase ausência de contacto com as reais pessoas que habitam na cidade. É o nível Feliniano que se situa entre a realidade e a fantasia.

Segundo Stubbs (2006), Titta, o filho de Aurélio e Miranda em *Amarcord*, é uma extensão do início da adolescência de Fellini e do seu amigo Titta Benzi. Titta e os seus amigos representam a memória e a fantasia de Fellini, no início da sua juventude em Rimini. Fellini utiliza a cena do confessionário para expor a curiosidade de Titta face ao sexo e a censura da igreja em relação à natural descoberta da sexualidade pela a adolescência. Quando o padre

pergunta se ele “comete actos impuros”, fazendo uma alusão ao acto masturbatório, Titta fantasia com Lúcia, a voluptuosa mulher da tabacaria, e com Volpina, a bela retardada mulher selvagem, dizendo ao padre que já beijou a última.

A intensa curiosidade do jovem Titta coloca-o em situações de risco e atracção por mulheres como Lúcia e Gradisca. Ambas as tentativas de aproximação de Titta a estas mulheres, que preenchem a sua fantasia, acabam em humilhação. A situação mais óbvia é a aproximação que Titta faz a Lúcia, a mulher da tabacaria com enormes seios, um retrato possivelmente inspirado em Marcella, a empregada de infância de Fellini do famoso episódio da beringela. Numa certa noite, quando Lúcia se preparava para fechar a tabacaria, Titta aparece e pede um cigarro. Acto contínuo, Titta oferece-se para ajudá-la a pegar num enorme saco pesado e garante a Lúcia que consegue pegar-lhe ao colo. Lúcia acha piada à ingénuo aproximação de Titta, mas excita-se com o hercúleo esforço de Titta, quando este a levanta do chão. Se observarmos com atenção, Lúcia destila poder, ela é uma enorme mulher, uma espécie de arquétipo da anima Jungiano, na sua versão amazona, intimidante, que aprofundaremos no capítulo V. Quando Lúcia fecha a porta metálica da tabacaria, o eco é fulminante, assim como quando Lúcia caminha em direcção de Titta, o som dos seus passos é intencionalmente exagerado. A enorme sombra de Lúcia projectada na parede, abafa o jovem Titta que se encontra sentado, sendo visível o destaque que Fellini atribui a um quadro que retrata um cardeal com a cabeça aberta. Lúcia acaricia os seus seios, e mostra-os a Titta, que fica siderado. Lúcia coloca os seios em frente da face de Titta e diz: “Não sopres! Chupa!... Tens que chupar, seu idiota!” Com a cabeça enfiada entre os enormes seios de Lúcia, Titta não consegue respirar. Lúcia afasta Titta e dispensa-o, oferecendo o cigarro que ele tinha pedido no início. Mas, a humilhação só acaba quando Titta se prepara para sair da tabacaria e, não consegue levantar a porta metálica, necessitando da força de Lúcia para levantá-la. Esta cena simboliza mais do que uma tentativa de Titta em descobrir em que consiste o acto sexual, uma vez que apesar de Titta se encontrar encurralado num espaço pequeno perante uma mulher enorme com uns seios volumosos, também contactámos com um momento de risco, em que o jovem Titta desafia o poder e a sexualidade adulta, mas sofre uma frustrante humilhação de adolescente. Posteriormente, Titta adocece com febre, uma possível somatização da humilhação e rejeição sofrida na tabacaria.

Relativamente a Gradisca, intitulada de objecto de desejo de todos os homens da cidade, Titta também passa por semelhantes situações de risco e humilhação. O auge da platónica relação de Titta com Gradisca, ocorre quando Titta se encontra sozinho com ela na sala de cinema, aproximando-se lentamente até se encontrar ao lado de Gradisca, tentando colocar a mão nas suas belas coxas. Gradisca pergunta para Titta: “Procuras por alguma coisa?”. Fellini torna audível ao espectador o pensamento de Titta: Eu senti-me um estúpido.” A memória do Cinema Fulgor de Rimini, também é homenageada por Fellini em *Amarcord* (1976): “Em *Amarcord*, eu exaltei o cinema Fulgor. A forma como eu o reconstruí é a forma como eu me recordo. Eu adorei, e é o que eu faço por uma mulher que amo.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.242).

No universo da fantasia, Titta se transforma, projectando na imaginação o Titta ideal. Titta se imagina um homem sofisticado e confiante, que controla a situação, isto é, o oposto das suas performances perante Lúcia e Gradisca. Titta imagina-se o vencedor do rally das mil milhas, com uma multidão de mulheres em redor do seu potente carro vermelho. Titta faz um sinal a Gradisca para ela entrar no carro e acelera desaparecendo com Gradisca nas asas do potente carro. Titta ganha o seu prémio (Gradisca) e tem uma audiência para testemunhar o seu feito.

A visualização através das lentes da fantasia com que os adolescentes observam a realidade, também é aproveitada por Fellini para prestar uma homenagem às suas memórias do Grand Hotel de Rimini, a “Velha Senhora”. Fellini mostra Titta e os seus amigos a espiar o ambiente sedutor e luxuoso das festas no terraço do Grand Hotel. Eles admiram a sofisticação e mestria de Lallo, o tio de Titta, e o seu amigo “Pena Branca”, que dançam com as belas turistas que passeiam no verão pelo Grand Hotel. Recordemos a entrevista de Fellini em que ele descreve as festas de verão do Grand Hotel:

Nas noites de Verão, o Grand Hotel era transformado na nossa imaginação pueril, ingénua, em Bagdad, Istambul, Babilónia, Hollywood. Nos terraços, refrescados pela brisa do mar, davam-se festas como aquelas imaginadas por Ziegfeld. Mulheres com peitos magníficos e costas desnudas eram vistas de relance, dançando com homens de smoking brancos. Numa palavra, o Grand Hotel era para nós como as mil e uma noites (Fellini, cit. Por. Costantini, 1995, pp.12).

Fellini também não esquece a sazonalidade que atingia a Rimini das suas memórias. Quando chega o Outono, o Grand Hotel ficava vazio, despido do frenesim e do glamour dos turistas. Fellini caracterizava a adolescência sob o ponto de vista da fantasia, que invade a mente dos jovens para preencher e animar os seus desejos. Observamos a escalada da imaginação dos jovens, se fantasiando no papel de adultos sofisticados, tocando instrumentos e dançando com as mulheres que habitam no imaginário destes rapazes. Uma vez mais, Titta imagina-se como um homem sofisticado e que controla a situação, o contrário da sua realidade de adolescente.

Fellini não centraliza a descrição do mundo da adolescência no personagem Titta. Seria ridículo da parte de Fellini, uma vez que a adolescência é vivida em grupo. Deste modo, o jovem Naso também demonstra capacidade criativa quando imita Gradisca. O bochechudo Ciccio também passa pelo ciclo da humilhação na vida real, sofrendo e fantasiando com a jovem Aldina. A sua fantasia, à semelhança de Titta, também deriva do rally das mil milhas, sonhando que se casa no fim da prova com Aldina. O destaque desta fantasia centra-se num gigante cartão, com a cara de Mussolini, que declama Ciccio e Aldina como marido e mulher. Fellini pretende transmitir que a capacidade para fantasiar é intrínseca à generalidade dos adolescentes. O artista será aquele que conseguir manter essa qualidade.

Outro traço que Fellini enfatiza, para caracterizar os adolescentes, é a necessidade que eles sentem para desafiar a autoridade. Fellini aproveita, através deste traço, homenagear as suas memórias do tempo da escola. A sequência escolar é apresentada através de vários clipes das diferentes aulas e professores. Na aula de ciências e da língua grega, os professores são gozados pelos os alunos. Na aula de religião, a maior parte dos alunos abandona a sala. Na aula da matemática, leccionada pela exigente professora que veste uma justa camisola que realça as suas formas, o jovem Gigliozzi constrói um longo tubo de papel e urina para o interior do tubo. A urina desliza até junto dos pés de um jovem aluno, bloqueado e intimidado pela a pressão de resolver uma equação de matemática no quadro. A rebeldia dos adolescentes caracterizados por Fellini, não é contudo, suficiente para importunar Zeus, o director da escola, ou para questionar a autoridade dos líderes fascistas.

O exibicionismo dos jovens entre si é vulgar no universo da adolescência. Quando sabemos que o jovem Titta urinou do balcão do cinema para o chapéu do Sr. Biondi, nós podemos pensar, que tal acto, serviu para ele ganhar a admiração do seu grupo de amigos. Estes jovens gostam das mesmas coisas e apoiam os interesses de cada um. Eles seguem Gradisca, rebentam com fogo de artifício na queima da bruxa, eles observam as festas no terraço do Grand Hotel, eles masturbam-se em conjunto no interior do carro e, como já foi dito, eles desafiam a autoridade dos professores. A camaradagem entre os jovens adolescentes de Fellini é uma parte fundamental no filme, uma espécie de conforto emocional contra as humilhações que eles sofrem quando actuam individualmente.

O conflito geracional, um tema recorrente nos filmes de Fellini, também emerge em *Amarcord*. Fellini retrata a família do jovem Titta, uma família italiana, tradicional e alargada, com pai, mãe, avó, tios, filhos e primos. Aurélio, o pai de Titta, tem poucas semelhanças com o pai de Fellini, sendo mais um reflexo do pai do amigo de Fellini, Titta Benzi. (Stubbs, 2006). Aurélio, é um pai que explode quando é confrontado com os actos desafiadores e imaturos de Titta e do seu grupo de amigos. Miranda, a mãe de Titta, também tem poucas parecenças com a mãe de Fellini. Miranda é o estereotipo da mãe italiana e dramática, que se fecha na casa de banho ou que ameaça envenenar a família com estricnina na sopa. O seu papel é mediar o conflito entre Aurélio e Titta, e mimar o seu irmão, Lallo.

O conflito geracional é também, ilustrado na sequência do jantar de família, onde Aurélio e Titta se envolvem numa batalha contínua, que confronta a autoridade adulta versus arrogância adolescente. Este confronto é simbolizado pela disputa da travessa de frango colocada na mesa de jantar. O conflito dispara em escalada, quando Aurélio fica a saber, que Titta urinou do balcão do cinema para o chapéu do Sr. Biondi. À medida que o filme se desenrola, Fellini torna a família mais atractiva e compreensiva. Ele reveste a família de afecto e bondade, esta organiza uma saída com Teo, o irmão de Aurélio que está internado num asilo. O espectador também observa que Aurélio, é capaz de ser gentil com Miranda, quando ele coloca, em alto mar, o seu casaco à volta dos ombros de Miranda, na sequência da passagem do cruzeiro Rex, onde se destaca o efeito surreal do mar artificial de Fellini. A gentileza de Aurélio é retribuída por Miranda, após o interrogatório inquisidor feito pelos fascistas ao seu marido. Miranda ajuda o seu marido a tirar o cheiro nauseabundo de óleo de

rícano que os fascistas despejaram no seu corpo, punido pela sua ousadia de colocar um gramofone na torre a tocar o “hino dos subversivos”, a Internacional.

O crescimento do jovem Titta, na direcção de uma maior maturidade, se descentrando dos seus próprios interesses e reconhecendo os interesses dos outros que não fazem parte da sua geração, ocorre na parte final do filme, quando Titta e Aurélio visitam Miranda no hospital. Titta começa por se queixar à mãe da incompreensão do pai, mas, a sua voz diminui progressivamente, à medida que Miranda tenta refrear a visão e os desejos adolescentes de Titta, explicando-lhe que o seu pai trabalha muito e chega a casa cansado, enfatizando que Titta já é um homem crescido.

Com a morte da sua mãe, Titta compreende que o sofrimento e perda do seu pai são parecidos com o seu. Titta observa o seu pai sentado e isolado na cozinha, o local por excelência onde se concentrava a dinâmica e as peripécias que construíram a outrora vida familiar. A ausência da figura matriarcal provoca um imenso vazio. Titta percebe que o seu pai quer ficar sozinho na cozinha com os seus pensamentos. Em silêncio, Titta sai de casa e fica a contemplar o mar com os seus pensamentos. Na última cena do filme, no casamento de Gradisca, vemos o jovem Titta embriagado e divertido. Ele não cresceu completamente, o que é perfeitamente natural. Fellini apenas pretende pontuar que Titta caminha para uma outra fase da adolescência.

Amarcord também é uma memória de constestação contra a educação católica e o fascismo. Duas fontes opressoras da vida de Fellini que ele retratou nos seus filmes. Nas palavras de Fellini:

Existe sempre o perigo derivado da educação católica, que persegue um único objectivo: colocar o indivíduo numa condição psicológica de inferioridade, corroendo a sua integridade, privando-o de qualquer senso de responsabilidade, fixando-o a uma imaturidade interminável. Deste modo, relatando a vida de uma vila/aldeia, eu descrevo a vida de um país e mostro aos jovens a sociedade da qual eles nasceram. Eu mostro-lhes o fanatismo, o provincianismo, a infantilidade, humilhando o carácter do fascismo e daquela era. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.87).

Em *Amarcord* (1976), Fellini consagra a memória, transferindo o âmago do passado para o ecrã, sabendo de antemão que o seu passado já não era um facto verificável, transformando-se num sonho obsessivo, numa exploração psíquica traduzida pela linguagem cinematográfica. *Amarcord* (1976), pode ser visto como uma transferência cinematográfica das memórias e fantasias de Fellini. Em suma, “*Amarcord* é o olhar sob o mundo da minha memória.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.179)

I VITELLONI – OS INÚTEIS (1953)



Figura 3. Imagem de I Vitelloni/Os Inúteis.

Ao ver este filme senti-me transportado para a Rimini, da qual Fellini fugiu, mas nunca conseguiu verdadeiramente abandonar. Os cinco personagens de *Os Inúteis* são os vários prismas do protagonista invisível: Fellini. Fellini retrata um grupo de amigos, desempregados, dependentes dos pais, imaturos e perdidos nas ambições, como um personagem colectivo que se torna uno perante o inevitável desejo em abandonar a estagnação, o vento, a chuva, a aridez daquela pequena cidade.

No personagem Fausto, o espectador contacta com o inconsciente irresponsável, com a postura do pai austero e com o desejo de concretizar os impulsos. Com Leopoldo revisita o

ingênuo desejo de ser artista, como uma chama que impede Leopoldo de se resignar perante a evidência da aridez da pequena cidade. Com Riccardo, assiste aos traços de uma relação simbiótica com a figura materna, ficando só a cuidar da mãe ao ser abandonado pela irmã vanguardista, que desafiava os costumes ao namorar com um homem casado. Moraldo é, provavelmente, um alter-ego em embrião de Fellini, que transporta a timidez de Fellini e aponta o caminho a Marcello e Guido, dois futuros personagens de Fellini interpretados por Marcello Mastroianni em *La Dolce Vita* e *8 ½*, o alter-ego por excelência de Fellini. Com Moraldo, Fellini mostra-nos a expressão, mas não a alma, do seu lado introspectivo, atormentado com o sonho de abandonar a pequena cidade. Moraldo abandona a pequena cidade, tal como Fellini abandonou Rimini. Em *Os Inúteis*, sentimos o futuro Fellini em embrião. Os fantasmas, os medos, os desejos, as recordações, o carnaval como circo, a fantasia e eterna inspiração que emana de Rimini.

La Strada – A Estrada (1954)



Figura 4: Caricatura da personagem Gelsomina, da autoria de Fellini.

Em *La Strada* (1954), Fellini convida o espectador a percorrer as contradições da estrada do sofrimento, da incompreensão, da necessidade do afecto e da brutal consciência desse mesmo afecto, assente nas figuras de Zampanò e da inesquecível Gelsomina. *La Strada* (1954), também tem o condão de retratar o espírito vaudeville que invade as companhias de circo, lembrando uma experiência semelhante da vida de Fellini.

Zampanò é um malabarista que viaja incessantemente na sua pobre caravana. A sua rudeza é assistida pela brutalidade do seu físico e dos seus actos. Por dez mil liras compra a pobre de espírito Gelsomina a uma família *esfomeada*. Fellini, mestre da técnica das contradições, junta um homem brutalmente imponente com uma mulher inocente, solitária e ingénua. Esta diferença ao nível das necessidades de afecto e compreensão são patentes ao longo de todo o enredo.

Uma vez mais, Fellini retrata a protagonista como uma mulher submissa, cumpridora das determinações do homem. Esta visão da mulher não é estanque, pois, Fellini mostra Gelsomina ser invariavelmente ultrapassada por outras mulheres, com um estilo oposto ao da pobre Gelsomina. Mas, estas mulheres de personalidade forte, ao nível da força bruta de Zampanò, são apenas mulheres de passagem, que nem um homem com a força de Zampanò se arrisca a conquistar.

Gelsomina transporta a alma de Cabiria, razão pela qual Fellini considerava Gelsomina a irmã de Cabiria, numa referência ao filme de Fellini, *Noites de Cabiria* (1957), que não é alvo de uma análise individual neste trabalho. Há uma profunda tristeza e necessidade de afecto na alma de Gelsomina, contrabalançada pela ingénua esperança, retratada pelo afecto contido nas expressões mímicas de Gelsomina, papel que consagrou Giulietta Masina como a versão feminina de Chaplin.

O ambiente circense é o meio eleito por Fellini para retratar todas estas contradições, ao mesmo tempo que Fellini presta uma homenagem a uma das suas memórias de infância mais marcante. É nos bastidores do circo que Gelsomina conhece Il Matto, um palhaço cujas piadas irritam solenemente Zampanò, mas que desperta em Gelsomina a tentativa de questionar o

significado da vida que leva, de saber se deve ou não continuar a suportar a miserável e dolorosa vida itinerante ao lado do insensível Zampanò.

Zampanò é condenado à cadeia por culpa de Il Matto. Após sair da cadeia, Zampanò e o espectador são surpreendidos pela lealdade de Gelsomina, que ainda espera por ele, que ainda vê em Zampanò a única bússola que a pode ajudar a encontrar o norte. O único objectivo de Zampanò é vingar-se de Il Matto, acabando por o matar, deixando a pobre Gelsomina algures a meio da estrada.

Gelsomina acorda perdida, sem Zampanò, sem a sua bússola e sem norte. Ficarà assim, até que morre de solidão, de incompreensão, esmagada por uma realidade emocional demasiado cruel que nem a fantasia de Fellini é capaz de confrontar. Anos mais tarde, Zampanò descobre que Gelsomina morrera em virtude do seu abandono. É a vez da solidão e do desespero se apoderarem de Zampanò.

Em *La Strada* (1954), assiste-se a uma bem sucedida tentativa de Fellini em se distanciar da realidade evidente e superficial do seu passado em Rimini, tão bem ilustrada em *Os Inúteis* (1953). Com *La Strada* (1954), Fellini contacta com o início do trajecto que o vai desembocar posteriormente em *La Dolce Vita* (1960), *8 ½* (1963), *Julieta dos Espíritos* (1965) e *Amarcord* (1973), ou seja, com *La Strada* (1954), Fellini dá início ao caminho cuja paisagem retrata a solidão e as contradições do mundo interno dos homens. Em *La Strada*, a paisagem ainda é muito real, Fellini ainda não desafia as suas memórias com a fantasia do seu mundo interno, como virá progressivamente a acontecer nos filmes seguintes, mas, finalmente, conhece o início dessa *estrada*.

III – Roma

3.1. Roma

Segundo Bert Cardullo (2006), durante o seu último ano em Rimini, em 1937, Fellini e o seu grupo de amigos caracterizavam-se por serem frequentes gazeteiros da rua, da vida ociosa e vazia, mas, preenchida pela fantasia, esse produto da imaginação. Esta caracterização é transportada e transformada em *Os Inúteis* (1953). Tal como Moraldo, personagem do filme *Os Inúteis* (1953), Fellini também cortou com a limbo sem esperança de Rimini quando foi trabalhar durante alguns meses, como ilustrador da revista cómica *420*, em Florença. Quatro meses depois, Fellini regressa a Rimini e promete à sua mãe ingressar na Universidade de Roma para estudar Direito. Mas, seis meses depois, o *grande mentiroso* muda-se novamente, agora para Roma, desenhando cartoons e caricaturas para a satírica publicação *Marc' Aurélio*, em detrimento do curso de Direito prometido à sua mãe.

Segundo Chandler (2001), *Marc' Aurelio*, a revista de humor mais famosa de Itália, foi a universidade de Fellini. A sua experiência na revista de humor influenciou o seu pensamento e aprofundou o seu hábito de desenhar. Estimulou-o a desenvolver o processo de colocar no papel os seus pensamentos e, a aprimorar o estilo que escorria do seu talento natural. Teve a oportunidade de contactar com algumas das mentes mais criativas de Itália, que o inspiraram e o ensinaram, permitindo-lhe construir uma poderosa rede de contactos. A experiência na revista *Marc' Aurélio* foi muito importante na vida de Fellini, pois reforçou o estímulo, o reconhecimento e assim, se distanciou da falta de confiança. A publicação dos seus trabalhos foi o tónico perseverante para Fellini percorrer o seu caminho até ser consagrado como um realizador de sucesso, que se destacava por um estilo inimitável, fantasioso, profundamente relacional e onírico.

Roma, cidade eterna, cidade natal da figura materna, era o anfiteatro desejado, sonhado por Fellini. Segundo Costantini (1995), Fellini recorda-se de ter visitado Roma em 1933 ou 1934, acompanhando o pai numa viagem. O impacto da cidade eterna em Fellini, ficou registado numa conversa com Costantini:

Uma das coisas que mais me surpreendeu foi a monumental rudeza, a descortesia que eu encontrei por todo o lado. Uma gigante falta de educação e uma gigante vulgaridade. Esta vulgaridade faz parte das personagens de Roma, essa magnífica vulgaridade que os autores latinos, como Platão, Marcial e Juvenal deixaram testemunho. É a mesma vulgaridade de Petronius em *Satyricon*. Para alguém que observe a cidade com o objectivo de expressá-la criativamente, a vulgaridade é um enriquecimento, um aspecto da fascinação que Roma inspira. Todavia, Roma pareceu-me instantaneamente uma cidade hospitaleira, familiar e amável, talvez porque a minha mãe era romana. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.21-22).

A fascinação de Fellini por Roma provoca uma ebulição de hipóteses sob a mesma. Mas, a especial e final referência à figura materna, reforça uma hipótese assente no afecto e na dificuldade de comunicação com a mãe. Talvez, quanto mais longe fisicamente da mãe, mais próximo da figura materna se encontrava Fellini, no seu mundo interno.

A vivência em Roma alarga os horizontes e a rede social de Fellini, travando conhecimento com Rinaldo Geleng, Aldo Fabrizi, Rossellini, entre outros. Segundo Bert Cardullo (2006), Fellini juntamente com Aldo Fabrizi, comediante musical e mais tarde, actor de cinema, partiram em 1939 para uma odisséia por Itália com uma trupe vaudeville. Fellini foi um autêntico homem multi-funções, sendo artista de sketch, pintor de cenários, secretário, etc. Anos mais tarde, numa entrevista, Fellini considerou que este foi, possivelmente, o ano mais importante da sua vida, contactando e descobrindo o carácter do país à medida que aprendia a reconhecer a sua própria identidade.

3.2. *O encontro com Giulietta Masina: a antítese da mulher onírica de Fellini*

A experiência na revista *Marc'Aurelio* proporcionou a Fellini o encontro com Giulietta Masina, a sua futura mulher. “Giulietta Masina era a mulher do meu destino. Eu acabei por acreditar que a nossa relação existiu verdadeiramente antes do dia em que nos conhecemos pela primeira vez.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.22). Giulietta provém de um *background* diferente de Fellini, tendo vivido em Bolonha, Milão e Roma, antes de conhecer Fellini. De acordo com Costantini (1995), Fellini conheceu Giulietta Masina três anos e meio anos após ter chegado a Roma. Casaram a 30 de Outubro de 1943, após alguns meses de namoro. Juntos descobriram a vida. Na época, Fellini descreve Giulietta como uma mulher

pequenina, frágil, que necessitava da sua protecção. Sentia que nunca tinha causado semelhante impacto em alguém, como em Giulietta. Foi com Fellini, que Giulietta descobriu os caminhos da partilha da intimidade.



Figura 5. Fellini e Giulietta Masina.

Segundo Greer (1988/2006), os psicólogos não ficaram surpresos ao verificarem que após o trauma sexual infantil com a empregada Marcella, uma mulher, na época, seis vezes maior que ele, Fellini tenha escolhido partilhar a sua vida com uma mulher equivalente à criança, que ele era na altura do episódio da beringela. Giulietta Masina, a protagonista de *La Strada* (1954), *Noite de Cabiria* (1957), *Julietta dos Espíritos* (1965) e *Ginger e Fred* (1985), funcionou como um alter-ego face à frágil e vulnerável faceta infantil.

Numa entrevista para a Playboy (1966), Fellini fala da mulher com quem partilhou uma vida, a actriz Giulietta Masina:

Como mulher, ela é carinhosa, afectuosa, eternamente disponível. Mas, ela não é apenas a minha mulher, ela também é aquela que me inspira. Com o passar dos anos, ela tornou-se um estímulo para mim, um símbolo de certos sentimentos, de certos comportamentos. A nossa vida em conjunto foi regada com tragédia e alegria, lágrimas e risos, e isto deu-me material, inspiração para o meu trabalho. (Fellini, 1966, cit. por. Cardullo, 2006, pp.46).

Além da relação amorosa, Fellini também teve uma relação profissional com a sua mulher. O maestro italiano, reconhece que desempenhou um melhor papel como realizador do que como marido. “Eu não sou um bom marido como deveria ser. Giulietta merecia melhor. Eu fui provavelmente, o seu melhor realizador, mas não o seu melhor marido.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.44). O marido infiel, não é assumido frontalmente na arena social por Giulietta Masina, contudo, as infidelidades de Fellini não eram escamoteadas, mas sim, provavelmente, diminuídas através da defensiva instrumentalização da ingenuidade.

Eu tive sempre curiosidade em saber como é que o Federico é com as outras mulheres. Eu apenas sei como é que o Federico é comigo. As pessoas perguntam-me porque é que eu sou tão compreensiva com os pecados de Federico. Eu não sou. Claro que eu não sei o que ele realmente faz. Eu suponho que a verdade está algures entre o que ele conta ao mundo e o que ele me diz. (Masina, cit. por. Chandler, 2001, pp.343).

Alguns dos momentos mais brilhantes dos filmes de Fellini são resultado da parceria com a sua mulher, Giulietta Masina. Segundo Stubbs (2006), esta colaboração nem sempre foi confortável para ambos, uma vez que Fellini era conhecido como um realizador que procurava manter a visão dos seus filmes para si mesmo e, mantinha os actores na expectativa, revelando poucas informações sobre os personagens e as situações que moldavam a história.

Numa entrevista com o biógrafo Tullio Kezich (1991), Giulietta Masina recorda com algum ressentimento a sua relação artística com Fellini, possivelmente porque Fellini retinha uma grande parte das suas emoções criativas no seu interior, isto é, não partilhava com os actores o *plateau* criativo das suas ideias. A tensa relação entre o Fellini realizador e a actriz

Giulietta Masina, sua mulher, estava encapsulada na forma como Fellini manipulava os seus actores, tal como fazia com os seus fantoches na infância.

Fellini reconhecia a capacidade de Giulietta enquanto actriz e ficava fascinado com a sua presença e impacte visual no ecrã. Numa entrevista, Fellini afirmou, “A sua mímica, por exemplo, e aquela pequena cara redonda que é capaz de expressar a felicidade ou a tristeza com tamanha simplicidade. Aquela pequena figura, com a sua brandura, a sua delicadeza, fascina-me infinitamente.” (Fellini, 1966, cit. por. Cardullo, 2006, pp.45-46). A tarefa de Fellini, na colaboração artística com a sua mulher, consistia na tentativa de equilibrar a expressividade exterior e o processo de construção interna do personagem. De acordo com Stubbs (2006), Fellini criou, essencialmente, dois estilos para Giulietta Masina: a criança abandonada, parecida com a figura e expressão do palhaço (*La Strada, Noites de Cabíria,*) e a esposa enganada (*Julieta dos Espíritos e Ginger e Fred*).

Uma característica fundamental, que retrata a criança abandonada, é a materialização do conceito de performance dentro da performance. Por exemplo, em *La Strada* (1954), Gelsomina torna-se numa espécie de artista itinerante liderada por Zampanò, que por vezes, está a actuar para duas audiências: a audiência contida no interior do filme, ou seja, os personagens que fazem de espectadores no filme e a audiência que está a ver o filme. (Stubbs, 2006).

Giulietta tem a leveza de um fantasma, de um sonho, de uma ideia. Ela possui os movimentos, as capacidades mímicas e a cadência de um palhaço. Ela tem o olhar de espanto e consternação, momentos inesperados de alegria intercalados com surpreendentes descidas à tristeza do palhaço. Desde que começamos a trabalhar juntos que ela correspondeu sempre às minhas ideias, às minhas intenções, aos meus gostos e à forma como eu entendo o que é uma actriz. O seu talento apalhaçado parece-me ser o sinal distinto para uma vocação real para a arte do palco. Devido a esses talentos, ela foi a actriz ideal para o filme *La Strada*, uma Gelsomina perfeita. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.173).

No papel de esposa enganada, Giulietta Masina actua ao nível do plano realístico, apoiada nas diversas falas da personagem, submetendo a sua capacidade mímica à naturalidade da performance realista. Esta é a grande diferença comparativamente à criança abandonada,

como podemos observar na performance de Giulietta Masina em *Julieta dos Espíritos*. (Stubbs, 2006).

A visão de Fellini sobre a mulher não é imutável. A mulher pode ser vista sob diversos disfarces e perspectivas. Uma das perspectivas, claramente associadas a Giulietta Masina, pode ser analisada sob o denominador comum às protagonistas dos filmes *La Strada* (1954), *Noites de Cabíria* (1957) e *Julieta dos Espíritos* (1965), todas interpretadas por Giulietta Masina. Nestes três filmes, Giulietta Masina representa, invariavelmente, o papel de uma mulher que aceita que a sua vida seja determinada por um homem, como se as mulheres tivessem um papel secundário no mundo dos homens, ou, mais cirurgicamente, no mundo de Fellini. O que ambas procuram é o amor, mas a busca do amor não garante o encontro desejado, assim como, dar amor não garante recebê-lo. Tudo o que é exterior a estas mulheres falha. No fim, ambas as personagens precisam de descobrir qualquer salvação dentro delas.

Durante a estadia em Tóquio, Costantini (1990-1995), acedeu à dinâmica do casal na dupla vertente amorosa e profissional. Costantini dá enfoque ao diálogo travado com o público, que foi ao Cinema Miyukiza assistir ao filme *A Voz da Lua* (1990):

“Giulietta é o meu ideal de atriz, é aquela que me inspira, é uma presença mágica no meu trabalho”, disse Fellini. Giulietta ripostou: “Estás a mentir. Nunca me foi permitido por um pé nos cenários das filmagens porque tu consideravas que a minha presença não era bem-vinda.” “Giulietta é a minha Beatriz”, respondeu Fellini, dirigindo a Giulietta um doce e dissimulado sorriso. “A verdade é que ele dividiu as tarefas entre nós”, acrescenta Giulietta. “As regras de Federico são leis nas filmagens; as minhas são em casa. Mas, ele faz-me sempre pagar pela autoridade suprema que eu pratico dentro de portas. Eu nunca gostei de mim: eu sou uma anã com uma pequena cara arredondada e com um cabelo hirsuto. Desde que ele estava a preparar *La Strada* que eu sonho que o Federico me oferece a cara/face de Garbo ou Katherine Hepburn; só que, em vez disso, ele põe as minhas feições mais arredondadas e o meu cabelo cada vez mais hirsuto e encolhe-me ainda mais. Ele transformou-me numa punk ante litteram”. Fellini responde dizendo “eu tornei-te mais sedutora do que a Jean Harlow ou a Marilyn Monroe”. Giulietta ripostou: “como vocês todos sabem, Federico adora mulheres monumentais, com curvas, sumptuosas, mas eu, visto que sou tão pequena e magra, capaz de

andar furtivamente entre essas estátuas vivas, disfarçada nas roupas de Gelsomina, Cabiria, Julieta dos Espíritos, Ginger, e isso é fonte de prazer na minha vingança.” (Fellini e Masina, 1990, cit. por. Costantini, 1995, pp.XI). De certa forma, esta era a vingança possível de Giulietta Masina em relação à mulher desejada, a mulher onírica de Fellini.

É importante realçar que se procurarmos nos filmes de Fellini, associar estes dois estilos, a criança abandonada e a esposa enganada, a Giulietta Masina, não os encontraremos em filmes como *8 ½* (1963), *La Dolce Vita* (1960), *Amarcord* (1973), *Fellini Satyricon* (1969) e *Cidade das Mulheres* (1980). Nestes filmes, Giulietta Masina não participa, e o que mais se destaca são as múltiplas visões de Fellini sobre o universo feminino, personificadas em personagens como Sylvia em *La Dolce Vita* (1960), Carla, a amante de Guido em *8 ½* (1963), Gradisca em *Amarcord* (1973), Saraghina em *8 ½* (1963), entre outras. Falámos das *outras mulheres*, das amantes, das mulheres oníricas que fantasiaram os prazeres de Fellini nos sonhos. A mulher onírica de Fellini, símbolo do instinto, é muito diferente da imagem de Giulietta Masina, a mulher com quem Fellini foi casado durante 50 anos. As suas amantes, quer nos filmes como na vida real, provavelmente, estiveram mais próximas do retrato onírico da mulher estonteante e voluptuosa que preencheu o imaginário de Fellini, e que podemos constatar no *Livro dos Sonhos* (capítulo VI). Esta mulher onírica representa a multiplicidade do arquétipo Jungiano da figura da *anima* na mente do homem, conceito que mais tarde iremos desenvolver no capítulo V. A presença real e imaginária *de todas estas mulheres*, provocou alguns sobressaltos no casamento de Fellini e Giulietta Masina, mas, não foram suficientes para quebrar o elo do casamento.

A mulher onírica de Fellini é mutável, mas a sua essência pode ser atribuída à actriz Anita Ekberg, a inesquecível Sylvia em *La Dolce Vita* (1960), símbolo da visualização do desejo e do prazer.

Quando eu vi pela primeira vez uma fotografia no jornal de Anita Ekberg, foi como ver um dos meus desenhos ganhar vida. Eu não tinha na mente quem pudesse ser Sylvia, mas quando vi a fotografia de Anita foi como um presságio. Eu sabia que a tinha que ter no meu filme, e pedi ao meu assistente para entrar em contacto com ela para uma reunião. O agente dela disse que ela nunca trabalhava sem ver primeiro o argumento. O meu assistente disse ao agente dela que não havia argumento. Assim, Ekberg assinou. Quando a conheci, ele ainda era mais a personagem do que eu alguma vez pudesse ter acreditado. “Tu és a minha

imaginação transformada em vida”, eu disse-lhe. “Eu não vou para a cama contigo”, ela respondeu. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.122).

Numa entrevista com Chandler (2001), Alberto Sordi constata que Giulietta Masina é a antítese da mulher que povoa o imaginário de Fellini:

Federico permaneceu um pequeno menino, com as imagens de um pequeno rapaz – a enorme mulher com seios gigantes. A tua mãe parece enorme aos teus olhos. Ele tinha uma obsessão com os seios grandes. Giulietta era o oposto das mulheres que ele falava. Ela era como uma pequena menina. Era tão divertido quando estavam juntos. O contraste no tamanho de cada um! Mas, ele foi capaz de ser o protector desta pequena menina, apesar dele ter permanecido um rapaz. (Alberto Sordi, cit. por. Chandler, 2001, pp.348).

Voltarei, posteriormente, a uma melhor compreensão sobre as raízes primitivas e as mil e uma caras da mulher onírica de Fellini, quando falarmos da relação entre Fellini e a teoria Jungiana.

3.3. *Roberto Rossellini e o Neo-realismo*

Segundo Costantini (1995), Roberto Rossellini foi o único realizador a quem Fellini reconheceu o título de mentor, de professor. A primeira experiência atrás das câmeras, como assistente de realizador de Rossellini foi no filme Paisà (1946).

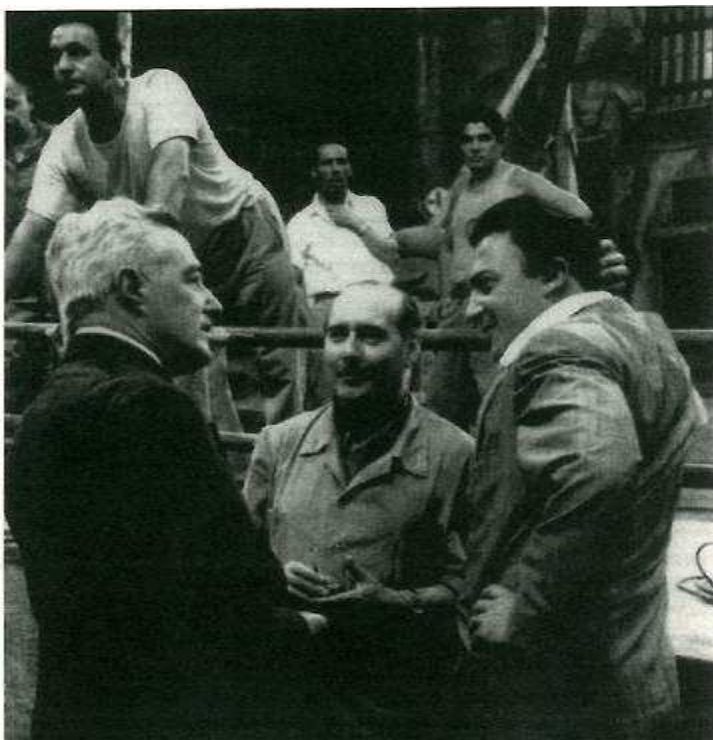


Figura 6. Mestres do cinema Italiano; De Sica, Rossellini e Fellini.

Foi uma experiência verdadeiramente importante. Rossellini foi o criador do cinema ao ar livre, trabalhando no meio de gente vulgar, nas mais imprevisíveis circunstâncias. Foi por acompanhá-lo nas filmagens de Paisà que eu descobri Itália. Dele eu aprendi a concepção do filme enquanto jornada, aventura, odisseia. Ele era um amigo incomparável e um professor. Como já disse anteriormente, ele era um gênio único, imprevisível. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.30-31).

Da experiência com Rossellini há o contacto com o neo-realismo, com a captação e apresentação do mundo no seu estado natural, puro. No entanto, segundo Bert Cardullo (2006), o que distingue Fellini do neo-realismo puro, é a ênfase na força primária da imaginação humana, negando ficar refém da pura externalidade dos acontecimentos, preferindo dinamizar a interpenetração entre a realidade e a imaginação. Deste modo, Fellini corrompe o neo-realismo clássico com a introdução da poderosa visão proveniente do seu mundo imaginário.

O neo-realismo pretendia derivar directamente da vida, mas, a vida transforma-se incessantemente. Rossellini tinha a sensibilidade para se manter em consonância com as mutações da vida real, mesmo que isso significasse contrariar os seus princípios. Todavia, o neo-realismo foi excessivamente consagrado como uma proeza, até por razões puramente comerciais. Se não fosse este excesso,

poderíamos considerar-nos nos dias de hoje como neo-realistas. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.57).

Para mim, o neo-realismo significa observar a realidade com um olhar honesto, mas, olhar para qualquer género de realidade: não apenas a realidade social, mas também a realidade espiritual, a realidade metafísica, qualquer coisa que o homem tenha no seu interior. (Fellini, 1959, cit. por. Cardullo, 2006, pp.12).

Na sua definição de neo-realismo, Fellini amplia os limites que caracterizavam o neo-realismo, fazendo com que penetre também, no mundo interno dos homens e que não se limite apenas com a descrição da realidade superficial.

“A verdadeira e importante contribuição do neo-realismo foi a forma como sugeriu que olhássemos para as coisas, não com o olhar narcísico do autor, mas com equilíbrio entre a realidade e o subjectivismo.” (Fellini, 1961, cit. por. Cardullo, 2006, pp.18-19). O olhar de Fellini, distinto de Rossellini relativamente ao neo-realismo, deriva da força e das necessidades do mundo interno Feliniano. É este, o grande polvo criativo que alimenta a marca Fellini ao longo da sua carreira enquanto realizador.

3.4. *Roma de Fellini*

Em 1972, numa espécie de antecâmara de *Amarcord* (1973), Fellini oferece-nos *Roma de Fellini*. Decidi integrar este filme neste capítulo, pois, representa uma síntese da vida de Fellini, retratando a fase de transição e adaptação à capital italiana. *Roma de Fellini* (1972), é uma bela homenagem, um tributo a Roma, a cidade pela qual Fellini se apaixonou.

Roma de Fellini (1972)

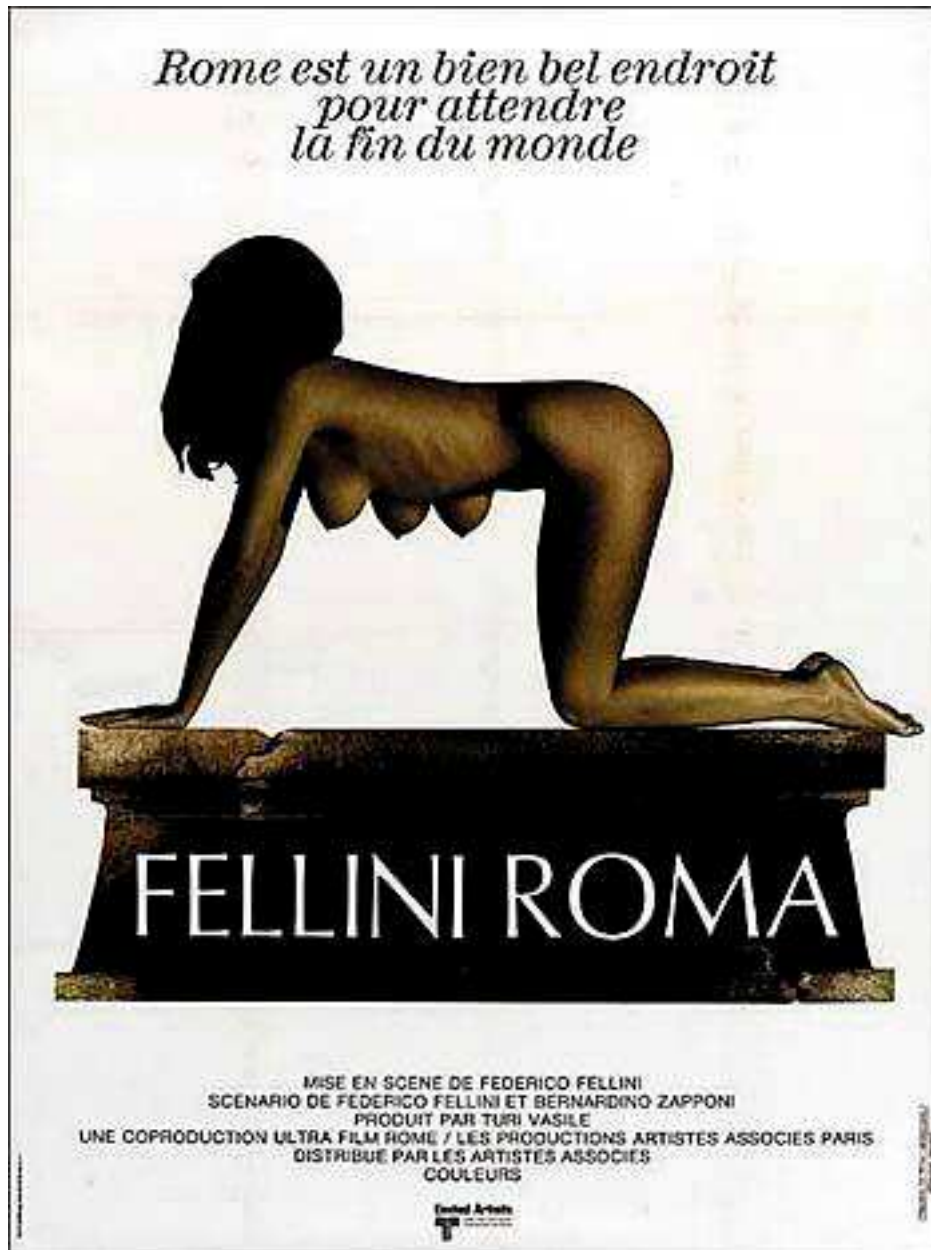


Figura 7. Poster de Roma de Fellini

Neste filme autobiográfico, que também pode ser visto como um documentário Feliniano, Fellini salienta e resume acontecimentos centrais da sua vida. Numa tentativa de ligar a Roma antiga com a Roma moderna, Fellini começa por recriar as suas memórias de infância, numa época em que a cidade de Roma apenas existia na sua imaginação, fruto da matéria leccionada na escola e das histórias que a sua mãe contava da sua juventude.

O começo do filme simboliza a época em que Fellini era uma criança e vivia distante de Roma. A sinalética que aparece no filme, informando que Roma fica a 340 km é revelador desta distância, mas também ilustra o desejo precoce de Fellini em conhecer a capital italiana. Fellini recupera a sua experiência na escola, caracterizando uma vez mais, a rigidez da educação católica. Esta intenção é perceptível quando os alunos estão a ver slides de monumentos de Roma, e intercalado num desses slides, surge a imagem de uma mulher nua, de costas. A histeria e condenação católica são expostas.

A família também é retratada por Fellini neste filme, através de um tumultuoso almoço de família. De um lado, um pai ateu que despreza e crítica a postura católica, do outro lado, uma mãe profundamente católica, tal como era a mãe de Fellini. No prolongamento das suas recordações familiares, Fellini foca a relação da família com o cinema, lembrando os momentos em que a família ia ao cinema. Na vida de Fellini, estes momentos são solenes e fundadores do percurso profissional que veio a trilhar. Ao vermos a cena da família reunida no cinema, somos automaticamente transportados para o Cinema Fulgor, o espaço mágico da infância de Fellini, em Rimini. O poster que aparece de Greta Garbo, representa simbolicamente, esse período da vida de Fellini.

Nas entrevistas que deu ao longo da sua vida, Fellini refere uma particularidade na relação com o seu pai. Falamos do momento em que Fellini esperava pelo comboio, que transportava o seu pai. Subtilmente essa lembrança é retratada em *Roma de Fellini* (1972). Tal como no filme *8 ½* (1963), Fellini distingue uma criança (Fellini) entre as outras. Esta criança tem um boné na cabeça, tal como ele viria usar um chapéu em adulto. Fellini utiliza esta cena do comboio e da criança com um boné para avançar no tempo. Subitamente, Fellini transporta o espectador para Roma, e retrata os seus primeiros tempos na capital italiana, amedrontada pelo espectro da segunda guerra mundial. Como frisei no início, este filme é profundamente autobiográfico, tal como *8 ½* (1963), mas a particularidade de *Roma de Fellini* (1972), centra-se no estilo neo-realista com que Fellini retrata esses momentos. Claro que, este estilo neo-realista é transformado pela visão Feliniana, mas, em comparação com outros filmes de Fellini de inspiração autobiográfica, este está mais próximo da origem neo-realista.

Encontramos um jovem adulto numa estação de comboios movimentada, e ao longe, a câmara foca um poster de Vittorio de Sica, mais uma pequena homenagem que Fellini presta às suas referências. Este jovem adulto é Fellini, no exacto momento em que chega a Roma para se estabelecer como jornalista, a profissão que o personagem do filme ambiciona desempenhar, numa constatação de mais um dado autobiográfico transportado para a tela. Este jovem é acolhido por uma família romana que gere o seu apartamento como se fosse uma espécie de pensão. É o momento oportuno para Fellini retratar os personagens Felinianos que habitam nesta casa, com especial referência a uma avó anã e uma mulher obesa que mal se mexe da cama.

A rudeza de Roma e seus habitantes, que Fellini contactou quando chegou a Roma, é caracterizada por Fellini neste filme. O convívio social das famílias romanas nos restaurantes, é captado no sentido neo-realista que já foi acima referido. Mas, também já contextualizamos que a visão neo-realista de Fellini tem sempre algo de surreal e de fantasia. É o exemplo da sequência que mostra Fellini e sua equipa técnica a filmar ao longo do percurso numa auto-estrada. Este trajecto tem um destino: o centro de Roma, a imagem do Coliseu. Ao longo do trajecto, constantemente acompanhado pela chuva, o espectador contacta com imagens Feliniana, como um cavalo branco, a claque do Nápoles, um espelho descontextualizado, uma acidente de viação e uma surpreendente loja de luzes e candeeiros à beira da auto-estrada. Todo este ambiente Feliniano, é uma antecâmara que induz o espectador na natureza caótica que caracteriza a chegada ao coração de Roma.

Num cruzamento da narrativa do cinema com a técnica do documentário, Fellini utiliza um *flashback* para homenagear a Roma dos anos 30 e 40, simbolizada na recordação dos espectáculos que esgotavam o Teatro Barafonda. Este espectáculo é eminentemente um cruzamento entre o circo e o espectáculo de casino, isto é, um ambiente *vaudeville*. Fellini recupera as recordações do seu tempo integrado numa *trupe vaudeville*, experiência que Fellini considerou determinante na sua preparação para a futura carreira profissional no cinema.

O *city tour* Feliniano pelo solo subterrâneo de Roma é uma homenagem à história, aos antepassados, aos vestígios que passam de século para século, de geração em geração. É uma

simbolização do conceito Jungiano de *Inconsciente Colectivo*, que será abordado no Capítulo V. Nesta viagem pelo seu passado que inspira este filme, Fellini recupera as suas primeiras experiências sexuais com as prostitutas romanas. Do sexo, Fellini passa para a crítica à educação católica. Num dos momento mais Feliniano do filme, Fellini transforma um surpreendente desfile de moda eclesiástico num ambiente fúnebre, acabando com a figura do cardeal no centro de um círculo solar, uma espécie do conceito Jungiano de Mandala, que será definido no Capítulo V.

Por fim, o regresso à superfície para assistirmos à reflexão do escritor americano, Gore Vidal, sobre a capital italiana do qual ele também era habitante. A *ilusão de Roma* é a imagem que sintetiza a reflexão de Gore Vidal. Fellini encerra o filme com um *city tour* nocturno sobre a cidade de Roma, um *city tour* Feliniano conduzido por um grupo de motards.

IV – Fellini, O Realizador

A referência ao passado, e em particular à infância é, independentemente das variáveis, uma constante no discurso de Fellini. É através do *pequeno rapaz de Rimini* que Fellini avalia o seu sucesso enquanto realizador.

Certamente que ser realizador de cinema abriu-me as portas do mundo para mim, e trouxe-me até à Cinecittà pessoas que me queriam ver e que eu sempre quis conhecer. Isto é maravilhoso. O pequeno rapaz de Rimini que vive dentro de mim mal pode acreditar. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.270).

É este *pequeno rapaz de Rimini*, isto é, a eterna infância do passado, que parece desafiar a criatividade do Fellini adulto, do realizador de sucesso.

“O meu trabalho é tão representativo da minha personalidade, que falar sobre um é como estar a falar do outro.” (Fellini, 1971, cit. por. Cardullo, 2006, pp.113). Com estas palavras, Fellini *convida-nos* a conhecer a sua obra e, deste modo, a conhecer Fellini em profundidade. Para contactarmos com esta profundidade, temos que quebrar a armadura racional do argumento coeso e filosófico do discurso de Fellini, temos que ir mais além, se não, também não perceberemos a essência das emoções que compõem os seus filmes. Ir mais além significa conhecer um universo sem censura, sem limites, um universo onde a razão não consegue esconder a emoção. Em Fellini, esse universo é o seu universo onírico, a verdadeira realidade que não esconde os medos do passado e que pauta o ritmo do presente. O universo onírico Feliniano será alvo de um olhar mais atento nos próximos capítulos. Aproveitemos então, o *convite* para conhecermos Fellini, o realizador.

Segundo Stubbs (2006), um cineasta é analisado de acordo com a *forma de narrativa* que elege e, com o *estilo visual* que emprega nos seus filmes. A *forma de narrativa* refere-se à estrutura através da qual o cineasta expõe ao espectador a sua *história* e o *discurso* implícito na mesma. Por *discurso*, subentende-se a análise a diversos detalhes como: se o cineasta conta a história sob um ponto de vista cronológico rígido, ou se confronta o passado com a técnica dos flashbacks; se o discurso da resolução estabelece um padrão de causa-efeito entre o problema inicial e a solução final ou, se o discurso de revelação emerge através de um tema

que interliga as diversas sequências; se há um único herói ou, se o herói é um grupo. Poderíamos continuar a dissecar os conteúdos que distinguem as diferentes formas de narrativas e, com certeza que existem outros critérios, mas esse não é o objectivo deste trabalho.

A tendência de Fellini é seguir uma forma de narrativa aberta, episódica, semelhante aos filmes de Jean Renoir e alguns filmes do movimento neo-realista, onde Fellini passou uma parte da sua aprendizagem. Fellini desafia a convencionalidade das nossas expectativas, contrariando as clássicas estruturas dos estúdios de Hollywood. (Stubbs, 2006). A personalidade visual de um cineasta é caracterizada pelo estilo que o cineasta imprime nos seus filmes. Pode envolver a *mise-en-scène*, isto é, elementos visuais como os trajes, os cenários e a luz, intercalados com a movimentação dos personagens, previamente desenhados pelo realizador, antes de se centrar no trabalho de câmara. Mas, Stubbs (2006), realça que para nomearmos um elemento vital no estilo de um cineasta, temos que estar perante uma característica que o cineasta repita de filme para filme, com o intuito de reforçar o impacto visual no espectador.

Quase todos os filmes de Fellini são revestidos pela a ideia que a vida é *indefinível*. Esta ideia tem o condão de intrigar e estimular Fellini, uma vez que o normal e o racional, parecem aborrecê-lo. O interesse pelo espiritualismo e pela Psicologia Jungiana, são testemunhos do seu esforço em perceber algo, que não a religião, algo mais profundo que a realidade apreendida. “O significado mais profundo de um filme é a sua magia, ironia, um significado misterioso. Quando retiramos isto a um filme, retiramos ao filme a sua fascinante obscuridade.” (Fellini, 1983, cit. por. Stubbs, 2006, pp.3).

Descortinando lentamente, o leque da personalidade visual de Fellini, podemos começar por qualificar o seu estilo. De acordo com Stubbs (2006), no seu conjunto, só existe uma palavra que descreve intrinsecamente o estilo de Fellini: o excesso. Ao estilo excessivo adicionámos a forma de narrativa aberta, e temos identificado os dois elementos chaves do método empregue por Fellini no papel de realizador. O denominador comum destes elementos chaves consiste no desejo de Fellini em nos descaracterizar juntamente com o nosso mundo e, deste modo, torna-lo novamente estimulante, misterioso para a nossa imaginação.

4.1. A Forma Aberta

De acordo com Stubbs (2006), o elemento básico de um filme de Fellini é a sequência, exaltada como um acontecimento singularmente rico, semelhante a uma poesia lírica ou um pequeno conto. O seu forte é o episódio de dez minutos, que se torna uma pequena história dentro da história principal.

Na fase intermédia da sua carreira, particularmente a partir de *La Dolce Vita* (1960), Fellini privilegia as sequências individuais, as partes em detrimento do todo. Segundo Stubbs (2006), a forma que Fellini segue pode ser designada de *forma aberta*, conceito explanado pelo compatriota de Fellini, Umberto Eco, no seu livro *The Open Book*. Contudo, a análise de Leo Braudy, das ideias de Umberto Eco no livro *The World in a Frame*, é na visão de Stubbs (2006), mais clarificador ao nível da distinção entre forma fechada versus forma aberta.

Num filme fechado o mundo do filme é a única coisa que existe; tudo o que ele contém tem o seu local pré-determinado no enredo do filme – todo o objecto, todos os personagens, todos os gestos, todas as acções. Num filme aberto, o mundo do filme é um quadro momentâneo de uma realidade contínua. Os objectos e os personagens existem no filme antes da câmara focá-los e continuarão a existir após o filme acabar. Eles adquirem o seu significado ou interesse no interior da história do filme, mas, ao contrário dos objectos e pessoas num filme fechado, a história de um filme aberto não esgota o significado nele contido. (Braudy, 1976, cit. por. Stubbs, 2006, pp.4-5).

A forma aberta enfatiza a soltura e a diversidade e, tende a ser *revelador* e despreocupado com a *resolução*, gerindo o ritmo de acordo com a variedade de detalhes que vai mostrando do seu objecto. A esta noção de forma aberta, Stubbs (2006), sugere que devemos acrescentar a tendência das sequências individuais serem privilegiadas face a estrutura central no seu conjunto. Esta ideia está implícita nas definições de Braudy, mas, deve ser empolada se queremos compreender a versão de Fellini da forma aberta.

Devido ao facto dos filmes de Fellini evoluírem numa forma aberta e episódica, abre espaço para Fellini se desviar de finais apropriados para os seus filmes. Esta hipótese emerge, uma vez que, as possibilidades convencionais que caracterizam o enredo fechado onde a

questão que surge no início é resolvida no fim, estão vedados. Contudo, os finais de Fellini são surpreendentemente memoráveis e transmitem a sensação de plenitude que nós esperamos de uma narrativa. Os finais em aberto são uma imagem de marca de Fellini. Esta técnica é compreensível numa mente criativa, sem limites, como a de Fellini. Os finais em aberto são o retrato fiel da sua raiz criativa: a hipótese que tudo poder ser transformado, de não haver um fim e de lutar contra o fim.

Fellini recorre à racionalidade das suas palavras para justificar os finais em abertos, mas, os verdadeiros critérios dos finais em aberto são emocionais e estão associados à emoção de não haver um *fim*.

Eu não acredito em falar para multidões. Porque o que é uma multidão? É uma coleção de vários indivíduos, cada um com a sua realidade. Esta, também é a razão, pela qual os meus filmes nunca acabam. Eles nunca têm uma solução simples. Eu penso que é imoral contar uma história que tenha uma conclusão, porque no momento em que apresentas a solução no ecrã, tu cortas a tua audiência, porque não há soluções nas vidas delas. Eu penso que é mais importante mostrar a história de um homem. Deste modo, todas as pessoas, com as suas próprias sensibilidades e baseadas no seu desenvolvimento interno, podem tentar encontrar a sua própria solução. (Fellini, 1959, cit. por, Cardullo, 2006, pp.13).

Um dos finais mais emblemáticos, da enigmática complexidade interna de Fellini, é o final de *La Dolce Vita* (1960), quando surge um monstro na praia, vindo do mar. O final enigmático, aberto, alvo de sucessivas interpretações ao longo dos tempos, tem para Fellini uma inspiração arcaica. Uma vez mais, Rimini, a sua infância, o Fellini enquanto criança:

O ar estava irrespirável com o cheiro de carne putrificada, como se milhares de túmulos tivessem sido abertos. O corpo de um enorme monstro do mar estava a poluir a área. Nessa manhã não houve escola. O pescador que começou a demolir a carcaça com um machado declarou com ar de insuspeito conhecimento de causa que se tratava de uma raia do norte. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.11).

Eu acredito que é essencial uma audiência sentir-se surpresa, curiosa, no fim, e que tudo não tenha sido respondido para eles. Eu falhei se eles não querem saber o que aconteceu aos personagens depois do filme ter acabado, não apenas para Il Bidone, mas para qualquer filme que eu faço. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.110).

4.2. O Estilo que cultiva o Excesso: do estilo Quase-Realista ao estilo Barroco

Segundo Bert Cardullo (2006), é a força da imaginação humana que unifica as duas metades da carreira de Fellini: a fase *quase-realista* e a fase *barroca-rococó*. O início desta última fase está associada ao primeiro grande sucesso internacional, o filme *La Dolce Vita* (1960), onde pela primeira vez Fellini retrata a classe alta e os seus problemas nas vidas de luxo e ócio. Como veremos mais adiante, *La Dolce Vita* (1960), é uma manifestação da evolução imaginativa do polvo criativo que habitou no interior de Fellini, cuja criatividade e profundidade absoluta serão demonstradas no filme seguinte: a obra-prima Feliniana, *8 ½* (1963).

Segundo Costantini (1995), alguns críticos da época associaram *La Dolce Vita* (1960), ao fim da era do grande período do cinema italiano, classificado de neo-realismo, contudo, Fellini não partilhava a mesma visão.

Eu prefiro dizer que o filme representa um desenvolvimento, em vez de um fecho do movimento. Eu já disse que identifico primariamente o neo-realismo com Roberto Rossellini. O outro pai do neo-realismo foi Cesare Zavattini. Até à data o movimento consistia num impulso espontâneo para observar a realidade com desencanto e olhos abertos. Agora, o que era necessário era expor conhecimento sobre a humanidade, direccionando os mesmos olhos para o mundo interno do homem. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.56-57).

De acordo com Stubbs (2006), o aspecto mais importante do estilo visual de Fellini assenta na constante sensação que os observadores têm, de desempenharem o papel de receptores de imagens sobre uma vida exacerbada de movimentos, de contrastes, texturas, cores e sobretudo, surpresas. É neste contexto que o termo *barroco* é o mais associado ao estilo de Fellini. Todavia, o termo não contempla a totalidade do repertório criativo de Fellini, devido aos limites que caracterizam o próprio termo *barroco*, associado às linhas curvas sinuosas na pintura e escultura, que apenas cobre uma pequena parte do leque criativo de Fellini. A partir desta constatação, Stubbs (2006), sugere a substituição do termo *barroco* pelo conceito do *estilo que cultiva o excesso*, que alberga uma variedade de diversidades estilísticas, e é mais fiel com o repertório criativo do *fantasista* italiano, assente numa

estratégia visual superiormente recheada de informação extra, comparativamente com os filmes que a audiência estava acostumada a ver.

La Dolce Vita (1960), pode ser denominado de trabalho transicional, a manifestação de uma maior proximidade entre Fellini e o seu mundo interno, que atinge o auge no filme seguinte, na sua obra-prima, *Fellini 8 ½* (1963). De acordo com Bert Cardullo (2006), Fellini tinha uma vaga ideia de *8 ½* (1963) antes de fazer *La Dolce Vita* (1960). Fellini queria mostrar as diversas dimensões do homem a todos os níveis, misturando o seu passado com os seus sonhos e memórias e, fundindo a perturbação física com a mental. No entanto, tal como Fellini admite, ele não conseguiu gerir a complexidade da sua inspiração e decidiu fazer *La Dolce Vita* (1960), adiando *8 ½* (1963).

Fellini é o género de artista que só sente verdadeiro e genuíno, quando lida com os seus fantasmas e com os seus problemas. Ao longo da carreira de Fellini constata-se a sedimentação de um padrão: a contínua progressão e solidificação do impulso autobiográfico, baseado nos seus pensamentos e nas viagens ao seu mundo interno, em detrimento de criar a partir daquilo que ele observa da realidade. *La Dolce Vita* (1960) e *Fellini 8 ½* (1963), são produtos originais do impulso autobiográfico do qual emerge um facto: os períodos de intervalo entre filmes aumentam e, o estilo Fellini é cada vez mais grotesco, bizarro e extravagante. *Fellini 8 ½* (1963), é a oficialização e a total aceitação do novo Fellini, em que ele próprio é o seu objecto cinematográfico, transformando o seu auto-conhecimento através do estilo cinematográfico. A evolução do processo criativo de Fellini está associada a uma maior introspecção pessoal, a uma maior proximidade do seu polvo criativo, a que não será alheio o facto de Fellini, naquela época, estar a ser seguido por um terapeuta jungiano, o Dr. Ernst Bernhard, que abriu para Fellini as portas da compreensão do seu universo onírico.

Julieta dos Espíritos (1965), o primeiro filme a cores de Fellini, pode ser visto como a segunda manifestação do novo Fellini, do estilo *barroco-rococó*. *Julieta dos Espíritos* (1965), tem muitas semelhanças ao nível do conceito, com os conflitos íntimos ilustrado em *Fellini 8 ½* (1963). Contudo, em *Julieta dos Espíritos* (1965), Fellini retrata o horizonte interno de uma mulher, protagonizada por Giulietta Masina, sua mulher. De acordo com Bert Cardullo (2006), a crítica acusa que o filme *Julieta dos Espíritos* (1965), não possuía uma trama

coerente. Numa entrevista à Lillian Ross, Fellini concordou com a observação da crítica, mas apenas, sob o ponto de vista da rigidez da teoria clássica. Não é difícil perceber que o novo Fellini, nesta segunda fase da carreira, procurou corromper esta rigidez, esta força de bloqueio criativo. Está é a visão poética do novo Fellini, o Fellini que empola o estilo barroco através do culto do excesso:

A história deste filme (*Julietta dos Espíritos*) é nada. Não há história... Actualmente os filmes já ultrapassaram a fase da prosa narrativa e estão cada vez mais próximos da poesia. Eu estou tentando libertar o meu trabalho de certas constricções – uma história com princípio, meio e fim. Deverá ser mais como um poema, com medida e cadência. (Fellini, cit, por. Cardullo, 2006, pp.XIII).

Segundo Bert Cardullo (2006), a tentativa de Fellini em usar a história apenas como um mero andaime, para exibições estilísticas ou espectacular exibição visual, foi o problema que crucificou filmes como as adaptações *Fellini Satyricon* (1969) e *O Casanova de Fellini* (1976), assim como, a um nível menos interventivo, em filmes como *Ensaio da Orquestra* (1979), *Cidade das Mulheres* (1980), *E La Nave Va* (1983) e *Ginger e Fred* (1985). Todos estes filmes referidos dependem, de uma forma ou de outra, da sua essência, daquilo que foram feitos, negligenciado o retrato, a descrição do carácter ou acréscimo de drama. Este é o outro lado da segunda fase da carreira do novo Fellini. É um Fellini mais velho, talvez mais distante do seu polvo criativo, uma vez que estamos a falar de filmes que não derivam directamente das emoções passadas de Fellini, como os filmes *La Strada* (1954), *La Doce Vita* (1960), *8 ½* (1963), e *Amarcord* (1973).

Eu não penso que os meus filmes mudaram assim tanto ao longo dos anos – talvez um pouco. No início eu enfatizava mais a intriga, a trama, o enredo. Eu aderi à história e era mais literário que cinemático. Mais tarde, eu coloquei mais fé nas imagens. Eu descobri que os meus filmes estão relacionados com a pintura, que a luz em vez do diálogo, revela a alma dos personagens, assim como o estilo do realizador. O meu ideal é fazer filmes com a liberdade de um pintor. Um pintor não tem que dizer como será o seu quadro. Ele tem que estar no seu estúdio com o seu tripé e com as suas cores. A pintura forma-se e preenche-se. Se houve alguma mudança no meu trabalho, foi esta. Eu tornei-me mais livre do enredo, e mais próximo do pictórico. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.250-251).

Na auto-análise de Fellini, relativamente, à sua evolução como realizador, há espaço para associar um Fellini mais pictórico, mais dialogante através das imagens, com um Fellini que

se inspira no polvo criativo do passado, que fantasia o passado, que desenha uma nova vida para esse passado, através da imaginação e do sonho. Assim, a imagem dos filmes de Fellini fica mais próxima do sonho e da fantasia do que da palavra.

Na edição do livro de bolso *To Make a Film*, há um prefácio de Ítalo Calvino, intitulado *Autobiografia de um Espectador* (Costantini, 1995). Neste ensaio, Calvino mantém, contra a opinião dominante, que Fellini foi fundamentalmente, um realizador realista e verdadeiro para com a vida. Calvino escreveu:

Aquilo que foi sempre definido como estilo barroco de Fellini, reside no seu forcing constante da imagem fotográfica na direção que o conduz do caricaturista ao visionário. No entanto, sempre manteve em mente a precisa representação como ponto de partida, no qual é preciso descobrir a sua forma mais expressiva e eloquente. Isto é precisamente evidente nas imagens de Fellini sobre o fascismo, onde apesar do grotesco da caricatura, continha sempre o sabor da verdade. (Calvino, cit. por, Costantini, 1995, pp.127).

O sabor da verdade que fala Calvino, na minha opinião, corresponde ao retrato universal que Fellini fez das emoções, dos sentimentos e das dúvidas do ser humano. Apesar da visão Feliniana, as emoções e sentimentos retratados por Fellini são sentidos pelo espectador como verdades universais

4.2.1. Personagens Grotescos

Grotesco é um termo associado ao caricato, ao excêntrico e descreve um certo estilo de distorção. Wolfgang Kayser (1981), no seu significativo estudo *The Grotesque in Art and Literature* (1981), traça o estilo da arte ornamental no Império Romano. A arte religiosa de Hieronymous Bosch (1450-1516) serve como referência para a primeira categoria de grotesco, que Kayser denomina de *demoníaca*. A segunda categoria do grotesco, Kayser rótula de *cômica* e associa à arte satírica de Pieter Brueghel (1529-1569), representada na **figura 8**.



Figura 8. Quadro de Pieter Brueghel: Mad Meg (1563), demonstra a tradição do grotesco nas artes visuais.

No seu conjunto, a obra de Fellini insere-se na segunda categoria, o *grotesco cómico*, onde se realça a vertente caricaturista de Fellini. Recorde-se, que enquanto adolescente, Fellini desenhou caricaturas dos turistas que frequentavam as praias de Rimini e, mais tarde, trabalhou como caricaturista das revistas satíricas *420* em Florença, e *Marc'Aurelio*, em Roma. Fellini sedimentou o uso desta técnica no seu estilo comunicacional com os actores e técnicos, desenhando, frequentemente, caricaturas dos personagens para facilitar e estimular a visualização do seu staff, relativamente à forma como Fellini queria que os actores aparecessem.

Na obra de Fellini, a influência do grotesco cómico é visível, mas, por vezes, os personagens são intensamente perturbadores, resvalando para os traços mais assustadores, anormais e monstruosos. Podemos realçar Oswald, a estranha criança que se destaca pela sua enorme cabeça, em *La Strada* (1954), ou o corcunda DuBois em *O Casanova de Fellini* (1976), ou os gigantes, os anões, as grandes mulheres carnudas, os travestis e os personagens com grandes narizes ou olhos cavados, que surgem nos diversos filmes de Fellini.

Uma versão mais suave da galeria dos grotescos também é visível na obra de Fellini, patente no olhar da criança perante Saraghina em *8 ½* (1963), assim como na cena do retrato fotográfico dos alunos em *Amarcord* (**figura 9**), focando a irregularidade como regra. A ordem sequencial de apresentação dos personagens grotescos é sempre vista sob o ponto de vista do protagonista, colocando o espectador demasiado próximo do grotesco. Um exemplo concreto ocorre em *8 ½* (1963), no Spa, quando Guido e a câmara movimentam-se entre os idosos exageradamente trajados.



Figura 9. Retrato dos alunos em *Amarcord*.

De acordo com Stubbs (2006), o ângulo mais revelador da função das figuras grotescas para Fellini, corresponde à tentativa de desafiar a noção da norma racional e harmoniosa, com intuito de enfatizar que a vida é mais rica, mais diversa e mais misteriosa do que o endosso implicado nas normas.

O *contraste* também é empolado no trajecto da obra do maestro italiano. Fellini gosta de juntar personagens com abissais diferenças de altura, tal como ele e Giulietta Masina. Exemplos concretos, entre outros exemplos possíveis, são o tio Teo, personagem exageradamente alta, acompanhada por uma freira anã em *Amarcord*; o gigante em *O Casanova de Fellini* (1976), acompanhado por dois anões; Zampanò e Gelsomina em *La Strada* (1954) ou, a criança Guido em *8 ½* (1963) e o jovem Titta em *Amarcord* (1973), que

são esmagados pelas enormes mulheres, a prostituta Saraghina e Lúcia, a vendedora de tabaco. Também em, *Julieta dos Espíritos* (1965), há uma cena em que é evidente que Julieta é abafada pela altura e chapéus da sua mãe e da sua irmã, como ilustra a **figura 10**. Uma hipótese plausível, nesta técnica de associar o mais alto com o mais baixo, assenta numa estratégia visual para realçar os desvios das normas em ambos os extremos das escalas.



Figura 10. Giulietta Masina em Julieta dos Espíritos.

4.2.2. O Efeito Surreal

De acordo com Stubbs (2006), o “objecto surreal” ou “figura surreal”, está implícito em cenas onde não parecem logicamente pertencer. Um exemplo, evidente deste conceito, é a mesa de café com três copos num chão de azulejo no meio do deserto no quadro de Salvador Dali, *The Sun Table* (**figura 11**). O objectivo de um objecto surreal é desmistificar as nossas garantias no que concerne à realidade previsível.



Figura 11. Quadro de Salvador Dalí: The Sun Table (1936)

O uso premeditado do efeito surreal está também, patente na obra de Fellini. Em *La Strada* (1954), assiste-se ao aparecimento inesperado de três músicos, que marcham ao longo de um campo, a tocar os seus instrumentos, deixando Gelsomina estupefacta. Assim como, a sequência que retrata o engarrafamento de tráfego numa contemporânea auto-estrada em *Roma de Fellini* (1972), está recheada de momentos surreais, como o cavalo sem ginete que surge calmamente no meio do tráfego, ou um homem na parte traseira de um camião que parece estar a voar e, ainda a mágica loja de candeeiros com todas as luzes acesas.

4.2.3. Trajes, Formas Exuberantes, Textura e Cor

Uma das marcas dos filmes de Fellini, são os trajes invulgares que certas personagens usam. Logicamente, que filmes históricos, como *Fellini Satyricon* (1969) e *O Casanova de Fellini* (1976) assim o demandam, mas, não é menos verdade que o uso de trajes invulgares também se fazem ver noutros filmes de Fellini. Essas ocasiões estão associadas à variedades

de espectáculos que Fellini nos proporciona, como as performances de circo, os festivais de carnaval, os desfiles de moda, os rituais em casas de prostituição e as festas privadas.

Segundo Stubbs (2006), a principal função destes trajes invulgares era situar os espectadores no tocante à personalidade dos personagens. No entanto, Fellini ampliava a função proveniente do uso de trajes invulgares, dimensionando-a como um instrumento que incrementa o efeito visual desejável, para exceder, novamente, as normais expectativas.

O uso de formas exuberantes nos seus filmes, particularmente as formas aladas, é outro traço associado aos trajes invulgares. Elas surgem nas coberturas para as cabeças das freiras em *Os Inúteis* (1953), no desfile de moda eclesiástica em *Roma de Fellini* (1972), ou no chapéu de Adele (**figura 10**), a irmã de Julieta em *Julieta dos Espíritos* (1965), entre outros exemplos. De acordo com Stubbs (2006), um dos princípios básicos implícitos na obra de Fellini, eram os trajes que as mulheres usavam com o intuito de exagerar as formas dos seus corpos.

A textura é outro elemento importante para Fellini. Algumas cenas possuem uma qualidade táctil, como a sensação do peso do brocado, embutido na boneca mecânica em *O Casanova de Fellini* (1976), ou a leveza e flexibilidade do vestido da mulher de branco em *8 1/2* (1963). A carga psicológica associada às cores é também, outro instrumento manipulado por Fellini, respeitando a noção de que as cores frias (azul, verde e violeta) produzem, em tonalidades leves, ambientes de serenidade e deleite, enquanto as cores quentes (encarnado, amarelo e laranja) com tonalidades escuras, favorecem ambientes mais intensos.

Naturalmente, estas práticas são utilizadas por diversos realizadores, contudo o que consagra certos ambientes *Felinianos* era o uso simultâneo destes vários elementos, criando um pano de fundo que enfatiza o excesso. Um exemplo fiel, do uso simultâneo de todos os elementos que têm vindo a ser descritos, é o passeio pela floresta de Julieta e sua família, em *Julieta dos Espíritos* (1965).

Em suma, a marca Fellini envolve a forma aberta da revelação e o estilo visual que cultiva o excesso. A estratégia serve o propósito de descaracterizar o material apresentado e

ultrapassar os limites, inspirado na crença Feliniana que a vida é misteriosa e indefinível (Stubbs, 2006).

4.3. *Auto-retrato do Realizador em Discurso Directo*

A reconstrução do auto-retrato de Fellini na pele do realizador é semelhante à estrutura de um puzzle. O objectivo é unificar diversas peças soltas de um universo desordenado no intuito de alcançar um todo, uma perspectiva geral das características mais pertinentes que acompanharam Fellini enquanto realizador de cinema. É através da costura entre o discurso directo de Fellini e as hipóteses interpretativas daí decorrentes, que surge uma tentativa de clarificar *mitos Felinianos* como: os rituais de Fellini, os efeitos do argumento invisível na relação com os actores, o mito da improvisação, a importância do desenho, o tema associado aos seus filmes, a complexidade da ambivalência do seu mundo interno, as relações com Nino Rota e Marcello Mastroianni, este último, reconhecido como o alter-ego de Fellini.

4.3.1. *Os Rituais*

Um dos rituais de Fellini que estimulavam a sua criatividade na fase de planeamento do filme, consistia na observação de diversos álbuns de fotografias de pessoas, de potenciais personagens:

É um ritual para mim, um hábito, uma condição psicológica para começar a trabalhar. Quando estou a planear um filme, eu vejo literalmente, milhares de pessoas em diversas audições, e guardo todas as fotografias. Eu estou à procura das caras que se enquadrem nos personagens que estou a criar, ou poderei vir a criar. (Fellini, 1966, cit. por. Cardullo, 2006, pp.46).

Outro ritual sagrado para Fellini era não voltar a ver os seus filmes depois de concluídos. No caso de Fellini, até se compreende, uma vez que muitos dos seus filmes e, especialmente, os que alcançaram maior sucesso, são autobiográficos. “Eu faço questão de não ver os meus filmes uma vez terminados, porque eu olho para cada filme como um caso de amor, e

encontros com ex-amantes podem ser embaraçantes, até mesmo perigosos.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.197).

Mas a verdadeira razão, para Fellini dizer que não revê os seus filmes, pertence a uma natureza mais profunda e receosa. Está associada às dúvidas internas que ameaçam a confiança nas decisões da sua visão artística.

Outra razão para eu nunca ver os meus filmes depois de prontos consiste num medo que eu não posso sequer admitir para mim mesmo – um receio de desapontamento. E se eu não gostar? E se eu sentir a necessidade de trepar o ecrã e mudar? E se ... (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.256).

4.3.2. *O Argumento Invisível e a técnica da Improvisação na Relação com os Actores*

A ausência de um argumento concreto é um dos mitos que perduram na caracterização de Fellini, o realizador de sucesso. Mas, qual será a verdadeira importância que Fellini atribui ao argumento?

Primeiro, tenho que me comover com um sentimento. Eu tenho que estar interessado num personagem ou num problema. Assim que eu alcanço, eu não preciso de uma história bem escrita ou de um argumento detalhado. Eu preciso de começar sem saber que tudo está na sua perfeita ordem, caso contrário eu perco todo o divertimento, a alegria. Se eu sei tudo desde o início, deixo de estar interessado em fazer. Assim, quando eu começo um filme, eu não estou seguro dos locais de filmagem ou dos actores. Porque, para mim, fazer um filme é como fazer uma viagem. E a parte mais interessante da viagem é o que tu descobres pelo caminho. Eu estou muito aberto a sugestões quando começo um filme. Eu não sou rígido sobre o que eu faço. (Fellini, 1959, cit. por. Cardullo, 2006, pp.14).

O mito da ausência de um argumento nas filmagens dos filmes de Fellini, foi crescendo com a magia e o delírio, característico de uma convicção tão ingénua. Fellini contribuiu para o crescimento desse mito, até sentir a necessidade de clarificar a natureza desse mito, desmistificando a fantasia do mito e da improvisação que propagandeava os seus filmes. Os argumentos sempre existiram, mas raramente eram mostrados aos actores. Este facto muito contribuiu para o empolamento do mito do argumento invisível e da mestria da improvisação. O que realmente acontecia, é que Fellini utilizava a técnica do argumento invisível para

manipular os seus actores. Assim, extraía deles o máximo das suas capacidades emocionais na representação dos personagens.

Provavelmente, Fellini pretendia que os seus actores estivessem tão perdidos como os protagonistas dos filmes que eles iriam interpretar. Por isso, manipulava-os com a mesma fantasia da infância, quando Fellini manipulava as suas marionetas. Um exemplo concreto assenta na obra-prima *8 ½* (1963). O espectador observa a ansiedade e a angústia nas expressões dos personagens, que não eram mais do que o reflexo real da ansiedade e angústia que os actores sentiam em virtude de, aparentemente, não terem conhecimento do argumento e do fio condutor dos personagens que iriam interpretar

Numa entrevista, Fellini explicou o reflexo da sua técnica de trabalho interno no campo exterior da sua relação com os actores, enaltecendo neste aspecto, o seu alter-ego, o actor Marcello Mastroianni.

Venho para o cenário dos meus filmes com a clara ideia do que quero, tudo planeado, cuidadosamente escrito. Posteriormente, coloco tudo isto de lado. Neste sentido, eu sou como um pedaço de papel que foi dactilografado de um lado e está em branco do outro. Mesmo que tenha trabalhado vários dias para o lado escrito, quando chego ao estúdio, o lado branco do argumento é mais importante. Eu continuarei a me referir ao lado escrito, mas só como uma sugestão de como o filme completo será. Por esta razão, eu gosto de actores que não venham demasiadamente preparados, porque eu vou fazer alterações de acordo com o que eu descobrir. Neste aspecto, Mastroianni é uma jóia. Ele não se preocupa antecipadamente com o que vai acontecer. Ele entra no personagem sem colocar alguma questão. Ele nem sequer tem que ler os seus diálogos. Ele faz com que tudo seja uma experiência divertida. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.88).

Relativamente à improvisação, que supostamente suportava a sua criatividade e o trabalho com os actores, Fellini afirma: “A improvisação, que é suposta caracterizar o meu trabalho, é um mito.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.156). Na seguinte afirmação, Fellini recusa e destrói o mito da improvisação no seu trabalho. Das suas palavras podemos afirmar que na época, a improvisação foi confundida com a flexibilidade e agilidade da criatividade de Fellini. Nas **figuras 12 e 13**, vemos Fellini a demonstrar aos actores como é que quer que eles representem. Os actores tornaram-se nas marionetes vivas da infância de Fellini.

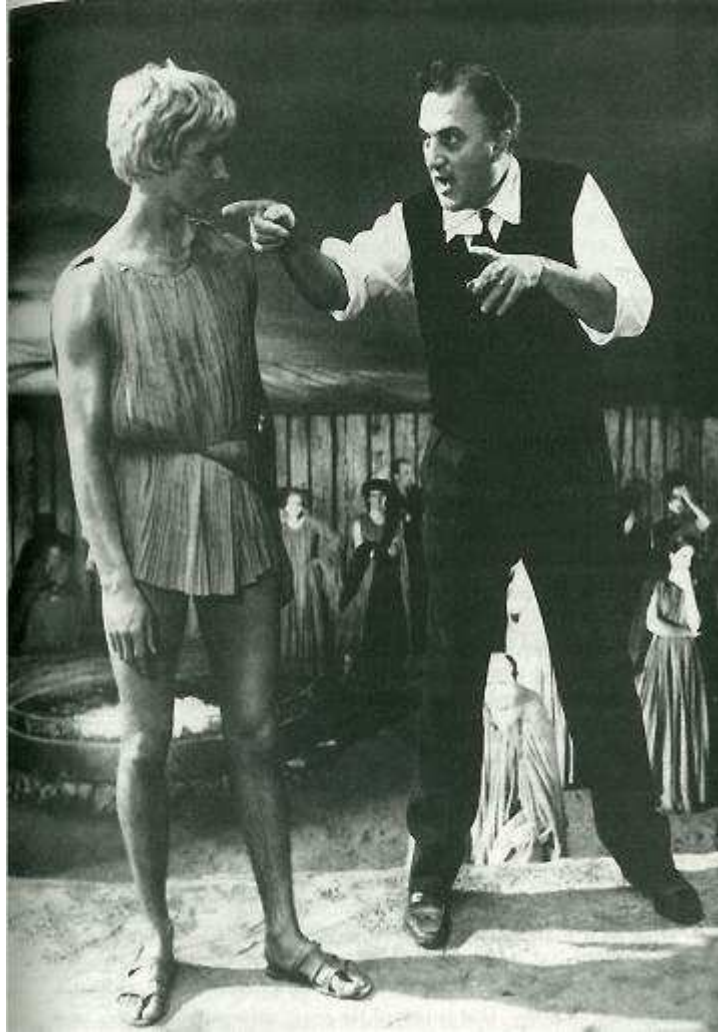


Figura 12. Fellini em Fellini Satyricon



Figura 13. Fellini em A Cidade das Mulheres.

Não. Isso (improvisação) são mexericos estúpidos. É absolutamente impossível improvisar. Fazer um filme é uma operação matemática. É como mandar um míssil à lua. Não é improvisado. É demasiado definido, demasiado mecânico, para poder ser chamado de improvisação. A arte é uma operação científica, e o que designamos de improvisação no meu trabalho, corresponde ao ouvido e ao olho para captar as coisas que por vezes acontecem e estão disponíveis durante a viagem que é a produção de um filme. Por vezes é uma estupidez ser rigidamente fiel com o que escrevemos há quatro ou cinco meses atrás. Se o filme está mostrando uma nova sugestão, eu penso que temos que estar aberto a esta sugestão, visto que, por vezes, é o filme que nos dirige quando trabalhamos com fé e de um modo aberto e honesto. Isto não é improvisação, é apenas ser humilde e fiel com aquilo que fazemos.” (Fellini, 1970, cit. por. Cardullo, 2006, pp.71).

4.3.3. A Importância do Desenho

O desenho foi sempre um importante estimulador da criatividade de Fellini. Numa entrevista com Chandler, Fellini realça que essa capacidade aguça a sua criatividade:

Os meus desenhos servem para criar e explorar os personagens, para que a história possa vir do personagem. Os meus personagens dos filmes estão vivos para mim. Uma vez criados para um filme, mesmo para um filme que eu nunca fui capaz de fazer, cada um tem vida própria, e eu continuo a imaginar histórias para eles e penso sobre eles. Tal como as marionetes da minha infância, os personagens dos meus filmes são mais reais do que as pessoas reais. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.88).

Desde a infância que o desenho foi uma das formas de Fellini materializar a sua imaginação. Por isso, não é de estranhar que seja uma das fontes criativas dos personagens Felinianos, como veremos mais à frente com as imagens do *Livro dos Sonhos*. Os personagens dos filmes que nascem dos desenhos de Fellini, como ilustram as **figuras 14 e 15**, referentes à construção do personagem Casanova, no filme *O Casanova de Fellini* (1976), estão mais vivos que as outras pessoas, representam o Fellini real, representam os seus sonhos, os seus desejos e a eterna nostalgia de Rimini. É neste ambiente que habita o polvo criativo de Fellini.

4.3.4. A Temática dos Filmes de Fellini

Se olharmos para os protagonistas de filmes como *Os Inúteis* (1953), *La Strada* (1954), *La Dolce Vita* (1960), *8 ½* (1963), *Julieta dos Espíritos* (1965) e *Amarcord* (1973), verificamos que todos eles, estão ligados pela angústia do desejo de procurar uma relação autêntica com o outro. Mas Fellini, mestre em iluminar as emoções através da imaginação e criatividade Felliniana, dificulta a concretização desse desejo, colocando em evidência o sofrimento real, isto é, a dificuldade dos seres humanos comunicarem uns com os outros de forma harmoniosa, compreensiva e verdadeira. Pelas palavras de Fellini, constato que ele admitiu que sofria dessa angústia. Provavelmente, acrescento eu, desde a infância, fruto da comunicação paradoxal que emergiu de um contacto com uma mãe demasiado presente, e de um pai demasiado ausente.

Posso falar, que para mim, um dos problemas mais recorrentes e do qual providencia parte dos temas de todos os meus filmes, é a terrível dificuldade que as pessoas têm em falar umas com as outras, é o velho problema da comunicação, a angústia desesperante de estar com, o desejo de ter uma relação real, autêntica com outra pessoa. Você descobre isto em *Os Inúteis*, em *La Strada*, em *Il Bidone* e também em *Noite de Cabiria*. Poderá ser este um dos aspectos que eu venha a modificar, mas, por agora, estou completamente absorvido por este problema, talvez porque ainda não o resolvi na minha vida privada. (Fellini, 1959, cit. por Cardullo, 2006, pp.13).

Em *Fellini Interviews* e de acordo com Millauer (1994/2006), por mais de uma vez, Fellini afirmou que tinha a sensação de fazer sempre o mesmo filme. As histórias, nas suas mais variadas formas, personificavam a procura, a salvação da solidão e a melancolia do mundo cruel e caótico. *La Strada* (1954), e *Noites de Cabiria* (1956), protagonizado por Giulietta Masina, mostram a superação da inocência face à brutalidade da vida diária. *La Dolce Vita* (1959) e *8 ½* (1963), com Marcello Mastroianni, transparece a força criativa da pesquisa autobiográfica, realçando a incessante procura da mulher perfeita, posteriormente replicado em *O Casanova de Fellini* (1973). Os heróis dos filmes de Fellini, como Marcello, Guido, Julieta, Encolpius, entre outros, acabam invariavelmente sós.

Da dificuldade de comunicação entre os seres humanos, Fellini observa e salienta a solidão, a inadaptação e o isolamento que martiriza o olhar dos homens. Esta observação de Fellini pode ser uma ressonância das emoções da infância que residem no inconsciente da sua mente. Posso focar, a relação de Fellini com o seu pai, marcada pela ausência do último. Quase que me atrevo a dizer que, no olhar do Fellini em criança, o único sinal visível na relação com o seu pai, era a ausência do mesmo.

O tema da solidão e a observação das pessoas isoladas sempre me interessaram. Mesmo em criança, eu não podia ajudar mas reparava naqueles que não se adaptavam, não se encaixavam por uma razão ou por outra – eu próprio incluído. Na vida, e para os meus filmes, eu estive sempre interessado nos marginalizados. Curiosamente, geralmente são aqueles que são ou muito espertos ou muito estúpidos que são deixados de fora. A diferença é, os mais espertos isolam-se sempre, enquanto que os menos inteligentes são constantemente isolados pelos outros. Em *Noites de Cabiria*, eu exploro o orgulho de um daqueles que foram excluídos. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.112).

4.3.5. *A Complexa Ambivalência do Mundo Interno de Fellini*

Em minha opinião, era a constante ebulição do mundo interno de Fellini fruto das suas recordações, que alimentavam o polvo criativo que habitava no realizador. Esta simbiose gerou uma complexa ambivalência no seu mundo interno. Iluminando as sombras do discurso de Fellini, contacta-se com a existência dessa ambivalência, entre a criança, que foi e, no adulto em que se tornou. Fellini criança é imprevisível, criativo e emocional e, desafiava o Fellini adulto, que contra – argumentava através da racionalidade e não permitia que conhecessem a essência que o conduz. “*Percebi que tornar-se adulto produz apenas um resultado: compreender que ser adulto não serve nenhum propósito.*” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.115).

A complexa personalidade que revestia Fellini foi definida na perfeição pela reflexão de Costanzo Costantini (1995), o *repórter oficial* de Fellini:

A crítica Germaine Greer escreveu que Fellini é o mais italiano de todos os realizadores, se não mesmo, o mais italiano de todos os italianos. Ele reúne dentro de si todas as nossas contradições: aberto e fechado, extrovertido e introvertido, expansivo e retraído; ambíguo, indefinível, ilusório, enganoso: quanto mais o vemos, menos o conhecemos; quanto mais tempo passamos com ele, menos o

compreendemos. As considerações dele sobre os outros são alvo de constantes alterações, tal como as múltiplas facetas de um prisma. Quando pensamos que alcançamos uma conclusão firme, tudo será de novo incerto e é necessário voltar ao ponto de partida: uma variação do mito de Sísifo. (Costantini, 1995, pp.X).

4.3.6. *Fellini e Nino Rota*

Nino Rota foi o director de música de todos os filmes de Fellini, entre 1952 e 1980. Na fase de planeamento da *Cidade das Mulheres* (1980), Nino Rota faleceu, não chegando a assinar a direcção musical do referido filme. A relação entre os dois, foi sempre vista por Fellini, numa perspectiva mágica e telepática. Transmitia a sensação de que a serenidade e a compreensão artística estavam garantidas, desde que Nino Rota estivesse presente.

Para percebermos o peso qualitativo da influência do ritmo e da melodia das músicas de Nino Rota nos filmes de Fellini, precisamos de separar uma da outra, ou seja, subtrair as músicas de Nino Rota aos filmes de Fellini. Deste modo, pela sua ausência, compreendemos o efeito qualitativo das criações musicais de Nino Rota, ou seja, só assim percebemos que falta algo que não é visível na imagem, mas que dimensiona os conflitos emocionais e as perturbantes expressões que caracterizam os personagens *Felinianos*. Refiro-me à música, a banda sonora que suporta e enfatiza a adrenalina, a angústia, a decadência e o desejo em *La Dolce Vita* (1960), ou o drama musical, que confunde e distingue a seu bel-prazer o reflexo no mundo externo das dúvidas angustiantes do mundo interno de Guido, o protagonista de *8 ½* (1963), isto, só para focar os dois filmes de maior sucesso na carreira de Fellini.

Mas, a influência de Nino Rota abrange e extrapola todos os filmes em que assinou como director de música dos filmes de Fellini. Antes da relação profissional entre ambos, existia uma amizade pessoal que conseguiu resistir a qualquer silêncio, a qualquer discordância. Fellini descreve indirectamente, Nino Rota, como sendo um homem que possuía uma relação especial com o seu mundo interno. Fellini vai mais longe, afirmando que a realidade não imperava no mundo interno de Nino Rota. Provavelmente, era este o traço comum entre Fellini e Nino Rota, a riqueza interior que só pode ser comunicada através da arte e, que fez com que a relação entre ambos fosse uma relação à parte das outras. Vejamos, com atenção, as palavras e o subtexto contido no discurso de Fellini, sobre o seu amigo Nino Rota.

Talvez tínhamos em comum o vago e o estado mental incerto daqueles que estão sempre na expectativa que algo surpreendente vai acontecer. Quando ele estava presente, nós sentíamos que as coisas não iriam correr mal, não podiam nos ameaçar. Ele era uma criatura que transportava uma qualidade rara que pertence à esfera da intuição. Era esse dom que fazia com que ele permanecesse inocente, gracioso, feliz (...) Ele tinha uma imaginação geométrica, um dom musical, graças ao qual ele não necessitava de ver as imagens dos meus filmes. Quando o questionava pelas razões que o impulsionaram a criar determinada sequência musical, eu percebia que as imagens não eram a razão primordial, mas sim, o seu mundo interior, no qual a realidade tinha pouco acesso. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.119-120).

Por vezes, quando ouvimos Fellini falar da sua relação com Nino Rota, percebemos que a complexidade da criatividade de ambos era o ponto de encontro destas almas gémeas. A morte de Nino Rota, fez com que Fellini sentisse um sentimento *estranho, indescritível sensação de desaparecimento*, um vazio que não se vê, mas que se sente, como as músicas de Nino Rota.

Eu estava saindo da Cinecittà para ir ter com ele no momento em que me deram a notícia que ele tinha morrido. Naquele momento senti que ele não tinha morrido, mas sim, desaparecido, como um fantasma, um espírito. Foi a primeira vez que eu tive um sentimento como este: estranho, indescritível sensação de desaparecimento. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.122).

De acordo com Constantini (1995), a morte de Nino Rota, foi a adversidade mais marcante que Fellini confrontou durante a produção da *Cidade das Mulheres* (1980). “A nossa amizade não era como as outras, que nascem, desenvolvem, crescem e declinam. A nossa amizade nunca foi alvo de mudanças.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.118).

4.3.7. *Marcello Mastroianni: o alter-ego*

Não raras vezes, Marcello Mastroianni foi considerado por Fellini o seu alter-ego. Foi através de Giulietta Masina que Fellini o conheceu e foi através dele, que Fellini transferiu de forma mais intensa para a tela, as suas angústias existenciais mais profundas. Mastroianni ficará para sempre ligado aos protagonistas de *La Dolce Vita* (1960) e *8 ½* (1963), respectivamente, o jornalista Marcello e o realizador de cinema Guido. Respectivamente, estes personagens inesquecíveis, pertencem a eterna herança deixada por Fellini ao mundo, e

representam grande parte da essência das emoções do mundo interno de Fellini projectado para o cinema.

Marcello Mastroianni, actor fetiche de Fellini, era o modelo de actor com quem o realizador ambicionava trabalhar, mais concretamente, manipular como uma espécie de marionete. Ele submetia-se totalmente às exigências e ao feitio do Fellini realizador. Mastroianni, o modelo de *actor Feliniano*, nunca perguntava pelo argumento, nunca importunava Fellini sobre o fio condutor do seu personagem. Mastroianni, apenas procurava estar disponível para interpretar os conflitos emocionais que Fellini ia colocando progressivamente, no caminho do personagem. De certa forma, a comunicação entre Fellini e Mastroianni era tão especial como a comunicação entre Fellini e Nino Rota.



Figura 16. Fellini e Mastroianni em Fellini 8 ½.

Uma das possíveis razões pelas quais Mastroianni compreende a complexa linguagem Feliniana, assenta provavelmente, numa identificação e partilha espontânea de Mastroianni com os conflitos emocionais que perturbavam o mundo interno de Fellini. Por exemplo, ambos partilhavam os prazeres e os sofrimentos da *energia* dispendida na dupla relação simultânea, com as esposas e as amantes. Uma vez mais, recordo os personagens Marcello em *La Dolce Vita* (1960), e Guido em *8 ½* (1963). Neste caso em particular, estamos perante um triângulo perfeito, ou seja, ao falarmos dos personagens Guido ou Marcello, estaremos, simultaneamente, a retratar e a intercalar contextos íntimos e bem conhecidos da vida privada

de Fellini e Mastroianni. Certamente não será presunçoso pensar, que quando Fellini olhava para Marcello Mastroianni, reflectia uma imagem idealizada do seu alter-ego, isto é, Fellini via como se idealizava, com o charme e a reconhecida capacidade sedutora de Mastroianni. Mas, essencialmente, mais magro e elegante, tal como o Fellini caricaturado nos *Livro dos Sonhos*, que posteriormente teremos oportunidade de confirmar.

Tal como com Nino Rota, Fellini volta a definir a sua amizade com Mastroianni, como uma amizade que *não sofreu grandes alterações*. Esta é a características das relações especiais, onde os conflitos humanos são uma ilusão. “A nossa relação nunca sofreu grandes alterações. Desde que fizemos juntos *La Dolce Vita*, que ele foi sempre amigo, fiel e afectuoso. Foi sempre leal e um amigo verdadeiro. Desde 8 ½ que ele é definido como o meu alter-ego.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.176).

Apesar da grande cumplicidade que pautava a relação entre Fellini e Mastroianni, não existia no plano da relação pessoal, a mesma *dependência* que caracterizava o vínculo profissional entre ambos. Mas, nas *grandes ocasiões*, a presença do alter-ego era uma certeza.

Apenas nos vemos nas filmagens ou nas viagens promocionais dos filmes. Ele está sempre comigo nas grandes ocasiões. Em Cannes, com *La Dolce Vita*, em Moscovo e Nova Iorque devido a 8 ½. Marcello ficava excitado como uma criança relativamente ao que observava e, era recebido em todo o lado de forma calorosa. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.177).

Numa entrevista com Charlotte Chandler, Fellini salienta a empatia da cooperação de trabalho com Mastroianni, descortinando a partilha da compreensão mútua entre ambos, com os conflitos íntimos que perturbam o homem. (Chandler, 2001). É mais uma constatação da duplicidade que une Fellini ao seu alter-ego, em que de um lado Fellini recria situações e conflitos, que por outro lado, são perfeitamente recepcionadas e interiorizadas por Mastroianni, como se a essência do conflito e da situação criada por Fellini fosse uma espécie de *déjà-vu* para ambos.

Eu trabalho muito bem com Marcello, especialmente no género de películas onde o protagonista tem que estar numa posição ambígua. Ele está no filme – e, ao mesmo tempo, ele está fora do filme. Em todos os filmes que eu fiz com Marcello, o personagem é um eco, é sempre o mesmo. É suposto ele ser um intelectual. É

difícil representar de intelectual em filmes ou no palco, até mesmo em livros, porque um intelectual é alguém que tem uma vida interior. Ele pensa, mas ele não age muito. Marcello tem estas qualidades particulares. Ele é credível como alguém que não reage aos acontecimentos, mas, observa-os. Às vezes, claro, ele é uma pessoa de acção. Nestes casos, ele está na posição ambígua de alguém que está a viver a história, todavia, por vezes está à margem, observando. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.118).

Com já vimos, as afinidades entre Marcello e Fellini extrapolavam o viveiro profissional, navegando para o oceano das relações amorosas com as esposas e as amantes. Segundo Costantini (1995), Marcello, à semelhança de Fellini, mantinha relações com outras mulheres e Flora, mulher de Marcello, descreve-o como um *grande mentiroso*, um incurável mentiroso, tal como Fellini. Como seria de esperar, Fellini, sempre compreendeu e defendeu o seu alter-ego.

Tal como eu tenho com Giulietta, também Marcello tem uma relação profunda com a sua mulher, Flora Carabella. Eu penso que ele ainda sente a necessidade dela como uma companheira, de facto, eu penso que ela é a sua verdadeira, secreta e preciosa amiga. Marcello foi bem sucedido na forma como atingiu um equilíbrio miraculoso entre Flora e as outras mulheres. Ele nunca foi ao ponto de acabar com o casamento, talvez porque se sente protegido por ele. Tal como ele admite, são sempre as mulheres que acabam com ele, porque ele não consegue encontrar a resolução que faça uma clara quebra com o seu passado. Eu posso dizer que ele nunca me mentiu. Temos que examinar o contexto. Marcello usa as mentiras como estratégias diplomáticas com intuito de poupar os outros do sofrimento. Ele merece um Óscar pela paciência, pela tenacidade e inteligência com que preservou a sua relação com Flora. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.178).

Este prolongamento do alter-ego para o plano da realidade, ao nível das relações amorosas, foi uma das pontes que uniu a criatividade de Fellini com a inquestionável presença e fantástica capacidade interpretativa do actor, Marcello Mastroianni. Considero que podemos pensar que, os personagens Felinianos interpretados por Marcello Mastroianni, são um prolongamento de Fellini. Foi através desse prolongamento que Fellini confrontou e reparou certos traumas da sua vida.

V – Fellini e Jung

Fellini demonstrou um profundo interesse no carácter misterioso da vida para lá do pensamento racional e normativo. Este interesse é acentuado nos seus filmes através dos mágicos, do espiritualismo, dos sonhos e visões. De acordo com Stubbs (2006), Jung foi o mentor que proporcionou a Fellini um sistema credível para melhor compreender e estimular as fantasias do seu mundo interno. O corpo teórico da Psicologia Jungiana foi um suporte intelectual, que lhe facilitou a transferência da essência dos seus sonhos e visões para os filmes. Stubbs (2006), vai mais longe, sugerindo que a obra de Jung ocupou o lugar que a doutrina religiosa ortodoxa ocupava sob o ponto de vista da estimulação criativa.

5.1. O Encontro com a visão de Jung

Antes de aprofundar o corpo teórico da psicologia Jungiana, é de suma importância, identificar onde reside a atracção de Fellini por Jung e pela sua visão sobre a vida e o homem. Deste modo, considero extremamente significativo, a selecção de algumas afirmações de Fellini sobre Jung e, as consequências pessoais e profissionais que derivam do contacto e do conhecimento da visão de Jung. O objectivo é formar um texto, a partir da transcrição e articulação de excertos, de algumas entrevistas dadas por Fellini a Costantini e Chandler.

Costantini (1995), constatou ao longo dos tempos, o profundo interesse de Fellini pela obra de Jung, o seu mentor dos pensamentos subterrâneos:

A Psicologia sempre me fascinou. De todas as ciências, é para mim a que simboliza o ponto de partida fundamental. Eu sou amigo de Ernest Bernhard, psicanalista jungiano, que foi um grande suporte para mim, na compreensão da psicologia jungiana. Foi ele que me fez compreender que a nossa vida onírica é tão importante como a nossa vigília, especialmente no caso do artista. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.195).

A influência do Dr. Ernst Bernhard, assente na teoria Jungiana, foi fundamental para Fellini descobrir-se como pessoa e, inevitavelmente, como cineasta:

Ele encorajou-me a gravar os meus sonhos e pensamentos. Isto desempenhou um papel importante nos meus filmes. (...) Durante um certo tempo, eu passei muitas horas com o Dr. Ernst Bernhard, visitando-o regularmente, não em sentido profissional como psicoterapeuta, mas como um estimulante amigo social. Fui ter com ele, porque eu queria descobrir o mundo do desconhecido que sempre me fascinou; mas descobri-me a mim mesmo. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.141-142).

Apesar de negar que esteve alguma vez em psicoterapia, Fellini reconhece a importância da Psicanálise, voltando novamente, a elogiar Jung e o terapeuta Jungiano, Dr. Ernst Bernhard. Apesar de negar ter estado em análise, não é descabido vislumbrar no discurso de Fellini uma hipótese que contrarie a sua afirmação. O elogio à Psicanálise, provavelmente, pode ser sentido como um agradecimento camuflado dos benefícios da terapia psicanalítica:

É devido a ele (Dr. Ernst Bernhard) que eu estou mais receptivo às ideias de Jung, esse cientista clarividente que todos nós devíamos ler. Senti-me muito apoiado e compreendido ao ler Jung. Contrariamente ao que se diz, eu nunca estive em análise, mas, acredito na Psicanálise. É ridículo não acreditar na Psicanálise. É como não acreditar na química ou na matemática. A psicanálise permite-nos contactar com uma visão mais profunda das nossas vidas; ajuda a nos libertarmos dos nossos tabus, ampliando a nossa consciência. Questiona se olhámos, de facto, para nós mesmos num espelho para vermos os nossos desejos, mesmo os mais desagradáveis, mas, ao menos reconhecidos como nossos. No entanto, actualmente, a Psicanálise manda-nos embora mal tenhas pago a conta, mesmo que tenhas lágrimas nos olhos, visto que o pagamento preciso ajuda a recuperação do paciente. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.195).

Os seguintes excertos demonstram a amplitude do interesse, da identificação e o reconhecimento da penetração da teoria Jungiana nos núcleos da imaginação criativa e onírica de Fellini. A visão de Jung potencia em Fellini um contacto mais profundo com a expressão simbólica.

Uma das razões pelas quais eu fiquei interessado na psicologia Jungiana é a sua tentativa em explorar as nossas acções individuais em termos colectivos. Fornece-me uma explicação elaborada quando eu ainda não tenho uma. Se um jornalista tivesse vindo ter comigo e dissesse, 'Quais são as tuas motivações para fazeres espectáculos de marionetes?' ' Eu provavelmente teria respondido, 'Eu não sei.' Agora que sou seis vezes mais velho e mais esperto, eu posso responder, 'Porque estava na minha consciência arquetípica colectiva'. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001. pp.217).

Jung não me pareceu pretensioso ou que expusesse o inatingível. Achei o seu trabalho agradável, compreensível. Ele era como o irmão mais velho que eu queria descobrir, porque ele disse, “Aqui – vem por este caminho”. Como eu respeitava a sua liderança, um elemento essencial, e uma vez que aconteceu ser o caminho que eu ia percorrer de qualquer maneira, foi fácil para mim segui-lo através da porta aberta. Ele pareceu-me o palco perfeito para aqueles que respeitam a imaginação criativa e a expressão simbólica. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.143).

É do contacto com a visão de Jung, que Fellini imprime uma nova leitura sobre o seu mundo interno e externo, confrontando as raízes dos fantasmas que estão enraizados no seu interior:

A descoberta de Jung ajudou-me a ser corajoso na minha confiança da fantasia sobre a realidade. (...) O mais importante das minhas leituras sobre Jung, foi que eu fui capaz de aplicar pessoalmente o que eu descobri na minha maneira de ser e abanar os meus sentimentos de inferioridade ou de culpa que radicavam na minha cabeça desde muito cedo, a recriminação dos pais, dos professores e, por vezes, os cruéis comentários das crianças, que me fizeram sentir que ser diferente era ser inferior. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.142).

A clarificação do papel da fantasia nos sonhos e a descoberta da função arquetípica das imagens dos sonhos, transformaram a imaginação de Fellini rumo à descoberta do seu mundo interno. Esta consequência, que derivou do contacto com a visão Jungiana, é visível nos filmes de Fellini, especialmente a partir de *8 ½* (1963).

Não sei se a minha descoberta sobre Jung afectou o meu trabalho, mas afectou-me, e, penso que o que me afecta e se torna parte de mim, tem que se tornar parte do meu trabalho. Eu sei que descobri com ele a afinidade e a reafirmação do mesmo sentido de fantasia que é básico para o meu ser, um sentido extra. Jung partilhou comigo a exaltação da imaginação. Ele via os sonhos como imagens arquetípicas que eram o resultado das experiências comuns dos homens. Eu dificilmente acredito que outra pessoa qualquer tivesse articulado de forma tão perfeita os meus sentimentos sobre os sonhos criativos. Jung lidou com as coincidências, com os presságios, os quais eu senti que foram sempre importantes para a minha vida. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.143).

Jung confirmou-me, sob um ponto de vista intelectual, o que eu tinha sempre sentido, que estar em contacto com a imaginação era um dom que deve ser alimentado. Ele articulou o que era, de antemão, emocional para mim. Eu conheci o Dr. Bernhard antes de *8 ½*. Eu acredito que o meu interesse em psicoterapia é reflectido em *8 ½* e, claro, em *Julieta dos Espíritos*. (Fellini, cit. por. Chandler, pp.142).

A base para um profundo interesse de Fellini em Jung, residia na importância com que Jung olhava para o carácter misterioso da vida e do mundo interno do indivíduo. Para Jung, estes mistérios podem ser explorados e descritos até certo ponto, mas não podem ser resolvidos:

A razão introduz os limites demasiados estreitos para nós, e só nos permite aceitar o conhecido – e isto também com limitações – e vive dentro de estruturas conhecidas, como se tivéssemos a certeza o quanto a vida actualmente se expande. De facto, dia após dia, vivemos para lá dos limites da nossa consciência; sem o nosso conhecimento, a vida do inconsciente também nos acompanha. Quanto mais a razão crítica domina, mais empobrecedor se torna a vida; mas, quanto mais do inconsciente e dos mitos somos capazes de tornar consciente, mais da vida conseguimos integrar. (Jung, 1963, cit. por. Stubbs, 2006, pp.38).

5.2. *Resumo das diferenças entre Freud e Jung*

A diferença estrutural, entre Freud e Jung, era de natureza pessoal e, foi dimensionada pelos diferentes percursos de vida e consequentes interesses distintos. Logicamente, há questões narcísicas em ambas as visões, que afastam as construções teóricas de ambos os autores. Mas, não é este o objectivo desta reflexão. Não pretendo me desviar do principal objectivo: Fellini, a pessoa e o artista. No entanto, para melhor compreender Fellini, é fundamental perceber a visão Jungiana da vida, pois foi esta visão que influenciou Fellini enquanto pessoa, modificando posteriormente a dinâmica, o ritmo e estilo dos seus filmes.

Para conhecer a visão de Jung sobre o homem e a vida, é fundamental perceber as suas motivações enquanto pessoa e psicólogo analítico. Desde logo, identifico a questão inicial que distancia Jung de Freud e, que está implicitamente relacionada com o papel dos impulsos sexuais na psique humana.

A magnitude, quase absoluta, da importância dos impulsos sexuais é defendido por Freud com intensidade irrefutável no livro *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1999):

Nenhum outro instinto é submetido, desde a infância, a tanta supressão quanto o instinto sexual, com os seus numerosos componentes; de nenhum outro instinto restam tantos e tão poderosos desejos inconscientes, prontos a produzirem sonhos no estado de sono. Ao interpretarmos os sonhos, nunca podemos esquecer a importância dos complexos sexuais, embora também devamos, é claro, evitar o exagero de lhes atribuir importância exclusiva. (Freud, 1900-1999, pp.389).

Ao longo da sua vida profissional, Freud reforça a defesa da importância da determinação dos impulsos sexuais na vida dos indivíduos. Na reflexão do caso do *Homem dos Lobos*, saliento os efeitos da cena primária, fundamentais para reforçar a visão de Freud. Segundo Sophie Mijolla (2002-2005), a noção de cena primária só apareceu em Freud em 1918, estando directamente relacionada com o caso do *Homem dos Lobos*. Designa-se de cena primária, “à cena de relações sexuais entre os pais, observada, construída, fantasiada pela criança e interpretada por ela em termos de violência. Esta cena não é compreendida, permanece enigmática e provoca simultaneamente uma excitação sexual na criança.” (Mijolla, 2002-2005, pp.316). O caso do *Homem dos Lobos* proporcionou a Freud a oportunidade de desenvolver a questão da realidade da cena primária, mas também, de confirmar a origem da neurose infantil, e posteriormente, adulta: “A libido da criança foi desfeita em estilhaços por essa cena.” (Freud, 1918b, cit. por. Mijolla, 2002-2005, pp.317). *A partir da história de uma neurose infantil*, Freud pretende demonstrar o impacto neurótico duradouro do conflito sexual infantil, refutando as teorias de Adler e Jung.

Jung no seu livro, *Memories, Dreams, Reflections* (1963/1995), não considera o trauma sexual como a causa exclusiva do recalçamento, apesar de reconhecer a sua acção e importância em inúmeros casos de neuroses. Jung, realça ainda, outros factores predominantes, como por exemplo, o problema da adaptação social e da opressão, resultantes dos trágicos acontecimentos de vida e dos desejos face ao prestígio, entre outros. Perante esta panóplia de factores, Freud apenas encontra uma raiz: a sexualidade.

Em *Modern Man in Search of a Soul* (1933/2005), Jung foi mais longe nas suas considerações, ao afirmar que as considerações de Freud sobre a sexualidade, o prazer infantil e o conflito com o princípio da realidade, assim como, o incesto, correspondem às verdadeiras expressões da própria maquiagem psíquica de Freud, ou seja, na visão de Jung, Freud “deu formas adequadas aquilo que ele notou em si mesmo.” (Jung, 1933/2005, pp.117). Jung frisa

que não é um oponente de Freud, constatando que nenhum terapeuta experiente pode negar ter contactado com diversos casos que respondem às teorias de Freud. No entanto, Jung enfatiza que Freud “dedicou a sua vida e a sua força à construção de uma psicologia que corresponde à formulação do seu próprio ser.”

Pela minha parte, eu prefiro olhar para o homem através da luz que reflecte o que nele é saudável e audível, e libertar o homem doente do ponto de vista que colore cada página que Freud escreveu... De qualquer modo, a visão de Freud não corresponde a uma psicologia da mente saudável. (Jung, 1933/2005, pp.117).

Jung esclarece que não pretende anular a importância dos instintos sexuais na psique humana, mas o que ele pretende é “colocar limites à exuberante terminologia do sexo ... Eu desejo colocar a sexualidade no seu lugar próprio. O senso comum irá sempre lembrar o facto da sexualidade ser apenas um dos diversos instintos de vida – apenas uma das funções psicológicas – embora, seja sem dúvida, de longo alcance e importante.” (Jung, 1933/2005, pp.120-121).

Jung é categórico nas suas afirmações, não negando a importância da força propulsora dos instintos ou impulsos naturais, sejam eles sexuais ou não, no entanto, ele chama atenção para a natureza misteriosa inerente aos instintos e ao espírito:

Os instintos vêm em rota de colisão com o espírito, visto que, eles estão continuamente a colidir com algo, e porque não pode este algo ser designado de espírito? Estou longe de saber o que é o espírito em si mesmo e, igualmente distante de saber o que são os instintos ... Certamente, instintos e espírito estão para além da minha compreensão. São termos que nos permitem estar perante forças poderosas cuja natureza desconhecemos. (Jung, 1933/2005, pp.119).

Em *Modern Man in Search of a Soul* (1933/2005), Jung reflecte os distintos backgrounds intelectuais que influenciaram o distanciamento entre ele e Freud. Jung realça que cresceu no intenso ambiente histórico de Basileia do final do século XIX, influenciado pelas leituras dos filósofos e escritores dos séculos XVIII e XIX. “Ao contrário, tenho a impressão que a história intelectual de Freud começa com Buchner, Moleschott, Du-Bois-Reymond, e Darwin.” Aproveito para salientar que, a subtil constatação da importância dos pilares culturais nas idiosincrasias de Jung e Freud, também pode ser estendida a Fellini, uma vez

que a infância de Fellini ou as memórias da sua infância, são as raízes das marcas que distinguiram Fellini de outros realizadores.

Nós, os modernos, somos confrontados com a necessidade de redescobrir a vida do espírito; nós temos que a experimentar de novo para nós. É o único caminho pelo qual podemos quebrar o período que nos liga ao ciclo dos eventos biológicos. A minha posição nesta questão corresponde ao terceiro ponto de diferença entre a visão de Freud e a minha. Por causa disto, sou acusado de misticismo ... Afortunadamente, nós temos a prova que o espírito renova constantemente as suas forças, pelo facto de o ensinamento central das iniciações antigas é passado de geração para geração. (Jung, 1933/2005, pp.122).

Na óptica de Stubbs (2006), Jung incentiva-nos a olhar para lá da razão e da consciência, em direcção ao mistério do inconsciente. Era certamente, este género de estímulo que Fellini queria seguir, pois, tal como Jung, a base do seu impulso criativo e fascinação pelo carácter indefinível da vida, estavam radicados no seu inconsciente. Numa entrevista, Fellini enfatiza este ponto, estabelecendo um contraste entre Jung e Freud:

Freud quer explicar quem somos; Jung acompanha-nos até à porta do desconhecido e deixa-nos observar e descobrir por nós próprios. A humildade científica de Jung na confrontação do mistério da vida é mais agradável para mim. Os seus pensamentos e ideias não pretendem ser doutrina, mas, apenas sugerem um novo ponto de vista, uma atitude diferente que pode enriquecer e desenvolver a nossa personalidade ... Freud com as suas teorias faz-nos pensar; Jung, por outro lado, permite-nos imaginar, sonhar e penetrar no sombrio labirinto do nosso ser...Para Jung, um símbolo é o que melhor expressa uma intuição...Para Freud, um símbolo substitui algo que nós devemos destruir e, como tal, é preferível esquecer do que expressar. Para Jung, o símbolo é um meio de expressar o inexprimível, apesar de vago. (Fellini, 1988, cit. por. Stubbs, 2006, pp.39).

É necessário contextualizar o conceito de símbolo e signo no corpo teórico Jungiano. No livro *Psychological Types* (1921/2009), Jung distingue símbolo de signo:

Um símbolo pressupõe sempre que a expressão escolhida, é a melhor descrição ou formulação possível de um facto relativamente desconhecido, que é, apesar disso, conhecido para existir ou é postulado como existente ... Uma expressão que representa uma coisa conhecida permanece como um mero signo e nunca é um símbolo. (Jung, 1921/2009, pp.474-475).

Jung utilizou o termo *reductor*, para caracterizar um método de interpretação psicológica que considera o produto inconsciente não como um símbolo, mas semioticamente, como um sinal ou sintoma referente a um processo subjacente. Segundo Jung (1921/2009), os métodos interpretativos de Freud e Adler eram redutores, uma vez que, em ambos os casos existe uma redução a processos elementares de desejo ou aspiração, que em última análise são de natureza psicológica ou infantil. Nesta linha de pensamento, o produto inconsciente adquire necessariamente o carácter de uma expressão não autêntica, onde o termo símbolo não é correctamente aplicado.

Em *Jung & Film, a Post – Jungian Takes on the Moving Image* (2002), Fredericksen (1979/2002), defende que é fundamental realçar a distinção que Jung promove entre símbolo e signo, visto que, elabora dois modos distintos de apreensão e explicação da psique e dos seus produtos. Este ponto é visível nas diferentes explicações e atitudes de Freud e de Jung, relativamente à fantasia do incesto e ao simbolismo. Freud interpreta concretamente a fantasia do incesto. Uma vez que este impulso não pode ser mantido pelo ego ao nível consciente da psique, é recalcado no inconsciente, regressando apenas, sob o “traje” de disfarce ou em formas alteradas nos sonhos ou em sintomas neuróticos.

De acordo com Fredericksen (1979/2002), na visão de Jung, Freud designa incorrectamente as expressões distorcidas ou disfarçadas dos desejos simbólicos do incesto. Os símbolos de Freud são de facto, signos, significando o conhecimento putativo, embora recalcado, do desejo do paciente em ter intimidade física com o parente. O que parece para Freud uma mera regressão à infância é para Jung, uma etapa necessária em direcção à “profundidade maternal” para o contacto com a revelação espiritual e equilíbrio psíquico. Em suma, a atitude de Jung pretende rever significativamente o significado e o valor do simbolismo, incluindo o do incesto.

Jung, tal como Fellini, estava fascinado com o oculto e o mágico e com as capacidades espirituais dos médium. A um nível superior, Jung estava fascinado com o mundo interno da psique e com as forças misteriosas nele contido. Fellini designou estas forças como “as nossas partes mais sábias e subtis”, que corresponde ao “self” para Jung. Ambos, consideravam os

sonhos o caminho mais seguro para contactar com a “sabedoria” desta fonte interna. (Stubbs, 2006).

5.2.1. O olhar de Winnicott sobre Jung

Segundo Newman (1995-2003), Winnicott foi solicitado para fazer uma resenha do livro autobiográfico de Jung, “*Memories, Dreams, Reflections*” (1963), e aproveitou a oportunidade para constatar o quanto Jung e Freud são complementares um ao outro. Dos encontros entre Freud e Jung, Winnicott contactou com um material de qualidade para efectuar um estudo sério da natureza humana. “Os psicanalistas podem escolher alinhar-se com Freud e medir Jung contra ele e podem olhar para Jung e olhar para Freud e deixar que os dois se encontrem, sigam adiante e se separem.” (Winnicott, 1964, *International Journal of Psychoanalysis*, (45) pp.450 e segs.).

Winnicott (1964), foca a doença psicótica que Jung teve quando tinha quatro anos e um eczema generalizado, que pode ser visto como uma consequência do mau relacionamento entre as figuras parentais de Jung. Winnicott (1964), também salienta a perturbada primeira infância de Jung, provavelmente, devido à depressão materna contrabalançada pela maternidade *forçada* da figura parental. Relativamente ao episódio psicótico de Jung na infância, Winnicott associa à separação dos pais, acrescentando que o eczema generalizado pode ser entendido como uma defesa temporária, uma perturbação psicossomática deflagrando a maternidade do pai e, conseqüentemente, alimentando a dependência. Winnicott (1964), conclui, que na fase final, Jung organiza a sua defesa principal e adquire a independência, verificável no futuro de Jung, constatando que a ansiedade impeliu Jung para desempenhos excepcionais.

Sendo Jung na infância, um bebé cuidado por uma mãe clinicamente deprimida, ele nunca teve uma mãe disponível para ser destruída, ou seja, faltava-lhe um objecto que Jung pudesse destruir, além de que Jung não poderia rivalizar com um pai que precisa de ser mãe. Em suma, Winnicott defende que eles tinham que se encontrar, mas, devido à infância de Jung, ele nunca esteve preparado para um confronto com Freud. (Winnicott, 1964).

5.3. A Fenomenologia Jungiana da Psique e o Papel dos Arquétipos

Devido à importância que Fellini atribui a Jung na compreensão e evolução do seu mundo interno, impõe-se conhecer e aprofundar o sistema analítico Jungiano. Segundo Stubbs (2006), a capacidade de auto-regulação inerente ao sistema analítico Jungiano, é o seu aspecto mais atraente e, incita-nos em direcção ao crescimento interior. Jung sentia que as neuroses, ou um desequilíbrio do sistema psíquico, podiam ser um alerta para o indivíduo. Como já vimos, Jung discorda de Freud ao não considerar os impulsos sexuais o factor de motivação principal da psique individual, indicando em alternativa, um impulso que visa o equilíbrio, como o impulso mais determinante do nosso sistema psíquico. Este impulso é controlado por um centro ou um “complexo” que Jung designou de “self”.

5.3.1. Tipos Psicológicos e Funções Fundamentais

Para uma compreensão eficaz do conceito de Jung sobre o equilíbrio psíquico, é necessário aprofundar as noções de “funções” e “tipos”. A predominância de uma função conduz-nos a construir ou procurar certas situações em detrimento de outras situações que evitamos e, por isso, a ter experiências que são peculiares para nós e distintas dos outros. (Jung, 1933/2005).

As quatro funções fundamentais para Jung são: o pensar (pensamento), o sentir (sentimento), o perceber sensorial (sensação) e o intuir (intuição). De acordo com Pieri (2002), estas quatro funções são designadas de fundamentais para a actividade psíquica, porque mesmo perante circunstâncias diferentes, elas permanecem iguais. O *pensamento* e o *sentimento* são considerados *funções racionais*, visto que, vertem sobre juízos de tipo tanto racional quanto afectivo. *Pensar* diz-nos o que é uma coisa, e *sentir* transmite-nos se é “agradável, desejável e belo, ou ...desagradável, repugnante, feio, e por aí adiante” (Jung, cit. por, Stubbs, 2006, pp.41). Segundo Pieri (2002), o *sentir* é considerado uma função distinta das bases pulsionais afectivas e dos movimentos da alma, isto é, o afecto e as emoções. Salienta-se que o *sentir* é uma função autónoma, capaz de desenvolver tarefas racionais, enquanto o *pensar* está relacionado com os afectos e movimentos da alma.

As outras funções são *irracionais*. “A *sensação* contacta com os detalhes que, no seu conjunto, constituem um objecto (mas, não julga ou nem categoriza), e a *intuição* prevê as possibilidades inerentes ao objecto ou a situação.” (Jacobi, 1968, cit. por. Stubbs, 2006, pp.41). A *sensação* e a *intuição* são consideradas *funções irracionais*, pois não procedem de juízos, mas sim, de percepções, razão pelo qual se designa respectivamente, de *percepção sensorial* e de *percepção intuitiva*. Às funções, temos que adicionar os tipos. Jung define dois géneros de tipos: *extrovertido* e *introvertido*.

O tipo é um exemplo ou modelo que reproduz de forma peculiar o carácter de uma espécie ou de uma generalidade. No sentido mais restrito deste nosso trabalho, tipo é um modelo característico de uma atitude geral que se manifesta em muitas formas individuais. (Jung, 1921/2009, pp.482.).

O tipo *introvertido* volta a experiência para o seu interior, para dentro. O *extrovertido* realça constantemente a importância que atribui ao externo e define-se, de acordo, com a relação que estabelece com o mundo externo. (Stubbs, 2006). A extroversão consiste na característica específica da libido de voltar-se para o exterior, constituindo a significação do objecto. A extroversão pode coincidir ou não com a intencionalidade do Eu, originando a distinção entre extroversão activa e extroversão passiva. Designa-se de *extroversão activa*, quando a relação manifesta com o objecto é querida intencionalmente pelo sujeito e, *extroversão passiva*, quando a relação é forçada pelo objecto, atraindo o interesse do sujeito, eventualmente contra a sua vontade. (Pieri, 2002).

Ao contrário da extroversão, a *introversão* é entendida como a característica específica da libido de voltar-se para o interior e, deste modo, constituir a significação do sujeito, expressando uma *relação negativa entre sujeito e objecto*.

O interesse não se dirige para o objecto, mas dele se retrai e vai para o sujeito. Quem possui uma atitude introvertida, pensa, sente e age de modo a deixar transparecer claramente que o motivador é o sujeito, enquanto o objecto recebe valor apenas secundário. A introversão pode ter um carácter mais intelectual (pensamento), ou mais afectivo (sentimento); pode ser ainda caracterizada pela intuição ou pela sensação. A introversão é activa quando o sujeito quer um isolamento em relação ao objecto, e passiva quando o sujeito não consegue reintegrar no objecto a libido que dele reflui. (Jung, 1921-2009, pp.452-453).

Quando combinámos funções com tipos, acedemos a uma escala cujos extremos vão desde o tipo *extrovertido-sentir* ao tipo *introvertido-intuitivo*. Mais precisamente, todo o tipo psicológico é constituído a partir da atitude, que pode orientar-se à introversão ou à extroversão e, tal atitude encontra-se sempre combinada com a função dominante em relação às quatro previstas (pensamento, sentimento, sensação e intuição). Deste modo, a função mais diferenciada decide o tipo funcional, que por sua vez, pode estar ou não, em conformidade com a extroversão ou introversão, consoante a libido seja mais atraída pelo mundo externo ou interno. A combinação das quatro funções e das duas atitudes/tipos produzem oito tipos psicológicos, e cada um destes é designado com o nome da função diferenciada, seguido pelo da atitude mais desenvolvida, originando termos como *tipo pensamento introvertido*, *tipo sentimento extrovertido*, entre outros. (Pieri, 2002).

De acordo com Jung (1959/2009), num dado momento da vida, um indivíduo pode ter um tipo de personalidade predominante associado com características funcionais secundárias. Jung considera ser mais provável, uma pessoa passar a primeira metade da sua vida de acordo com o tipo extrovertido, visto que, nesta fase encontrar o seu espaço no mundo externo é sentido como importância primária e, posteriormente, na segunda metade da vida, viver de acordo com o tipo introvertido, quando o indivíduo tem mais oportunidade para olhar para dentro de si e se confrontar com a questão metafísica *Quem sou Eu?*

Contudo, num dado momento, podem ocorrer diversas possibilidades de combinações de tipos e funções, cuja complexidade é superior aos recursos que o indivíduo na altura possui para gerir essa mesma combinação. Se essas possibilidades são, de certo modo, cruciais para o indivíduo, é a função reguladora no interior do inconsciente do indivíduo que sinaliza o conflito ao centro de consciência do sujeito, que Jung chamou de “ego”.

5.3.2. O Inconsciente Colectivo e a noção de Arquétipo

Para uma melhor compreensão da visão de Jung sobre a psique, observemos então, o esquema abaixo discriminado, que demonstra que a elaboração de Jung deriva do esquema herdado pelo seu mentor, Freud, realçando-se como principal diferença (entre outros pontos

de vista distintos), a reclamação de Jung para a existência de um “inconsciente colectivo” e um “inconsciente pessoal”. (Stubbs, 2006).

Pessoa
Consciência
(Ego)

Inconsciente Pessoal

Inconsciente Colectivo
(Arquétipos)

Em primeiro lugar, começamos pelo exterior da nossa psique e, estimulamos o movimento de olharmos para o nosso interior, onde está a nossa *pessoa*. A um nível mais profundo, encontrámos uma área privada interna, a *consciência*, onde tomámos consciência dos nossos pensamentos e sentimentos. O centro deste nível é o ego. Abaixo deste nível, contactámos com uma profundidade cada vez mais subterrânea, o *inconsciente pessoal*, definida como uma área de actividade psíquica onde reside o “material esquecido, recalcado, subliminarmente percebido e sentido” (Jung, 1968, cit. por. Stubbs, 2006, pp.42). Neste nível encontrámos o material que o indivíduo absorveu ao longo da sua vida até à data, mas, que não foi retido no consciente. A um nível ainda mais profundo, no epicentro do nosso interior, encontramos o *inconsciente colectivo*, uma das contribuições mais originais de Jung para o aprofundar da psique humana.

O inconsciente colectivo é a parte da psique que pode ser negativamente distinguida do inconsciente pessoal, pelo facto, de não atribuir a sua existência, como a última, à experiência pessoal e, conseqüentemente, não se traduz numa aquisição pessoal. Enquanto, o inconsciente pessoal é essencialmente constituído por conteúdos, que num dado momento foram conscientes, mas, que desapareceram do consciente através do recalçamento ou do esquecimento, os conteúdos do inconsciente colectivo nunca estiveram disponíveis à consciência e, conseqüentemente, nunca foram individualmente adquiridos, devendo a sua

existência à hereditariedade. Enquanto que, o inconsciente pessoal, é consistente para a maior parte dos complexos, o conteúdo do inconsciente colectivo é, essencialmente, constituído por arquétipos. (Jung, 1934/2009, pp.42).

De acordo com Fredericksen (1979/2002), o inconsciente na visão de Freud é essencialmente constituído pelos recalcamientos da mente consciente; os seus conteúdos uma vez conscientes e conhecíveis, são passíveis de serem conhecidos novamente. Jung não nega a existência desta camada do inconsciente, que constitui parte do que ele designou de “inconsciente pessoal”, no entanto, ele postulou um nível ainda mais profundo do inconsciente, primeiramente com o termo “imagens primordiais” e posteriormente com o conceito de “inconsciente colectivo”. Estes vários rótulos reforçam o facto que a este nível, o inconsciente não é constituído por recalcamientos pessoais do ego consciente, ou seja, de algo uma vez conhecido, mas sim, por factores transpessoais que antecedem a consciência do ego em si mesmo.

Os meios pelos quais o inconsciente comunica o conflito ao ego são, principalmente, através dos sonhos, fantasias e as visões. A função do ego consiste em submeter o alerta transmitido pelo inconsciente a uma avaliação crítica e, provavelmente, mediar o aviso antes de assimilá-lo. A mudança ou transformação nunca é adquirida facilmente através do sistema analítico Jungiano, mas é uma condição essencial para o indivíduo que deseja atingir o seu potencial evolutivo. (Stubbs, 2006).

Quando expressões psíquicas como sonhos, fantasias e trabalhos artísticos, estão em contacto com a psique objectiva (inconsciente colectivo), elas têm características universais, semelhantes aos trabalhos simbólicos criados pelos artistas, como se tivessem uma vida própria, universal, apesar de terem origem no nosso interior. O *inconsciente colectivo* é visto como uma área universal. São os laços do indivíduo com os outros seres humanos, relativamente a outras culturas e distintos períodos históricos. O epicentro do *inconsciente colectivo* é os *arquétipos*, as imagens primordiais.

A imagem primordial, ou arquétipos, é uma figura – seja um demónio, um ser humano, ou um processo – que ocorre constantemente no decorrer da história e surge quando a fantasia criativa é expressa livremente. Deste modo, é essencialmente uma figura mitológica. Quando examinamos mais perto essas imagens, nós descobrimos que elas dão forma a inúmeras típicas experiências dos

nossos antepassados. Elas são, maneira de dizer, o resíduo psíquico de inumeráveis experiências do mesmo tipo. (Jung, 1966, cit. por. Stubbs, 2006, pp.43).

É também, importante distinguir entre o arquétipo do Self e alguma determinada imagem arquetípica do Self que aparece nos sonhos. Como arquétipo, o Self representa o centro ordenador da psique no seu todo, um todo maior que o ego, mas, intimamente relacionado com o ego. O Self visto como a totalidade da psique, traduz o campo generativo do processo de individuação. Contudo, o Self também é o padrão arquetípico no qual a evolução do ego se baseia. Conceptualmente, a qualidade central da totalidade da psique é o Self, enquanto que a qualidade central da consciência (e da esfera pessoal) é o ego. Quando falamos do Self nos sonhos, consideramos que representa uma imagem arquetípica da ordem da psique vista como um todo. Uma mudança de conteúdos do ego pode provocar mudanças nas imagens do Self, realçando que a relação entre eles permanece do centro da consciência (ego) para o centro da psique (Self). (Hall, 1983).

Segundo Hall (1983), na visão de Jung, o Self é o centro regulador da psique e, pode aparecer em sonhos, juntamente com outras imagens de arquétipos. O Self é o núcleo arquetípico do ego e, o seu aparecimento indica uma necessidade, que visa estabilizar o ego, visto que, há uma tendência para a existência de uma relação recíproca, entre a estabilidade do ego e a manifestação do Self, numa forma estável. Se o ego está confuso e desordenado, o Self tende a aparecer numa forma muito ordenada, como a imagem do mandala.

“A palavra Sânscrita *mandala* significa “círculo” no sentido comum da palavra.” (Jung, 1934-1954/2009, pp.387). No contexto da prática religiosa e psicológica, indica imagens circulares que são pintadas, desenhadas, modeladas ou dançadas. O termo *mandala* está associado ao Budismo Tibetano, às danças dos mosteiros dervixes, aos contos de fada e à alquimia. Enquanto fenómeno psicológico, está associado com os sonhos, em certos estados de conflito, e em casos de esquizofrenia. Frequentemente, contêm quaternidade ou múltiplos de quatro, em forma de uma cruz, de uma estrela, de um quadrado, de um octógono, etc. Na alquimia, encontramos a imagem de um mandala na forma de *quadratura circuli*. (Jung, 1934-1954/2009). A “quadratura do círculo” é um dos muitos motivos arquetípicos, que formam os padrões básicos dos nossos sonhos e fantasias, mas é distinguida pelo facto de ser

um dos padrões básicos mais importantes, sob o ponto de vista do funcionamento. “De facto, poderia até ser chamado de *arquétipo da totalidade*.” (Jung, 1934-1954/2009, pp.388).

De acordo com as análises feitas por Jung (1934-1954/2009), na sua prática clínica, às diversas imagens de mandala, ele defende que as imagens de mandala iluminam produtos novos e não influenciados, concluindo que deve existir uma disposição transconsciente em cada indivíduo, passível de produzir os mesmos símbolos ou símbolos semelhantes ao longo dos tempos e em todos os lugares. “Uma vez que esta disposição não é usualmente, uma possessão consciente do indivíduo, eu designei-a de inconsciente colectivo e, como base dos seus produtos simbólicos, eu postulei a existência de imagens primordiais, os arquétipos.” (Jung, 1954/2009, pp.384).

Regra geral, a imagem de um mandala emerge em situações de dissociação psíquica ou estados de desorientação, por exemplo:

No caso de uma criança entre os oito e os onze anos de idade cujos pais estão a se divorciar, ou em adultos que, confrontados com a problemática dos opostos da natureza humana se desorientam e se submetem ao tratamento da sua neurose; ou, em esquizofrénicos cujas visão do mundo se tornou confusa e caótica, devido à irrupção de conteúdos incompreensíveis do inconsciente. Nestes casos, vemos nitidamente, como a ordem rigorosa de tal imagem circular compensa a desordem e a perturbação do estado psíquico, e isso, através da construção de um ponto central, em relação ao qual tudo é ordenado, ou de uma disposição concêntrica do múltiplo, do oposto, do irreconciliável. (Jung, 1954/2009, pp.387-388).

Do ponto de vista psicodinâmico, o mandala é assumido como a possibilidade de recolhimento e conciliação dos elementos psíquicos, contrários à consciência, visto que, a própria consciência não está em posição de conciliá-los. Em suma, psicologicamente falando, a imagem de um mandala enfatiza a totalidade de algo, geralmente ilustrando com clareza uma periferia e um centro. No sentido histórico, o termo mandala refere-se a uma certa muito estruturada meditação de símbolos usados no Budismo, consistindo sempre num quadrado ou numa cidade circular com uma imagem central (para ser meditada) e com menos imagens em redor. A roda de pessoas, no início de *Amarcord* (1976) ou, a figura do cardeal no centro de um círculo solar, em *Roma de Fellini* (1972) são exemplos do mandala Jungiano nos filmes de Fellini. As próximas três figuras são exemplos de mandalas.

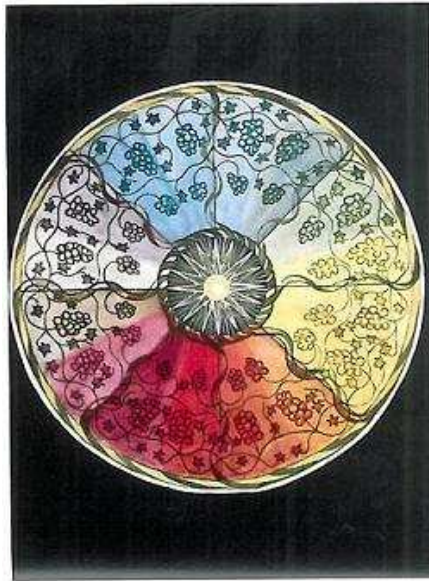


Figura 17. Imagem arquetípica de um mandala.



Figura 18. Imagem arquetípica de um mandala.

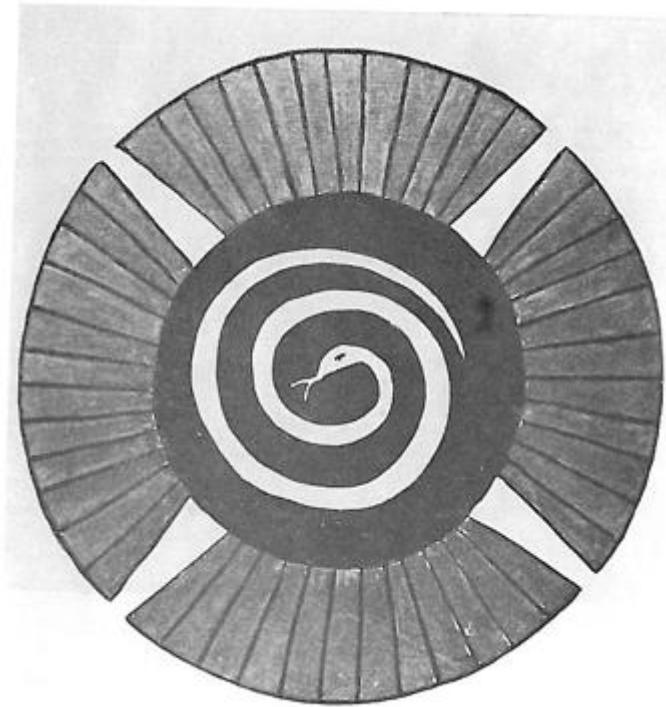


Figura 19. Imagem arquetípica de um mandala.

Segundo Jung (1921/2009), nós acedemos aos arquétipos através dos nossos sonhos, fantasias e visões, mas, também é possível reconhecê-los através de comparações com figuras de vários mitos culturais, contos de fada e rituais religiosos. Por agora, não irei desenvolver as nuances que caracterizam os diferentes pontos de vista, que compõem a diversidade teórica que interpreta o universo onírico. Esta tarefa será, posteriormente resumida, fazendo referência aos autores Freud, Jung e Winnicott, numa espécie de antecâmara teórica que antecede à apresentação do *Livro dos Sonhos* de Federico Fellini.

5.3.3. Processo de Individuação

Jung sentiu que era possível ao indivíduo caminhar em direção da maturidade ou realização pessoal, especialmente na segunda metade da vida, tendo em vista um equilíbrio das suas qualidades psíquicas. Jung designou este processo de “individuação”, comparando este processo com uma viagem interna desde o topo até à base do esquema anteriormente apresentado na página 93. Jung considera que o *processo de individuação* é caracterizado pela relação de mútua inclusão e, recíproca remitência, entre a natureza psíquica individual e a

colectiva, isto é, o processo de individuação engloba a articulação entre dois processos complementares, designados de *diferenciação* e *integração*. O termo *diferenciação* remete para o problema psicológico fundamental da constituição do outro, diferente de si próprio e da determinação qualitativa da alteridade. O termo *integração*, remete para outro problema psicológico fundamental, como a relação entre dois elementos que, mesmo na sua interacção, permanecessem essencialmente distintos. (Pieri, 2002).

A individuação (...) significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades colectivas do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, o factor determinante de um melhor rendimento social. A singularidade de um indivíduo não deve ser entendida como estranheza de sua substância ou de suas componentes, mas sim como combinação única, ou como diferenciação gradual de funções e faculdades que em si e por si mesmas são universais. (Jung, 1928, cit. por. Pieri, 2002, pp. 257-258).

De acordo com Pieri (2002), Jung propõe que o “ponto de vista individual” não seja orientado em sentido oposto às normas colectivas, mas apenas em sentido diverso, ou seja, é na divergência e não na oposição, que o indivíduo constitui a diferença entre si próprio e o outro e, o espaço que se cria entre os dois oferece a possibilidade de um verdadeiro reconhecimento recíproco ou de uma interacção criativa.

A *viagem* que caracteriza o processo de individuação, é muitas vezes guiada por certos arquétipos, que incluem entre outros, a figura da sombra ou o lado mais escuro do indivíduo, o anima-animus, isto é, o aspecto feminino contido no homem e o aspecto masculino contido na mulher, ou ainda, o velho homem sábio ou o mágico que representa frequentemente a sabedoria espiritual e, a grande mãe, que geralmente representa forças cíclicas naturais da vida e da morte. (Stubbs, 2006).

5.3.4. O Mago ou o Velho Homem Sábio

A figura do mago é fundamental nos filmes de Fellini. Corresponde a um dos arquétipos de Jung, que Fellini adaptou aos seus interesses particulares. O mago é uma figura que Jung não se debruçou extensivamente. No seu ensaio “*The Phenomenology of the Spirit in Fairytales*”, Jung afirma:

A figura do velho homem sábio pode surgir de forma tão plástica, não apenas em sonhos como também em meditações visionárias (ou o que chamamos de 'imaginação activa') (...) O velho homem sábio aparece nos sonhos disfarçado de mágico, doutor, padre, professor, avô, ou outra pessoa detentora de autoridade. (Jung, 1934/2009, pp.215-216).

Em *The Magician Within* (1993), Robert Moore e Douglas Gillette aprofundam o papel atribuído ao mago:

O Mago incita-nos a olhar para o que não é visto. Ele é o mediador e comunicador do conhecimento escondido, o curandeiro, o tecnólogo, o professor, e contemplativo – ele está por trás da nossa insaciável curiosidade humana. (Moore. R. e Douglas. G., 1993, pp.63).

O mago pode então ser visto, como alguém que observa e estuda os conflitos, mas não os resolve, potenciando o encontro entre os dois hemisférios do cérebro, adicionando à lógica do hemisfério esquerdo com a visão e a intuição do hemisfério direito. O mago, não é mais do que um iniciador, um mestre-de-cerimónias que estimula o confronto com a viagem interna, mas que não vislumbra necessariamente, a solução para os conflitos. No fundo, o mago, este velho homem sábio, estimula-nos a pensar.

Os magos ou velhos homens sábios de Fellini, são figuras ambíguas, estranhas, e anfitriões. Eles podem ou não, orientar os protagonistas em direcção aos seus objectivos, mas, são figuras que têm o condão de introduzir, de abrir os portões do mundo interno dos protagonistas, para finalmente, eles poderem aceder ao mesmo. Um exemplo concreto é o narrador histórico em *Amarcord* (1973). Mas, o perfeito exemplo da figura do mago nos filmes de Fellini, é o mágico Maurice e a telepática comunicação com a sua companheira Maya, no inesquecível filme *8 ½* (1963). Maurice e Maya convidam Guido, o protagonista, a viajar pelas memórias do seu mundo interno. Guido recorda a frase mágica que marcou a sua infância: *Asa Nisi Masa*. O que o espectador sente é que estamos perante algo muito misterioso, profundo e íntimo. Apenas Guido tem acesso à verdadeira mensagem contida na frase, interpretação reforçada pelas folhas brancas e véus brancos que aparecem associadas às memórias de Guido e, que podem ser vistos como um indicador, que estamos perante uma cena do teatro interno do protagonista.

No final de *8 1/2* (1963), quando Guido começa a ficar confortável com as figuras da sua viagem interna, o mágico Maurice veste novamente o “fato” de mestre-de-cerimónias, estando na génese da cena de afirmação, comunicando a Guido, “Estamos prontos para começar,” fazendo com que Guido saia do carro e regressse ao cenário do filme. O mágico Maurice inicia a reconciliação simbólica com a fantasia, activando o poder da nossa imaginação, que nos situa que estamos perante o mágico mundo interno.

5.3.5. A Sombra

“O Homem necessita do oposto para concretizar a sua experiência.” (Jacobi, 1968, cit. por. Stubbs, 1006, pp. 53). Para Jung, este oposto corresponde ao arquétipo da sombra, localizado no inconsciente pessoal, apesar de Jung também admitir a sua existência num nível mais profundo, no colectivo inconsciente, numa espécie de versão mais tenebrosa do arquétipo da sombra. A sombra é o outro, um duplo ou um *doppelganger*, sempre do mesmo sexo do sujeito em questão e, representa o que é latente no indivíduo, mas de uma forma subdesenvolvida. (Stubbs, 2006).

Jung afirma, “A sombra é o problema moral que desafia a personalidade total do ego, já que ninguém pode ficar consciente da sombra sem um esforço moral considerável. Para se tornar consciente dela, é preciso reconhecer os aspectos sombrios da personalidade presente e verdadeira.” (Jung, 1951, cit. por. Stubbs, 2006, pp. 54).

Entre os diversos filmes de Fellini, escolho o filme *8 1/2* (1963), para elucidar a figura da sombra nos filmes do cineasta italiano. Tendo em conta as características da figura da sombra anteriormente descritas, podemos considerar que Daumier, o áspero crítico analítico preso às amarras ideológicas, contratado por Guido para o papel de conselheiro do seu próximo projecto, representa a figura da sombra.

Em *8 1/2* (1963), Daumier centra o seu discurso no pensamento, de acordo com o sentido do raciocínio lógico Jungiano, preocupando-se constantemente com o impacte face ao externo, exactamente o oposto das preocupações de Guido, centrado em explorar as suas preocupações sentimentais e as emoções nelas contidas, e no seu desenvolvimento interior. A

analista Jungiana, Marie-Louise von Franz, realça que “Para uma pessoa que vive intensamente as suas emoções e sentimentos naturais, a sombra pode aparecer num intelectual frio e negativo.” (Franz, ed. Revista, 2001, cit. por. Stubbs, 2006, pp.56). Este é precisamente, o papel que Daumier representa em *8 ½* (1963). Por exemplo, quando Guido recorda a memória infantil do seu encontro com a prostituta Saraghina, uma memória fulcral para a noção de Guido sobre o mistério da sexualidade e da mulher, Daumier questiona “E o que é que isso significa?”

Ao longo do filme, Daumier procura incutir na postura de Guido, face ao seu próximo projecto cinematográfico, um maior rigor intelectual, mais associado com a lógica e clareza. Todavia, Guido deseja olhar para os acontecimentos que marcaram intensamente a sua vida emocional, desprezando a vertente lógica e intelectual. A distância entre ambos e a pressão subtil, mas constante, que Daumier exerce sob Guido, leva-nos a questionar quais as motivações de Guido, em relação à contratação de Daumier como seu conselheiro.

Perante a hipótese que considera Daumier uma sombra Jungiana, verifica-se que Daumier levanta questões que Guido tem dentro no seu interior e, deste modo, Guido confronta os seus fantasmas internos e as suas dúvidas racionais sobre o valor do que é intensamente emocional para ele. Daumier representa um duro desafio para Guido, e Guido só poderá derrotar Daumier, através da intensa manifestação das vivências das suas memórias emocionais, que conduzem a uma evolução do seu desenvolvimento interno. Isto é o que Guido faz no final de *8 ½* (1963).

O embate final surge quando Guido, do exterior do carro, ouve Daumier a dissertar sobre o artista que consegue “educar-se no silêncio”. Neste momento Guido vira-se para a figura do mágico Maurice e o sonho ganha forma, estimulando Guido a aceitar a proposta do sonho para tratar todas as figuras presentes, como se de um filme se tratasse. A função da sombra neste filme é só uma. Ele está lá para ser superado pela resistência das forças dessas figuras na memória e inconsciente de Guido, que convidam Guido a conhecer um nível mais profundo da sua vida emocional.

5.3.6. Anima-Animus

Segundo Pieri (2002), este par de termos introduzido por Jung, representa a característica contra-sexual de cada indivíduo, que descende do princípio de complementaridade, através do qual a psique se move. Por este caminho, Jung tenta uma distinção entre a psicologia masculina e feminina. “A Anima, sendo feminina, é a figura que compensa a consciência masculina. Na mulher, a figura compensadora é de carácter masculino e pode ser designada pelo nome de Animus.” (Jung, 1928, cit.por. Pieri, 2002, pp.37).

A abundância de mulheres é uma das marcas dos filmes de Fellini. Contudo, uma grande parte da crítica feminina considera que a mulher retratada nos filmes de Fellini, é uma fabricação masculina que descaracteriza a sua essência na vida real. De acordo com Stubbs (2006), à luz da visão Jungiana, as mulheres dos filmes de Fellini são versões do arquétipo da anima, a figura que abre as portas da viagem para a individuação onde a sombra é excluída. Para Jung, a anima é “o lado feminino” do homem, acrescentando que:

Todos os homens transportam com eles a eterna imagem da mulher, não a imagem de esta ou daquela mulher em particular, mas uma imagem feminina definitiva. Esta imagem é fundamentalmente inconsciente, é um factor hereditário da origem primordial gravada no sistema orgânico real do homem, uma impressão ou ‘arquétipo’ de todas as experiências ancestrais do sexo feminino, um depósito, como foi, de todas as impressões alguma vez feitas pelas mulheres. (Jung, cit. por. Stubbs, 2006, pp.57).

A discípula de Jung, Marie-Louise von Franz, clarifica que “A anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique de um homem.” (Franz, ed. revista 2001, cit. por. Stubbs, 2006, pp. 57). Subtilmente, Fellini tem presente esta definição de anima quando fala das mulheres dos seus filmes, numa entrevista relacionada com o filme *Julieta dos Espíritos* (1965), em 1966. “Nós não sabemos realmente quem a mulher é. Ela permanece naquele preciso lugar onde começa a escuridão dentro do homem. Falar sobre a mulher significa falar sobre a nossa parte mais escura, a parte não desenvolvida, o verdadeiro mistério contido.” (Fellini, 1966, cit. por. Stubbs, 2006, pp.58).

Segundo Stubbs (2006), há pelo menos, três diferentes géneros de papéis atribuído por Jung à anima, que inspiraram Fellini. O primeiro é o papel *contrasexual*, que radica nos

conceitos do século XIX sobre o papel dos géneros, sendo que o sexo masculino está associado com o Logos, ao pensamento racional e a lei patriarcal e, o sexo feminino associado com Eros, aos sentimentos e à educação matriarcal.

Contudo, a função do papel *contrasexual* não precisa de ser excessivamente estereotipada. O factor fundamental é vincar a diferença ou oposição, perante as principais qualidades do sexo masculino. De acordo com Stubbs (2006), o simbolismo desta oposição corresponde, na visão de Jacobi, à imagem de uma Amazona que surge nos homens emocionalmente efeminados. O particular interesse deste simbolismo descrito por Jacobi, é que podemos encontrar nos filmes e nos desenhos de Fellini, a imagem desta Amazona.

O segundo papel desempenhado pela Anima corresponde à figura de Eros. Jung elabora quatro géneros de Eros, representados nas figuras de Eva, Helena de Tróia, a Virgem Maria e Sofia, ou *sapienta aeterna* dos cultos Gnósticos. A figura de Eva para Jung, é a personificação do relacionamento puramente instintivo, acabando na gratificação física e na auto-reprodução. A figura de Helena de Tróia acarreta intrigas e complicações. Jung descreve o amor que ela representa como “Eros sexual, mas, a um nível romântico e estético”, onde o desejo e a perseguição são intensos. A figura da Virgem Maria, eleva Eros ao nível da devoção religiosa e isso nos espiritualiza. A quarta figura, Sofia, representa algo que vai além da quase inultrapassável terceira etapa: *Sapienta* (Sabedoria). A figura de Sofia, parece se fundir com a sabedoria e experiência do velho homem sábio e da Grande Mãe, arquétipos presentes na etapa final da individuação e, realmente, deixa de ser uma figura Anima e torna-se em algo mais. (Stubbs, 2006).

As primeiras três figuras, Eva, Helena de Tróia e Virgem Maria, parecem ter captado o interesse em Fellini. As mulheres em *La Dolce Vita* (1960) correspondem às três primeiras categorias de Eros. O curioso nesta semelhança, é constatar que *La Dolce Vita* (1960) foi feito antes do contacto de Fellini com o Dr. Bernhard e, conseqüente interesse e estudo por Jung. Fellini antecipa aquilo que posteriormente descobriu nas suas *leituras* sobre Jung. (Stubbs, 2006).

De acordo com Stubbs (2006), no filme *La Dolce Vita* (1960), a figura mais básica é a noiva de Marcello, Emma. Ela oferece a Marcello a gratificação sexual, quando implora a Marcello para vir para casa após a conferência de imprensa, porque ela quer fazer amor. No entanto, Marcello acha que este amor é insuficiente, agressivo e maternal. Marcello sente que o casamento tradicional é uma limitação e deseja explorar outros Eros. Há que realçar, que apesar deste aparente desprezo pelo amor de Emma, Marcello regressa várias vezes para Emma, como se ela fosse uma base segura que ele não está disposto a perder.

Um nível de amor mais sofisticado e retorcido, emerge na mulher da alta sociedade, Maddalena, que representa a figura de Helena de Tróia. Na festa dos aristocratas, ela diz a Marcello o que ele quer ouvir, isto é, que está apaixonada por ele e que quer ser simultaneamente, uma esposa fiel e uma prostituta que se diverte, mas, ela acrescenta que perdeu o poder de escolher. À medida que fala com Marcello, Maddalena envolve-se com outro homem, deixando Marcello perdido à sua procura. Ela tantaliza e depois desaparece.

Segundo Stubbs (2006), uma figura mais complexa, que pode ser vista como uma figura transicional entre o segundo e o terceiro nível de Eros, é a estrela cinematográfica Sylvia. Quando Marcello tem a oportunidade de dançar com ela, ele tenta proclamá-la como uma deusa, transformando-a numa espécie de arquétipo proveniente do inconsciente colectivo, isto é, uma figura de Anima do terceiro nível, a Virgem Maria. Marcello diz, “Tu és tudo Sylvia ... Tu és a primeira mulher do primeiro dia da criação. Tu és a mãe, a irmã, a amante, a amiga ..., um anjo, o diabo, a terra, a casa.” Mais tarde, à noite, captura a figura do arquétipo, na famosa cena da Fonte de Trevi. Marcello vai receber o baptismo das mãos de Sylvia, mas ela não compreende as frases italianas de Marcello; a água da fonte cessa de correr no exacto momento em que Marcello está prestes a receber o baptismo; e Marcello necessita de levar Sylvia de volta ao seu marido mal-humorado, que agride Marcello pela sua inexcedível disponibilidade para com Sylvia. A fantasia é quebrada, mas por uma noite, Marcello vive a experiência do erotismo que a figura de Anima tem para ele.

A jovem empregada do restaurante-bar da praia corresponde a uma figura de Eros do terceiro nível, representada na figura da Virgem Maria. No primeiro encontro com a jovem empregada, Marcello está tentando escrever e afirma, “Tu recordas-me um daqueles pequenos

anhos das igrejas de Umbria.” Ele é atingido pela juventude e inocência da jovem empregada. No final de *La Dolce Vita*, a jovem empregada reaparece na praia, separada de Marcello e do seu grupo de amigos por um pequeno canal de água. Ela faz sinal para Marcello, provavelmente gesticula no sentido que quer aprender a dactilografar ou, para saber como vai a inspiração criativa de Marcello, mas ele indica que não está a perceber o que ela quer dizer. O importante, é que na linha simbólica que o filme *La Dolce Vita* segue, podemos pensar que a jovem empregada oferece algo mais simples e inocente, uma espécie de alternativa à companhia dos exaustos festeiros que acompanham Marcello. Marcello vai embora na companhia do seu grupo de amigos, mas talvez, o mais simbólico desta escolha, incide na atracção momentânea que ele sentiu por aquilo que a jovem empregada representa: juventude e inocência.

La Dolce Vita (1960), é um filme sobre festas. À medida que o filme prossegue, as festas são cada vez mais intensas e mais complexas e, os comportamentos começam a ser cada vez mais bizarros. Estes comportamentos, podem ser sentidos como um comentário de Fellini sobre a decadência das qualidades da sociedade italiana dos anos 50 do século XX.

A festa com os aristocratas e a orgia final, na verdade, a celebração da anulação de um casamento com pessoas do mundo do espectáculo, oferecem a Marcello *polaróides* de dois grupos que não têm que agir de acordo com as regras. Assistimos a sexo casual, a palmadas sádicas, exemplos da vida homossexual e travestismo. A junção destas peças pode formar um puzzle, que no fundo, é uma oferta de Fellini a Marcello, com o intuito de ele poder contactar com tantos géneros de Eros quanto possível, e assim, Marcello pode explorar o Eros nele contido. Quando Fellini faz isto, ele vai para além dos conceitos de Jung.

O terceiro papel atribuído à figura de Anima é assim sintetizado por Jung: “A Anima desempenha o papel de mediatrix entre o inconsciente e o consciente” (Jung, 1958, cit. por. Stubbs, 2006, pp.62). O psicólogo Jungiano, James Hillman aprofunda a reflexão sobre o papel de anima como *mediatrix*:

É o que “inconsciente” significa: simultaneamente desconhecido e irreconhecível. O que é desconhecido pode se tornar conhecido, mas o que é irreconhecível, permanece fundamentalmente incapaz de ser conhecido; e é precisamente este

inconsciente psíquico, para além do alcance do insight e do conhecimento, que o anima medeia. Ela faz-nos inconscientes.... (Hillman, 1985, cit. por. Stubbs, 2006, pp. 62).

A função de Anima, provavelmente, é mostrar o que é conhecível no inconsciente, mas também, mostrar-nos que há mais. Este “mais”, poderá ser entendido, como o “indefinível”, talvez, o aspecto mais apelativo da visão de Jung para Fellini. O indefinível é por definição, algo que não se pode definir, mas, para Fellini, o que é importante é saber que ele existe. O *mediatrix* pode oferecer essa garantia.

De acordo com Stubbs (2006), a gigante do filme *O Casanova de Fellini* (1976), é a que melhor representa o papel de *mediatrix* nos filmes de Fellini. Fellini encapota esta personagem com mistério. É uma figura inventada por Fellini, dimensionada pelo contraste, ao surgir acompanhada por dois anões, quando Casanova é atingido pela dúvida do suicídio no rio Tamisa. No fundo, ela proporciona-lhe uma nova vida.

Casanova segue a gigante numa feira de rua e decide entrar no interior de uma baleia embalsamada, uma das inúmeras atrações da feira. A descida é arquetípica. A baleia chama-se “Mouna”. De acordo com o biógrafo John Baxter, “Mouna” é um termo que no dialéctico Romagnolo da juventude de Fellini, corresponde à vagina. (Baxter, 1993, cit. por. Stubbs, 2006, pp.63).

Na perseguição à gigante, Casanova contacta com uma versão do inconsciente colectivo, uma pequena versão de um vasto reino. Uma lanterna mágica no interior da baleia permite a Casanova observar diversas versões da *vagina dentata*, particularmente, diapositivos de genitais femininos que contém escorpiões, um vórtice e uma cara do diabo. Casanova está perante o lado misterioso, escuro e receoso da sexualidade, associadas à imagem da castração, das doenças venéreas. Mas, o mais importante, na linha da visão Jungiana, é que o mistério existe, o inconsciente existe e, saber isso, já é saber muito. O objectivo da gigante é conduzir Casanova à descoberta do inconsciente. Se Casanova retira poucos benefícios da instrução da gigante, deve-se a si mesmo. Ela cumpriu a sua função. (Stubbs, 2006).

5.3.7. Conclusão

O sistema de Jung providenciou a Fellini um enquadramento, uma estrutura que o mesmo achou adequada aos ruídos do seu mundo interno. Mais do que isso, inspirou-o a navegar num mar de ideias e imagens, que ele poderia transferir para os seus filmes. Podemos relacionar alguns dos filmes de Fellini, a partir de 1960, como *8 ½* (1963), *Julieta dos Espíritos* (1965), *Amarcord* (1973), *A Cidade das Mulheres* (1980), *O Casanova de Fellini* (1976), entre outros, com as suas leituras sobre Jung.

Nos seus filmes, encontrei inúmeras referências, tendo em conta a noção de inconsciente colectivo e certos arquétipos jungianos, como as *animas* representadas pelas actrizes dos seus filmes, os magos ou os velhos homens sábios, ou as inúmeras rodas de pessoas, transportando o simbolismo da figura de um mandala. Outra referência estrutural, presente no esqueleto dos seus filmes, é a viagem interna, semelhante ao processo de individuação, que muitos dos protagonistas dos filmes de Fellini estão sujeitos. Todavia, convém realçar, que Fellini é demasiado experimental, quebrando a expectativa dos elementos se enquadrarem no seu conjunto, da mesma forma que Jung preconizou. Podemos também encontrar alguns movimentos antecipatórios de Fellini nos seus filmes mais antigos, relativamente aos elementos Jungianos que Fellini veio posteriormente a contactar, como em *La Dolce Vita*, o último filme de Fellini que não foi directamente influenciado pelo sistema jungiano. Recordando o que Fellini disse:

Como eu respeitava a sua (Jung) liderança, um elemento essencial, e uma vez que aconteceu ser o caminho que eu ia percorrer de qualquer maneira, foi fácil para mim segui-lo através da porta aberta. Ele pareceu-me o palco perfeito para aqueles que respeitam a imaginação criativa e a expressão simbólica. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.143).

No caso concreto de Fellini, temos que centrar a nossa atenção no meio pelo qual o inconsciente, pessoal e colectivo, comunica connosco: os sonhos.

5.4. *La Dolce Vita*, *8 ½* e *Julieta dos Espíritos*

La Dolce Vita (1960), *8 ½* (1963) e *Julieta dos Espíritos* (1965), são os filmes, na obra de Fellini, que eu escolho como exemplos da influência estrutural e simbólica da visão Jungiana. A integração de *La Dolce Vita* (1960), nesta selecção pode causar estranheza, uma vez que, este filme, foi feito exactamente antes do contacto de Fellini com o Dr Ernst Bernhard e, que o levou a um posterior encontro com a obra de Jung. Mas, o critério associado à escolha de *La Dolce Vita* (1960) está contextualizado, porque em primeiro lugar, é um filme que caracteriza na perfeição o papel de Eros atribuído no corpo teórico Jungiano à figura do arquétipo de anima, as mulheres oníricas e reais de Fellini. Na sequência desta constatação, posso concluir que o epicentro do processo criativo de Fellini não nasce com o contacto de Fellini com a teoria de Jung. A visão Feliniana é anterior à influência do sistema Jungiano, mas, é evidente, que o sistema Jungiano redefine o processo criativo e clarifica a estrutura da narrativa dos filmes subsequentes de Fellini.

A obra-prima de Fellini, *8 ½* (1963), o primeiro filme que Fellini realizou após o contacto com o sistema Jungiano, não podia deixar de ser salientado e analisado. Na minha opinião, este é de todos os filmes de Fellini, o seu filme mais entusiasmante, mais genuíno, onde a vida e a obra são indistinguíveis. É o filme onde Fellini integrou de forma extraordinariamente harmoniosa, o retrato criativo das suas angústias com a profundidade subjacente ao universo onírico, aos arquétipos Jungianos e ao processo de individuação. Dedico uma especial análise a este filme, que também ilustra o circuito do funcionamento psíquico de Fellini ao nível da imaginação, do sonho e da fantasia. Um filme inimitável.

Julieta dos Espíritos (1965), é uma homenagem de Fellini ao sistema Jungiano. A estrutura do filme replica criativamente as diferentes etapas simbólicas inerentes ao processo de individuação Jungiano. Mas, ao exagerar na homenagem a Jung, Fellini negligenciou algo muito mais importante do que a estrutura implícita no sistema Jungiano. Fellini distanciou-se das suas memórias, dos conflitos internos que alimentam o seu polvo criativo, das angústias e das emoções genuínas retratadas em *8 ½* (1963), mascarando a sua natural inspiração autobiográfica.

La Dolce Vita (1960)

Figura 20. Poster publicitário de *La Dolce Vita*.

Em 1960, Fellini realiza o seu último filme antes de conhecer o terapeuta jungiano, Dr. Ernst Bernhard, surgindo desta relação um contacto com a teoria de Jung, que de certa forma, influenciou os filmes realizados por Fellini, após esta data. Mas, apesar de não estar conscientemente influenciado pela teoria Jungiana, *La Dolce Vita* (1960), é um exemplo perfeito, que retrata o arquétipo da figura de anima. Após o seu primeiro Oscar com *La Strada* (1954), Fellini rompeu com a estética do seu passado recente e assumiu o seu lado mais cosmopolita, mas, sempre com a sombra dos fantasmas que o acompanharam desde a

infância. Fellini retratou as contradições de Roma, ao mesmo tempo que, acompanhámos os conflitos internos e a solidão do jornalista, Marcello, mascarados pelas excitantes peripécias da noite romana. É o início da génese que vai potenciar a passagem de Fellini do estilo quase-realista para o estilo barroco, se bem que em *La Dolce Vita* (1960), os dois estilos ainda se misturem de forma invulgarmente harmoniosa.

A sequência de abertura é conduzida por uma forte simbolização do poder e da revolta pessoal de Fellini, face à Igreja Católica. A estátua de Jesus transportada por um helicóptero, sobrevoando a capital italiana, só pode ter um destino: a Praça de São Pedro, o Vaticano, forte máximo da Igreja Católica. Com esta abertura simbólica, Fellini relembra o peso da influência, com que a educação religiosa povoa o inconsciente da sociedade e a própria consciência de Fellini.

As amarras católicas são quebradas pelo percurso de Marcello, protagonizado por Marcello Mastroianni. É o encontro de Fellini com o seu alter-ego. Mastroianni, neste filme, é um jornalista, tal como Fellini, quando este começou a trabalhar em Roma. Da imponência diurna da Praça de São Pedro e da estátua de Jesus, passamos para a fantasia da noite, para o ambiente do ócio, do prazer e da decadência.

Em *La Dolce Vita* (1960), Fellini retrata as mulheres da sua vida e do seu imaginário. É da folia nocturna que aparece Maddalena, a amante. Uma mulher de famílias ricas, que renega as responsabilidades, aparentemente livre, mas internamente, presa pela solidão, pelo desfazamento entre a realidade e o seu imaginário. Além da beleza de Maddalena, Marcello sente-se também atraído pela independência afectiva da postura de Maddalena, o oposto de Emma, a mulher que desespera em casa por Marcello.

Emma é a Gelsomina urbana da era moderna. A mulher que vive com Marcello não possui os traços rurais de Gelsomina, mas carrega o desespero, o sofrimento e a angústia da separação de Gelsomina, essa fragilidade afectiva, comum às pessoas que têm as suas almas presas ao afecto idealizado. A tentativa de suicídio de Emma é o auge do seu desespero e, é o acontecimento que permite ao espectador contactar com o turbilhão de sentimentos que confunde o protagonista Marcello.

Fellini começa pela amante, passa pela mulher que os homens têm em casa, para acabar na mulher simbólica que preenche o imaginário dos homens. Sylvia, a atriz sueca que chega a Roma para ser protagonista de um filme, é o decalque perfeito da mulher gigante, voluptuosa e de seios enormes, que Fellini caricatura nos seus sonhos. O ângulo com que Fellini enquadra Sylvia, relembra o olhar inocente da criança perante a sua mãe: uma grande mulher, protectora e de seios enormes, que estimula toda uma fantasia, ainda não consciente da realidade que nos rodeia. A intemporal cena da Fonte de Trevi, entre Sylvia e Marcello, está envolto num jogo de sedução poderoso, eroticamente provocante, mas impossível de ser consumado, como se fosse uma caricatura exagerada da dança e da comunicação entre a figura materna e o olhar embevecido de uma criança.

O regresso simbólico da sombra da Igreja Católica ressurgue de forma intensa, sob duas vertentes. A primeira, quando Marcello encontra casualmente numa Igreja, Steiner, seu amigo pessoal, que esconde sob a capa da aparente racionalidade e intelectualidade, o fio perverso dos seus conflitos emocionais.

A segunda vertente transcorre da cobertura mediática, do suposto milagre fomentado pela fantasia de duas crianças e suas visões sobre Nossa Senhora. Fellini retrata o impacto do frenesim dos rituais religiosos, que hipnotizam uma multidão enlouquecida e confusa com a “dança” da fantasia das crianças. Deste súbito caos resulta a morte de uma pessoa. Emerge a hipótese, que a utilização da morte por parte de Fellini, é uma sentença simbólica, que caracteriza o fim último da opressão da educação religiosa e, descortina a única “solução” possível, para combater a perversidade que decorre dos conflitos emocionais de Steiner e da sua arrogância intelectual.

O monstruoso acto de Steiner, o cruel assassinato dos seus filhos e conseqüente suicídio, é o expoente máximo da incompreensão do stress emocional, onde a sociedade está mergulhada, conseqüência das dificuldades de comunicação entre os indivíduos e do progressivo isolamento numa concha perversa.

Marcello assiste aos trágicos acontecimentos, sob o ponto de vista de um observador, isto é, actua de forma passiva e não activa, sendo fiel ao perfil de um intelectual que vive na riqueza introspectiva do seu mundo interno. Mas, em *La Dolce Vita* (1960), Fellini realça as contradições de que somos feitos, e também, mostra a outra face da personalidade de Marcello, a postura activa, estimulada pela natureza dos instintos, a expressão destemida, infantil, curiosa e emotiva, sem a rede intelectual que caracteriza a passividade de Marcello.

A inesperada visita do pai de Marcello a Roma está repleta de alusões à infância e à adolescência de Fellini, na Rimini adriática. Este surpreendente balão emocional que surge do reencontro com o seu pai, revela o constrangimento da indesejada distância afectiva na relação com a figura paterna. A cena no Cabaret Cha-Cha-Cha, reduz a estranheza das diferenças entre Marcello e o seu pai, unidos através da mútua partilha da compreensão masculina do natural pulsar do instinto sexual. A constatação de que não conhece verdadeiramente o seu pai, é atenuada pela inocente surpresa da vivência de um inesperado momento afectivo com a figura paterna, subitamente, ensombrada pelo ambiente de premonição de um último adeus, adensado pelo espectro da doença.

A contribuição activa de Marcello para a *torre de babel* sentimental, das contradições que nascem dos fantasmas das dúvidas internas, ocorre ao nível da relação. Assistimos à violenta discussão com Emma e ao desprezo de Marcello, relativamente ao amor maternal, obsessivo, por parte de Emma. Marcello abandona Emma à beira da estrada, relembrando a inesquecível Gelsomina em *La Strada* (1954), e a sua angústia de separação na extenuante tentativa de manter um patológico vínculo relacional. Ao contrário de Gelsomina, Marcello acaba por regressar para resgatar Emma. O peso do sentimento de culpa em Marcello, é a manifestação primária da opressão da educação religiosa constantemente assumida por Fellini na sua vida.

O retrato da aristocracia é um exercício de pura abstracção da fantasia, uma metáfora da ténue fronteira, entre os valores e os pecados que propagam os conflitos relacionais. Marcello, o jornalista provinciano que deseja ter coragem para ser escritor, volta ao papel de observador, antes de acabar como o instigador principal do “assalto” à casa da praia. Marcello veste o papel de dinamizador das manifestações provocantes, eróticas e submissas, que

simbolicamente, retratam a revolta emocional face ao caos social, como resultado da ineficaz comunicação dos indivíduos.

O enigmático final de *La Dolce Vita* (1960), apenas pode ter origem numa recordação da infância e no seu simbolismo presente no monstro marinho. A doçura do sorriso da jovem empregada do bar da praia, simboliza o raio de esperança no interior de Marcello, permanentemente atormentado pelo limbo da postura activa e inconsciente ou da defensiva atitude passiva e introspectiva. Marcello é o retrato de um homem constrangido pelo sofrimento das suas dúvidas, atraído pelos prazeres mundanos e pela incoerência moral dos seus actos. Em suma, pelas contradições que formam o homem.

Fellini 8 ½ (1963)



Figura 21. Mastroianni interpretando Guido Anselmi, em 8 ½.

Em 1963, Fellini realizou o filme que é considerado a sua obra-prima: *Fellini 8 ½*. Com este filme, Fellini recebe o terceiro Oscar da sua carreira. Segundo Costantini (1995), Fellini

já não era o realizador desconhecido de *La Strada* (1954), mas sim, o famoso realizador mundial. Segundo Bert Cardullo (2006), o enigmático título *8 ½* tem uma raiz lógica, correspondendo ao somatório total das longas e curtas-metragens de Fellini, até à data, incluindo o filme *Fellini 8½*.

A obra-prima *Fellini 8½* (1963), surge três anos após o sucesso internacional de *La Dolce Vita* (1960). Segundo Muzzarelli (1993/2006), Fellini passou por uma crise durante este intervalo de quase três anos e, na sua visão, *8 ½* é o produto dessa crise, como se na época, fosse o único filme possível de Fellini fazer. As palavras de Fellini confirmam a convicção de Muzzarelli.

No caso de *8 ½*, aconteceu-me uma coisa que eu sempre receei que acontecesse, mas quando aconteceu, foi mais terrível do que eu tinha imaginado. Eu sofri de bloqueio de realizador, tal como o bloqueio de escritor. Eu tinha um produtor, um contrato. Estava na Cinecittà, e toda a gente estava pronta e esperando por mim para fazermos o filme. O que eles não sabiam é que o filme que eu ia fazer tinha fugido de mim. Os cenários estavam prontos, mas eu não conseguia encontrar a minha sensibilidade, o meu espírito sentimental. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.147).

Após três anos de silêncio, contrariando a energia inesgotável dos primeiros anos de carreira em que fez seis filmes em seis anos, Fellini realizou um filme em que a crise do protagonista também é a sua, nascendo deste conflito interno a sua obra-prima, *Fellini 8 ½*, caracterizando a angústia de um realizador de cinema na escolha de um tema, um fio condutor para o seu próximo filme. Segundo Bert Cardullo (2006), o resultado é o melhor filme do mundo sobre o desespero de um artista, um retrato confessional cómico-trágico sobre o tormento do artista moderno em busca de inspiração, de orientação e de confiança. *Fellini 8 ½* (1963), é também, a revelação de que Fellini é a síntese do artista romântico e não do artista fixo às estruturas da realidade externa, visto que, Fellini não se resume à observação e síntese: primeiro tinha que ter acontecido com ele, antes de ele transformar em arte. *Fellini 8 ½* é reflexo de um contacto mais profundo de Fellini com o seu mundo interno e, com as fantasias nostálgicas da infância, o que pode ser visto, como um efeito natural da terapia que estava a fazer na época, com o terapeuta Jungiano, Dr. Bernhard.

De facto, considero como real hipótese, que através do contacto com a psicologia Jungiana, o polvo criativo que habitava no mundo interno de Fellini, deu a conhecer o seu verdadeiro habitat, relacionando memórias, sonhos e fantasias com as emoções e sentimentos presos no inconsciente. De um modo geral, é isto que Fellini *transfere* para a alma do protagonista de *8 ½* (1963), Guido, retratando aparentemente “ (...) a história de um realizador que não se lembra do seu filme.” (Fellini, 1993, cit. por. Cardullo, 2006, pp.176).

É reconhecível logo no início do filme, uma manifestação do contacto e conhecimento com a psicologia, mais concretamente, com Jung. A sequência de abertura de *8 ½* (1963), é desconcertante, com uma angústia reveladora, de um sonho que tende a serenar progressivamente, à medida que o espectador toma consciência que está contacto com a turbulência interna de Guido e suas consequências externas. Quando Guido acorda, percebemos que ele está em tratamento, uma espécie de retiro num Hotel de luxo e, torna-se mais claro para o espectador, que o sonho de Guido é a realidade mais profunda e obscura da depressão que está a afectar a confiança de um realizador de sucesso como Fellini, perdão, como Guido. O meu erro é intencional, porque provavelmente, nunca o mundo interno de Fellini esteve tão exposto como em *8 ½* (1963), escancarado pelos conflitos que Fellini *transferiu* para o personagem Guido, interpretado brilhantemente por Marcello Mastroianni.

Na minha mente fervilhava a ideia de mostrar o retrato de um homem nas suas diversas camadas: as suas memórias, fantasias, sonhos, a vida quotidiana, um personagem que ainda não possuía uma identidade profissional ou pessoal. Eu queria relatar a multi-dimensionalidade do dia, uma vida consciente e inconsciente a desenrolar-se numa espiral, sem limites definidos, abandonando alguma ideia de trama a favor de uma narração livre, de uma conversa. A ideia era restaurar o sentido de tempo onde passado, presente e futuro, sonhos, memórias, e desejos são, no seu conjunto, misturados. (Fellini, 1993, cit. por. Cardullo, 2006. pp.175).

O contraste, real ou simbólico, é uma das técnicas usuais que Fellini implementa nos seus filmes. Perante as perturbações emocionais que paralisam a energia de Guido, Fellini, para acentuar e pressionar ainda mais as mesmas, contrapõe com o discurso maciçamente racional e mecanicamente intelectual de Daumier, cujo peso simbólico é distorcido no pequeno papel que entrega a Guido, que contém as suas considerações críticas sobre o próximo filme de Guido. Recuperando a visão da teoria Jungiana, Daumier pode ser visto como uma figura do arquétipo da sombra, conforme está descrito no capítulo V.

Guido refugia-se no seu interior, para suportar a opressora postura intelectual de Daumier. Progressivamente, o espectador contacta com fragmentos das dúvidas existenciais de Guido, intercaladas com as visões dos seus desejos, como é o caso da sensual enfermeira, que surge pelos poderes da fantasia no puzzle mental de Guido, para lhe entregar um copo com água. Mais tarde, saberemos que esta bela enfermeira é Cláudia, uma atriz de renome internacional, desejada para o papel de protagonista da próxima película de Guido.

Todas as personagens, criadas por Fellini, têm uma função e um espaço no seu puzzle interno. A introdução dos personagens, Mário Mezzabotta e da sua jovem namorada, Glória, quebra a dominância retórica de Daumier e, permite ao espectador atento, um subtil contacto com a natureza da angústia que aflige Guido, através da revelação do tema da tese de licenciatura de Gloria, em Filosofia: “A solidão do homem contemporâneo”, e suas perturbações no espectro das relações.

Enquanto espera na estação de comboios pela sua amante, Guido faz uma tentativa não concretizada, de se libertar do peso da crítica de Daumier, a sombra racional que se esconde da ressonância afectiva. Guido joga a nota de papel de Daumier para o chão, mas um impulso convence Guido, que não é ainda chegada a hora para negligenciar a sombra, isto é, Daumier. Com a chegada de Carla, a amante imatura e submissa que Guido alberga numa pensão, este vive no limbo da culpa da traição e da infidelidade matrimonial. Mas, os pequenos momentos de prazer com Carla têm um efeito mais profundo, fazendo com que Guido se distancie momentaneamente, da poderosa barreira que é a realidade externa, e se aproxime do *teatro* onírico do seu mundo interno. Enquanto Carla lê o almanaque do Tio Patinhas, Guido adormece profundamente, viajando nos desconhecidos mapas dos sonhos, que transportam Guido até ao cemitério onde está a campa do seu pai. No sonho, Guido é meio criança, meio homem, aparecendo como um adulto simbolicamente trajado com o uniforme escolar. Através do sonho do personagem Guido, parece que Fellini faz uma tentativa de iluminar as sombras da sua relação com a figura paterna. Fellini diz através de Guido: “Falámos tão pouco entre nós papá (...) tinha tantas perguntas que gostava de fazer.” O desejo transformado em ânsia pelo reconhecimento paterno surge com a presença no sonho do Comendador, o produtor do

próximo filme de Guido, que comunica ao pai de Guido que ele não se está a portar muito bem, com os sucessivos atrasos nas filmagens do próximo filme.

Quando se despede do seu pai, ajudando-o a descer para a campá, Guido vira-se para a sua mãe que está de braços abertos para recebe-lo. O abraço prolongado entre ambos transforma-se num apaixonado beijo incestuoso, que ganha outra profundidade quando a mãe de Guido se transfigura em Luísa, a actual mulher de Guido. Os conflitos e desejos edípicos de Guido estão condensados neste sonho e, a sua manifestação no presente é representada na mulher de Guido, Luísa.

De regresso à realidade, encontramos Guido na recepção do Hotel, num primeiro contacto com a sua equipa técnica e actores. Este regresso à realidade, também pode ser visto como um reconhecimento de Fellini, da importância criativa dos factos da sua realidade externa. A cena, onde Guido é apresentado a Madeleine, uma actriz cuja presença e glamour são inquestionáveis, é uma cópia do padrão do relacionamento de Fellini com os seus actores, especialmente os protagonistas. Madeleine faz questão de dizer que é uma honra trabalhar com Guido, mas, o elogio é só uma introdução do seu real problema: o guião do filme. Madeleine deseja, finalmente, conhecer a história do filme em que vai entrar, mas Guido, escapa das exigências de Madeleine, *distraindo-se* com a súbita presença da serena beleza maternal de uma misteriosa mulher estrangeira, que está acompanhada de uma criança. Esta mãe sem nome, continuará a aparecer ao longo do filme, mas, apenas quando estamos no teatro onírico de Guido, seja o espectáculo um sonho ou uma fantasia.

Com a chegada do Comendador, o produtor do filme, Fellini transporta-nos para o cliché do convívio profissional entre jornalistas, actores, amigos, profissionais da indústria do cinema, entre outros. No entanto, Fellini utiliza o acontecimento do jantar para criar uma ponte de contacto com as suas memórias de infância. O ambiente é declaradamente Feliniano, camaleónico ao nível da mensagem, dimensionado na diferença constituída por pessoas de várias idades, de diferentes estilos, e principalmente, complementado por uma particular performance no interior da performance geral. A performance particular, este *detalhe* Feliniano a que me refiro, corresponde ao número de magia circense dos personagens Maurice e Maya, que vêm *animar* as emoções e os pensamentos silenciosos dos convivas.

Recordo o impacte que a descoberta do circo e, o esporádico contacto com uma companhia de circo, teve na infância de Fellini e no seu imaginário criativo. Ao longo da sua carreira, Fellini recorre, por vezes, ao número do circo nos seus filmes e, neste caso, a performance de Maurice e Maya parecem convidar Guido a recordar a magia da infância.

Guido submete-se ao misterioso *jogo* telepático, entre o mago Maurice e a sua assistente, Maya, que descodifica os pensamentos silenciosos dos convivas. Ao entrar no *jogo*, Guido entra na película mental das memórias de infância, revisitando um capítulo com um título eminentemente enigmático e Feliniano: “ASA NISI MASA”. O mago Maurice, tal como o arquétipo Jungiano do velho homem sábio disfarçado de mago, não é mais do que um mestre-de-cerimónias que convida Guido para uma viagem interna, mas que não vislumbra necessariamente, a solução para os conflitos. No fundo, o mago, este velho homem sábio, estimula Guido a recordar e a pensar. Neste flashback Feliniano, Fellini recorre a Guido para recriar vivamente uma memória *vitalícia* da sua infância: a adrenalina da fantasia do receio em tomar o banho da vindima com as outras crianças e o prazer de ser acarinhado por duas senhoras que parecem ser amas. Realço o facto, de Fellini não incluir a figura materna nesta agradável recordação de infância.

De regresso ao plano da realidade, encontramos Guido na recepção do hotel, à espera de uma ligação telefónica para Roma, para falar com a sua mulher, Luísa. A ausência de Luísa adensa o mistério ao estado actual da sua relação com Guido. O contacto telefónico é o meio para Guido ficar mais próximo das manifestações externas dos seus conflitos internos paralisantes. Enquanto Guido espera pela ligação telefónica, assistimos a uma inconfidência da misteriosa mulher estrangeira, com um ar maternal e sedutor: “ (...) perdoo tudo, tudo”. Podemos sempre pensar, que poderá ser uma referência distante, mas sempre presente, uma alusão à eterna imagem da figura materna idealizada. Quando a ligação telefónica se concretiza, Guido convida Luísa a visitá-lo no local das filmagens. O mote, para uma maior aproximação entre os conflitos internos e externos que paralisam Guido, está dado.

Na intimidade do seu quarto, Guido confronta-se finalmente com a crítica de Daumier e lê a sua nota: “Crise de inspiração? E se não fosse passageira? Se fosse o desmoronamento final de um mentiroso sem sorte nem talento?” Guido mergulha na cama repleta de fotografias de

actrizes – mais um dado autobiográfico que Fellini transporta para a personalidade de Guido – iniciando um ritual que combina a imaginação com a fantasia, em busca da inspiração que desagua na essência clarificadora da criatividade. Guido fantasia com a misteriosa enfermeira sensual, que já apareceu nas suas fantasias iniciais. Por esta altura, Fellini ainda não mostrou a real identidade desta bela mulher, informação já antecipada, quando refiro anteriormente que esta mulher é Cláudia, uma consagrada actriz internacional, desejada para o papel de protagonista do próximo filme de Guido. A fantasia é cortada por um incómodo acontecimento da realidade externa. Uma chamada telefónica da sua amante, Carla, informa-lo que está com febre e implorando pela sua presença.

O peso da educação católica, tema recorrente nos filmes de Fellini, não foi esquecido por Fellini neste filme. A sua presença tem sido, até este momento, quase silenciosa, mas não invisível. Na parte final do sonho, que abre o filme *8 ½* (1963), Guido é puxado do céu para o mar, segundo uma ordem peremptória de um cardeal. No plano real, por um breve momento, Guido partilha o elevador do Hotel com Sua Eminência e dois membros do clero. A comunicação utilizada foi o silêncio, que tanto poder ser sinónimo de respeito ou uma manifestação da opressão católica. Numa espécie de um acto de confissão, Guido explica num encontro com Sua Eminência, que o protagonista da sua história sofre de alguns complexos associados à educação católica. O polvo criativo de Fellini movimenta-se novamente, em direcção à infância, mas neste segundo flashback Feliniano, Guido não contacta com uma agradável recordação, mas sim, com o tradicional sentimento de culpa paralisante, fruto da incompreensão e rigidez da censura católica.

É curioso registar, que quando Fellini utiliza a técnica do flashback, Guido é transportado para o passado, concretamente para a infância. Ao invés, quando Fellini enfatiza o poder da fantasia, Guido é transportado, nem para o passado, nem para o presente ou para o futuro, mas sim, para uma distorção do presente. Neste segundo regresso à infância, vemos Guido em criança com um grupo de amigos, dirigindo-se para a praia. É a altura de Fellini apresentar uma versão diferente das mulheres que têm aparecido em *8 ½* (1963). Fellini recorda Saraghina, na célebre dança da *rumba*. “Vista por uma criança, ela representa sexo. Por esta razão ela é grotesca, mas também é tentadora para alguém tão inocente.” (Fellini, 1971, cit. por. Cardullo, 2006, pp.107). Esta imagem da mulher grotesca e animalesca, faz-nos recordar

Marcella, a empregada animalesca do episódio erótico da beringela, com uns seios enormes. Saraghina convida Guido para dançar e os padres aparecem para censurar o acto.

Em acto contínuo, Guido é julgado pelos padres na presença da sua mãe. Fellini inclui a figura materna nesta recordação desagradável da infância e, salienta a sua hipócrita postura quando avalia o impacto da sua actuação nos padres, e simultaneamente, mantém Guido à distância. O auge da humilhação católica é satirizado por Fellini, quando vemos Guido com um chapéu humilhante e um papel nas costas onde está escrito: *Vergonha*. “Não sabes que a Saraghina é o diabo?” pergunta o padre a Guido na confissão. “Não sabia. Não sabia mesmo”, diz Guido. Apesar da culpa e da opressão católica, Fellini desafia a conduta católica, numa manifestação de oposição e identidade, concedendo a Guido um regresso à praia para um adeus simbólico a Saraghina.

O vaivém entre a realidade, o passado perdido na memória labiríntica e a fantasia, é uma vez mais concretizado por Fellini. Regressámos de novo ao plano real, com a *incompreensão racional* de Daumier, com a sua armadura retórica que procura camuflar a ressonância afectiva do último flashback, uma memória fulcral para a noção de Guido sobre o mistério da sexualidade e da mulher: “Qual o significado? É um personagem das suas recordações de infância. Não tem a ver com uma verdadeira consciência crítica.” Quase sempre que Daumier intervém, Guido refugia-se na imaginação, no ambiente onírico. É como se Guido sentisse necessidade de se refugiar numa concha tão poderosa como a intelectualização de Daumier, mas no caso de Guido, a sua concha protectora é o ambiente onírico, são as manifestações internas do drama em que consiste o seu teatro onírico. Em suma, Guido é o oposto de Daumier.

Neste regresso ao universo onírico, Fellini transporta Guido para o Spa do Hotel. Mas este Spa, não pode ser um Spa normal, senão não estávamos a falar de um filme de Fellini. O ambiente é característico do ambiente onírico Feliniano, com diversas pessoas vestidas com uma túnica branca, no interior de um Spa indefinível. Ao lado de Guido, está o Comendador que confronta Guido: “Percebi o que queres narrar. É a confusão que o homem tem dentro de si. Deves ser claro. Por que não te preocupas em que a gente perceba?” Subitamente, é

comunicada uma mensagem para Guido, numa voz que parece ser semelhante à de Glória, a namorada de Mário Mezzabotta: “Atenção Guido. Sua Eminência está à sua espera.”

No encontro onírico com Sua Eminência, Guido manifesta a sua angústia por não ser feliz. Mas, nem em sonhos, Fellini consegue fantasiar a conduta católica com alguma compreensão. Sua Eminência responde: “Quem te disse que a tua tarefa é ser feliz? Fora da igreja não há salvação!”. É importante destacarmos, a capacidade com que Fellini se desmultiplica para fornecer ao espectador atento, diversas informações. Nesta sequência onírica, Fellini define um dos instrumentos da arte cinematográfica: “O cinema usa o close-up, que é um raio-X impiedoso do que está no nosso interior. O milagre consiste em permitir que a autenticidade seja reflectida através da arte”. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.62). Com isto, Fellini tenta transmitir várias informações: a infelicidade de Guido, a reflexão paralisante da igreja, mas também, a fragilidade e isolamento católico, no close-up que evidencia o corpo cadavérico de Sua Eminência, e a correspondente filosofia sem esperança da doutrina católica.

A perturbação do drama onírico de Guido faz antecipar a escalada do conflito na realidade externa. A visão onírica é quebrada com um dado da realidade externa: a chegada da mulher de Guido, Luísa, que se fez acompanhar de Rossella, uma amiga comum, da sua irmã e de Enrico, um jovem pretendente *cego* com a ingenuidade dos seus sentimentos por Luísa. Todos estes elementos que acompanham Luísa têm diversas leituras possíveis, mas desde logo, se afigura que Luísa não se sente totalmente confiante, por isso, necessita destes amigos que são simultaneamente, uma fonte de pressão para Guido e de protecção para Luísa. A confirmação surge no cumprimento cordial entre Guido e Luísa, assinalado com dois beijos na face. A harmonia inicial do reencontro entre Guido e Luísa, altera-se com uma mudança radical de humor em Luísa. Fellini insiste em não clarificar imediatamente as razões por trás da mudança de Luísa, o que estimula o espectador a pensar e a associar, tal como o mago Maurice fez com Guido. O sinal de insatisfação de Luísa é acentuado quando ela decide ir à frente no carro do Comendador, pedindo a Rossella que vá atrás com Guido.

Na visita a um dos cenários do próximo filme de Guido, a gigante estrutura que ampara uma nave espacial, Guido confessa a Rossella, o fio condutor abstracto do seu filme: “Queria

fazer um filme honesto, sem nenhum tipo de mentiras (...) que ajudasse a enterrar para sempre o que de morto levamos dentro de nós. E pelo contrário, sou eu o primeiro a não ter coragem de enterrar nada. E os teus espíritos, porque não me ajudam?”.

Mais tarde, no quarto do Hotel, Guido e Luísa discutem sobre a insatisfação de ambos na relação, acentuando uma ruptura anunciada.

A relação entre Guido e Luísa tem que mostrar o que antes havia lá entre eles e o que permanece na relação. Ainda é uma relação, apesar das mudanças desde os dias de namoro e de lua-de-mel. É difícil mostrar a ligação, o vínculo entre um marido e uma mulher que casaram devido à paixão e o romance, mas que agora estão casados há demasiado tempo. Uma amizade substitui largamente o que havia antes, mas não totalmente. É uma amizade para a vida inteira, mas quando se intrometem os sentimentos de traição... (Fellini, 1988, cit. por. Cardullo, 2006, pp.149).

Dos dados que temos da vida privada de Fellini, facilmente reconhecemos que estamos perante uma replicação dos conflitos amorosos da sua vida amorosa, que também são comuns na vida privada de Marcello Mastroianni, o actor fetiche de Fellini, o seu alter-ego, que representa o protagonista Guido Anselmi.

Na manhã seguinte, na esplanada do Café, a natureza do mau humor de Luísa para com Guido é reconhecido na presença de Carla, a amante de Guido. Este tenta se esconder nas folhas do jornal, mas, Luísa *tranquiliza* Guido, clarificando que já a tinha visto no dia anterior. Luísa retrata Guido como um grande mentiroso e questiona como é que ele consegue viver assim. Perante a eminência de mais uma discussão com Luísa, Fellini concede a Guido o refúgio na sua fantasia.

A fantasia de Guido não podia ser mais Feliniana. Guido fantasia inicialmente, com uma convivência comum e harmoniosa entre Luísa e Carla. Progressivamente, estende esta convivência a todas as mulheres que compõem a realidade e o imaginário do filme *8 ½* (1963). Guido regressa a casa com presentes para *todas aquelas mulheres*, numa recriação Feliniana do harém desejado por qualquer homem. Todas as versões da visão de Fellini sobre a mulher aparecem nesta sequência onírica do harém de Fellini. Vemos Luísa, Carla, Glória, Rossella, Madeleine, Heidi, a bela mulher estrangeira com uma expressão maternal sedutora,

Saraghina, Jaqueline e as amas do primeiro flashback de Guido. Realço o facto, de entre todas as mulheres, Luísa é a que encarna a postura da mãe, ocupada com as lides domésticas, numa aproximação do registo maternal já simbolicamente encenada, no sonho que levou Guido à cama do seu pai e, onde se dá o beijo tripartido entre Guido, a sua mãe e Luísa.

Na visão Jungiana, Fellini fornece por intermédio da fantasia, a oportunidade de Guido contactar com os diversos prismas da figura arquetípica da anima, “ (...) a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique de um homem.” (Franz, ed. revista 2001, cit. por. Stubbs, 2006, pp. 57). O auge da fantasia é a sua integração na imaginação de Guido, quando Guido recria na sua fantasia o ritual descrito no seu primeiro flashback, em que é enrolado no lençol e nas toalhas pelas mulheres extremosas. No sonho do primeiro flashback, Guido recorda uma memória da infância, onde ele é uma criança. Aqui, na dimensão da fantasia, Guido é um homem tratado de acordo com a onnipotência da criança. A tirania da sua onnipotência, é *caricaturada* na fantasia da actuação privada do número de circo de Guido, quando ele sente necessidade de domar a revolta do seu harém com o chicote, como se estivesse no circo a domar os animais felinos.

Uma vez mais, a fantasia é quebrada pelo o efeito de *boomerang* com que Fellini recorta fatias da realidade, intercaladas com o sonho e a fantasia. A fantasia é interrompida com um regresso constrangedor à realidade, numa angustiante revisão das bobines dos castings realizados para o seu filme. O Comendador, o produtor do filme de Guido, pressiona-o para tomar as decisões pendentes para avançar com as filmagens: “Tens que escolher. Esta é a amiga, esta é a mulher, esta é a amante, este é o cardeal, esta é a Saraghina.” É mais uma oportunidade para Fellini mostrar o carácter interventivo, frio e negativo de Daumier, a sombra arquetípica da visão Jungiana. Mas, a paciência de Guido para com a sombra começa a esgotar cada vez mais. Guido imagina a execução por enforcamento de Daumier, um claro sinal de afastamento e desagrado com a postura de Daumier.

A humilhante identificação de Luísa, com a personagem do casting que faz de mulher traída, faz com que ela abandone a sala de projecção. Guido corre ao seu encontro no corredor e justifica-se que é só um filme. Luísa desmascara Guido: “Sei melhor que todos que se trata de um filme. Que é uma invenção, outra mentira! Mas incluíste toda a gente, como te dá jeito,

Mas, a verdade é outra, e só eu sei qual é. A tua sorte é que eu nunca terei o desplante de contar aos outros como tu fazes.” Se alguma mulher esteve, na vida privada de Fellini, próxima das palavras de Luísa, essa mulher, terá sido provavelmente, a sua mulher, a actriz Giulietta Masina, que não participa, compreensivelmente, nesta obra-prima de Fellini.

Com o desenrolar da projecção das bobines dos castings realizados, o Comendador volta a pressionar Guido para acelerar as suas decisões. Eis que surge Cláudia, a enigmática bela enfermeira que já apareceu nas visões de Guido. Como já, referimos, Cláudia é uma actriz de renome internacional, desejada por Guido para o papel de protagonista do seu próximo filme. A primeira exigência de Cláudia é ler o argumento, ou então, que Guido relate a história do filme e descreva qual será o seu papel. Durante um passeio nocturno de carro, Guido descreve não o papel de Cláudia, mas uma história em que protagonista é um homem, Cláudia conclui: “Um homem assim como descreves, não faz falta. Não dá para sentir pena. Ele descobre uma mulher que o pode ajudar a renascer. Que lhe devolve a vida e ele recusa.”. Guido justifica: “Porque (ele) deixa de acreditar”, mas, Cláudia sentencia: “Porque (ele) não sabe amar.”

A clarificação de uma fantasia recorrente de Guido, que tem origem numa fotografia que se destaca das imensas fotografias, que Guido tem espalhado pela sua cama. É o estímulo real necessário para Guido viver o resto do filme, num plano que cruza a visão insatisfeita da realidade, com os desejos oníricos e com a fantasia criativa. Surge repentinamente, o Comendador com os assistentes de Guido, comunicando a escalada final do conflito. Eles comunicam a Guido, que *amanhã* será o dia da inauguração, da estreia das filmagens do tão aguardado novo filme de Guido.

A imprensa internacional e nacional, ansiosa, marca presença nesta *arena* real e onírica, cujo cenário é a gigantesca nave espacial, e onde todos estão convidados a participar. O mago Maurice volta a aparecer, desejando boa sorte a Guido para a conferência de imprensa e para as filmagens que vão começar. A paralisação de Guido na conferência de imprensa é angustiante, fazendo lembrar a natureza do sonho que inaugura o filme. Os jornalistas acusam Guido de estar perdido e não ter rigorosamente nada para dizer. À medida que a pressão aumenta, Guido refugia-se no seu interior não menos conflituoso. A realidade interna e externa coincide na pressão que faz disparar os níveis de ansiedade de Guido. A resolução

está numa arma que um assistente de Guido coloca no bolso direito. Guido esconde-se debaixo da mesa e ouve-se a voz de Daumier, “que romântico incurável” e a mãe de Guido, “para onde corres desgraçado?” Num acto de profundo desespero, Guido suicida-se com um tiro. O espectador de um filme de Fellini tem sempre a garantia que pode transformar ou, confundir uma vez mais, a fantasia com a realidade, até porque a realidade Feliniana engloba activamente os mistérios do universo onírico.

A sombra, Daumier, elogia Guido pela sua decisão, considerando-o um intelectual como ele. Guido prepara-se para interiorizar o discurso intelectual de Daumier, mas, é salvo pelo velho homem sábio, pelo mago Maurice que volta à sua função simbólica de mestre-de-cerimónias e estimula a dinâmica característica do espírito onírico, dispensando Daumier e a sua retórica fria e negativa. Guido só poderá derrotar Daumier, através da intensa manifestação das vivências das suas memórias emocionais, que conduzem a uma evolução do seu desenvolvimento interno. Isto é o que Guido faz no final de *8 ½* (1963).

O mago Maurice comunica a Guido: “Estamos prontos para começar”, iniciando a reconciliação simbólica com a fantasia, activando o poder da nossa imaginação que nos situa que estamos perante um mundo mágico. Guido atinge a essência da sua criatividade, o único estado Feliniano, onde a realidade e sonho não se distinguem, e a fantasia é controlada pela imaginação, produto da realidade. Começam a surgir as mulheres da vida de Guido, todas vestidas de branco, o que reforça a natureza onírica do momento que estamos a visualizar, acompanhadas por outras personagens simbólicas como os pais de Guido e o cardeal. O mágico Maurice manda acender as luzes do cenário e da *alma* de Guido, que despreza as intenções da sua amante, Carla, e pede perdão a Luísa: “Aceita-me como sou. É a única forma de nos tentarmos encontrar.” A postura *maternal* de Luísa cede: “Não sei, se o que disseste é verdade, mas posso tentar, se me ajudares.”

A interligação das memórias da infância com a angústia do teatro real e onírico é harmoniosa. As referências à infância surgem com os palhaços e o pequeno Guido simbolizado na criança de branco que acompanha os palhaços. O mágico Maurice dá início ao espectáculo e, Guido volta a vestir o papel de realizador. Da nave espacial descem todos os personagens, que simbolizam a interligação entre memória, infância, e a realidade actual,

dimensionada pelas estruturas oníricas, como o sonho e a imaginação criativa. O mágico Maurice liberta Guido da libertina imaturidade de Carla, inserindo-a na círculo de pessoas, numa espécie de carrossel humano, enquanto Guido, no centro do círculo, agarra na mão de Luísa e, juntos, entram na *roda da vida*, nesse carrossel humano que relembra o círculo perfeito da *figura arquetípica da mandala*, concluindo um processo que pode ser visto de acordo com a visão Jungiana, como o culminar do processo de individuação de Guido, que simboliza a reunião do ego e do self. No fim, a última aparição é a dos palhaços e a criança vestida de branco, o pequeno Guido, o Fellini criança. É a confirmação da essência da criatividade de Fellini, a fase em que realidade, sonho e fantasia não têm fronteiras explícitas, isto é, o regresso à infância é o verdadeiro motor da fantasia, é a esperança que iluminará o caminho do homem, que se espera que tenha aceite, finalmente, a sua maturidade.

Nas inúmeras entrevistas dadas por Fellini, descobri a sua análise intimista sobre *8 ½* (1963):

Em *8 ½*, as normas e regras da sociedade aprisionam Guido na sua infância, com um sentimento de culpa e de frustração. Desde a infância, muitos de nós são condicionados por uma educação semelhante. Posteriormente, ao crescermos, encontrámo-nos num profundo conflito, criado por termos sido ensinados a idealizar as nossas vidas, a perseguir ideais estéticos e éticos sobre o bem absoluto ou o mal. Isto impõe padrões impossíveis e aspirações inatingíveis, que apenas impedem o natural crescimento do ser humano e, pode eventualmente destruí-lo. Há um momento nas nossas vidas em que descobrimos que o que ouvimos em casa, na escola, ou na igreja, não é simplesmente verdadeiro. Descobres que restringe o teu self autêntico, o teu instinto, o teu verdadeiro crescimento. Isto promove uma cisão, cria um conflito que tem de ser eventualmente resolvido ou, sucumbimos perante ele. Em todas as formas de neuroses há este embate entre certas formas idealizadas, em sentido moral, e uma forma estética contrária. (Fellini, 1966, cit. por. Cardullo, 2006, pp.37).

Em *8 ½*, o protagonista Guido está constantemente a solicitar para ser livre. “Eu sou Guido”, responde Fellini numa entrevista. (Fellini, 1971, cit. por. Cardullo, 2006, pp.114).

Julieta dos Espíritos (1965)



Figura 22. Caricatura de Fellini sobre *Julieta dos Espíritos*.

Julieta dos Espíritos (1965), o primeiro filme a cores de Fellini, pode ser visto como a segunda manifestação do novo Fellini, do estilo *barroco-rococó*. *Julieta dos Espíritos* tem muitas semelhanças, ao nível do conceito do conflito interno ilustrado em *Fellini 8 ½*, contudo, em *Julieta dos Espíritos*, Fellini retrata o horizonte interno de uma mulher, protagonizada por Giulietta Masina, sua mulher. De acordo com Bert Cardullo (2006), a crítica acusa que o filme *Julieta dos Espíritos* não possui um trama coerente.

Após o sucesso ímpar de *8 ½* (1963), Fellini realiza *Julieta dos Espíritos* (1965), que possui uma particularidade marcante:

Para *Julieta dos Espíritos*, a cor era uma necessidade de carácter artístico, visto que a história tinha nascido das cores. Foi inspirada e baseada na *Giulietta*. Eu queria que ela interpretasse uma personagem distinta da *Gelsomina* e *Cabiria*, ambas também inspiradas nela. *Giulietta* é o género de ser humano e actriz que origina e alimenta as minhas ideias. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.70).

Julieta dos Espíritos (1965), pode ser considerado uma versão feminina mais leve do sofrimento, da crise pessoal do homem que Fellini brilhantemente retratou em *8 ½*. Predomina a tristeza perante o mundo real, o refúgio nos sonhos, a interligação com a fantasia e a imaginação. Todo o filme é uma homenagem à teoria Jungiana, não sendo descabido colocar como hipótese, que a visão de Jung é a estrutura invisível sob o qual o filme está assente. A homenagem a Jung, é evidente desde o primeiro sonho de *Julieta*, em que aparece um homem vindo do mar com uma corda, uma espécie Feliniana do *arquétipo do velho homem sábio*, teorizado por Jung. Nas entrevistas que deu, Fellini confirma que *Julieta dos Espíritos* é fruto de uma inspiração e de um rigor Jungiano:

Julieta dos Espíritos ofereceu-me não apenas uma ocasião para uma aventura exploratória da psicologia jungiana, mas também da astrologia, da sessão espírita, do misticismo de toda a espécie. Os meus filmes ofereceram-me a desculpa para tirar tempo em busca dos meus interesses verdadeiros. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.144).

Logo no início, Fellini faz questão de transmitir ao espectador a dinâmica que está instalada entre *Julieta* e o seu marido. Um marido ausente, mulherengo, e nada atencioso às necessidades de *Julieta*, sua mulher. Por outro lado, *Julieta* é uma mulher submissa, incapaz de confrontar o marido. Por momentos, *Julieta* parece uma versão urbana da inesquecível *Gelsomina*, em *La Strada* (1954). Curiosamente, ambos os papéis foram interpretados por *Giulietta Masina*, a mulher de Fellini. Uma vez mais, Fellini ilustra a sua visão sobre a instituição do casamento, mostrando o lado menos compreensivo, mais infantil e impulsivo que mina a instituição. Tudo é relação, e o casamento é reflexo da maturidade ou imaturidade que norteia a sensibilidade relacional e narcísica do ser humano. No caso de Fellini, o casamento nunca é apresentado sob o prisma da maturidade, do indivíduo que se aceita como é.

Constatando que, o seu marido tem uma amante, Julieta mergulha na confusão do seu mundo interno, reflexo da insatisfação vivida no mundo externo. Uma mãe demasiado bela e compreensiva com o genro, os sonhos do marido que chamam por Gabriela, os telefonemas envoltos em mistério, são exemplos de uma realidade retalhada e nada coesa, que aflige Julieta.

Neste filme, Fellini demonstra várias versões dos arquétipos Jungianos do *velho homem sábio* e da figura *anima-animus*. Num encontro com um médium, que corresponde ao *velho homem sábio* Feliniano, Julieta recebe a informação que tem que seguir o caminho do sexo para ser feliz. Posteriormente, Julieta conhece a sua vizinha excêntrica, uma espécie de introdutora aos mistérios do sexo. Na casa da sua vizinha, Julieta contacta com diversos homens, o *animus* Jungiano, mas, também está rodeada de mulheres interpretes do *anima* Jungiano. A diversidade da figura *anima-animus* é uma constante nos pensamentos e nas fantasias, que oprimem a realidade interna de Julieta e bloqueiam a realidade externa.

O eminente abandono do seu marido faz com que Julieta mergulhe nas memórias opressoras do seu passado e da sua família. Os medos que ressuscitam dessas memórias alimentam as fantasias de Julieta rumo ao seu processo de individuação Jungiano. É aqui, neste ponto, que provavelmente Fellini se equivocou, confundindo Julieta com Guido de 8 ½ (1963), ou, com qualquer outro homem. Fellini vê no abandono do marido, uma porta que se abre para Julieta renascer, se descobrir e evoluir. No entanto, Fellini negligencia a primeira camada da realidade, aquela que faz pensar que será difícil para Julieta ou para qualquer mulher, naquelas circunstâncias, renascer das trevas do sofrimento, da traição, do abandono, da confusão onírica do seu mundo interno. O processo de individuação que Fellini desenhou para Julieta está mais consentâneo com o universo masculino ao invés do universo feminino.

Eu acreditava, e ainda acredito até certo ponto, que quando o marido da Julieta a abandona, o mundo se abre para ela. Foi-lhe dada a sua liberdade para se descobrir. Ela podia agora desenvolver à sua maneira – a sua vida interior assim como a sua vida exterior. Giulietta discordou. “O que pode Julieta fazer nesta fase da sua vida?” questionou-me Giulietta. “É demasiado tarde. É diferente para a mulher em relação ao homem.” Julieta, na opinião de Giulietta, não estava no caminho certo para se encontrar a si mesma, mas sim para se perder. Ela disse que eu estava impondo os pensamentos, valores, ideias, e ideais de um homem numa

personalidade feminina. Ela não se queixou em frente dos outros, mas sim, em casa, durante todo o tempo em que filmamos. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.156)

Naquele que é o primeiro filme a cores de Fellini, *Julieta dos Espíritos*, é mais uma manifestação da grande capacidade de Fellini enquanto cineasta, misturando e dominando as diversas cores que compõem as sequências do filme, numa demonstração de que Fellini é um dos grandes *pintores das imagens em movimento*, destacando-se o critério superior com que as cores são misturadas e, até *costuradas* nos trajes Felinianos que se impõem no filme. A cor tem uma função determinante neste filme, enfatizando o discurso do universo onírico de Julieta, alimentando a sua fantasia e iluminando os seus medos. “O filme (Julieta dos Espíritos) é um grande sonho, e a cor é parte da linguagem dos sonhos. Os sonhos são conceitos...o sonho é expresso através das cores com intuito de transportar as ideias.” (Fellini, cit. por. Cardullo, pp.65).

Na síntese de Fellini sobre *Julieta dos Espíritos* (1965), destaca-se uma vez mais, a influência do passado, da infância e da educação religiosa, como amarras que oprimem o crescimento saudável. O escape só é possível, no mundo interno de Julieta, naquele que pode ser visto como um dos retratos internos de Fellini, na pele de uma mulher.

Julieta toca nos mitos contidos na psicologia humana; as suas imagens são como um fábula. Mas, lida com a profunda realidade humana: a instituição do casamento, e a necessidade do casamento como libertação individual. É o retrato da mulher italiana, condicionada pela nossa sociedade moderna, produto de treino religioso deformado e dogmas antigos, como o de casar e viver feliz para sempre. Quando ela cresce e descobre que não é verdade, ela não consegue nem confrontar nem compreender, e escapa para um mundo privado de recordações do ontem e míticos amanhã. O que quer que ela faça, é influenciado pela sua infância, que ela recaptura em visões transcendentais/sobrenaturais, e pelo futuro, que ela traz para a vida em fantasias bizarras e vigorosas. O presente, apenas existe para ela na electrónica irrealidade dos comerciais televisivos. Ela, finalmente desperta dessas visões através de uma realidade desagradável: a deserção do marido, mas a realização do seu pior receio, passa a ser o episódio mais positivo da sua vida, forçando-a a descobrir-se a si mesmo, a procurar a sua identidade libertadora enquanto indivíduo. E isto possibilita o insight de perceber que todos os seus receios, os fantasmas que a rodeavam, são monstros criados por ela, resultado da educação religiosa deformada. Ela percebe que os espíritos foram necessários, úteis, e merecem ser agradecidos, e ela deixa de recear e odiar os monstros, no momento em que ela os agradece, transformando-os em seres positivos e agradáveis. (Fellini, 1966, cit. por. Cardullo, 2006, pp.39-40).

Apesar da mestria com que Fellini coloca a camera em cada cena, *Julieta dos Espíritos* (1965), não seduz ao ponto da audiência contactar com o verdadeiro espírito Feliniano, com o sofrimento universal, com a credibilidade que só o mundo interno pode testemunhar, como está patente em *La Strada* (1954), *La Dolce Vita* (1960), *8 ½* (1963) e *Amarcord* (1973). A dúvida permanece se a culpa é da rigidez com que Fellini se inspirou na teoria Jungiana, ou se o preto e branco simboliza melhor o sofrimento criativo Feliniano.

VI – O Sonho é a única Realidade

A realidade para Fellini, é composta por diversas camadas, que no seu todo, compõem os conteúdos emocionais que habitam na sua memória. Fellini utiliza a imaginação e a fantasia, como instrumentos que corrompem a superficialidade da realidade e a primeira leitura gravada na memória. A expressão simbólica que resulta da interligação destes factores, surge através dos sonhos de Fellini e, é antecâmara para a passagem da visualização à realização da sua criatividade. Os seus filmes, são o prolongamento dos seus sonhos e, são o produto final da sua criatividade, adquirindo o patamar de primeiro plano da realidade. A realidade para Fellini é o que está em permanente ebulição no seu mundo interno e não, a acção que decorre no mundo externo. É com base nesta visão última, que Fellini declara o sonho como sendo a camada mais profunda da sua noção de realidade. Neste capítulo, procuro esclarecer e situar toda esta complexa envolvência da realidade no discurso directo de Fellini, através da selecção de algumas das suas respostas às inúmeras entrevistas que deu durante a sua vida, intercaladas com o raciocínio de autores como Freud, Jung e Winnicott. Finalizo este capítulo com a selecção de alguns dos desenhos que compõem o *Livro dos Sonhos*, de Federico Fellini.

6.1. A Realidade segundo Fellini

A realidade para Fellini apresenta vários níveis de profundidade. Qual é o plano da realidade mais estimulante para Fellini?

Para me conhecer pessoalmente e em profundidade é preciso conhecer os meus filmes, porque eles provêm da minha parte mais profunda, e aí estou totalmente exposto, até para mim mesmo. Através dos meus filmes, eu encontro-me a ter ideias para filmes, pensamentos que eu não sabia que tinha. O que vem da minha imaginação, é a revelação, a verdade profunda do meu mundo interno. Talvez seja o meu género de psiquiatria. Quando faço filmes, é algo parecido a entrevistar-me a mim próprio. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.83).

Segundo Fellini (1988/2006), a realidade é a fonte suprema, pois não é possível fazer com que a vida seja menos interessante que a fantasia, visto que, a vida é a fonte da fantasia. Na relação entre Fellini e a realidade, é perceptível a activação da imaginação na ampliação do

campo de profundidade da mente, em busca de uma realidade diferente, da realidade segundo o seu mundo interno. “Você pode descrever a alucinação como uma realidade profunda. Em qualquer acontecimento, eu não vejo nenhuma linha entre o imaginário e o actual.” (Fellini, 1988, cit. por. Cardullo, 2006. pp.VII).

De cada vez, antes de eu começar, eu sinto o mesmo medo, as mesmas dúvidas existenciais. Será que sou capaz de fazer novamente? Cada vez esperam mais. A responsabilidade cresce. A audiência tem uma concepção sobre um filme de Fellini. E eu, apenas tenho uma fonte onde eu posso extrair, porque vem do meu interior, de dentro de mim. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.252).

Os filmes de Fellini retratam e questionam, a visão telescópica do seu mundo interno assente nos pilares das vivências passadas. Esta é a razão pela qual o método e a fórmula Fellini não são imutáveis. Eles nascem do mundo interno de Fellini, onde a realidade atinge níveis mais profundos através da interligação entre a memória, o sonho, a fantasia e a imaginação. É da mistura intensa, mas harmoniosa destes elementos, que reside a essência da criatividade de Fellini. “Eu tenho memórias muito antigas, que permaneceram comigo, apesar de tornarem-se vagas à medida que eu crescia e sobreviveram na minha mente como imagens. Não estou certo se realmente aconteceram.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.4).

6.2. O papel da Memória e da Fantasia no Passado

A memória é um fenómeno extraordinário. O nosso cérebro é constantemente modificado e reorganizado pelas nossas percepções, acções e experiências sensoriais com o mundo físico. Todos nós temos milhões de bytes de informação armazenados na nossa memória. Ela inclui o vocabulário que usamos, o conhecimento da língua, os factos que aprendemos, as nossas experiências pessoais, as nossas diversas capacidades, físicas, musicais, emocionais, isto é, os constantes sentimentos e contínua compreensão do mundo consciente. Sem memória não há o contacto com a mente, porém, não podemos confiar totalmente no labirinto da memória e nas emoções nela contidas.

A visão nebulosa do passado está sempre presente nas preocupações de Fellini:

Existem três tempos verbais: o passado, o presente, e o reino da fantasia. O tempo futuro pode ser o tempo verbal “E se?” Vivemos no agora mas somos influenciados pelo passado, que não pudemos mudar excepto nas nossas memórias. O presente é feito do passado. É o tempo verbal que eu gosto de pensar como o eterno presente. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.285).

A lente com que Fellini observa o passado, é uma lente que filtra a memória com fantasia e, como veremos, estimula as nuances dos sonhos de Fellini. “A minha memória não é nostálgica, mas sim, uma memória de contestação. Antes de julgar, temos que compreender: a realidade não pode ser contemplada esteticamente, mas sim, revista sob o ponto de vista crítico.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.87).

No livro *Interpretação dos Sonhos* (1900-1999), Freud refere-se à memória, salientando a sua infinita capacidade de recuperar emoções passadas através dos sonhos:

O modo como a memória actua nos sonhos é, sem sombra de dúvida, da maior importância para qualquer teoria da memória em geral. Ela nos ensina que “nada que tenhamos possuído mentalmente uma vez, pode se perder inteiramente” (Scholz, 1887, p.59); ou como exprime Delboeuf, “que qualquer impressão, mesmo a mais insignificante, deixa um traço inalterável, indefinidamente passível de voltar à luz.” (Freud, 1900-1999, pp.39).

A tensa relação de Fellini com o seu passado parece ficar mais desanuviada com a realização dos seus filmes. Na minha opinião, Fellini gere o processo da sua libertação interior através da sua relação com o trabalho, permitindo deste modo se libertar das amarras do passado. Esta ideia está implícita nas seguintes afirmações de Fellini:

O meu trabalho é o espelho da minha busca pela libertação. A este respeito, não há nos meus filmes, clivagem ou diferenças ao nível do conteúdo ou do estilo. Desde o primeiro até ao último, eu tenho lutado pela minha libertação, sempre do passado, da educação que eu recebi em criança. É isto que eu procuro através de diferentes personagens e com mudanças no tempo e nas imagens. (Fellini, 1966, cit. por. Cardullo, 2006, pp.36-37).

O passado e, especialmente a infância, são os alvos preferenciais nas viagens de Fellini pela sua memória. Destaco um acontecimento da infância, cujo impacte gerou uma memória poderosa, que posteriormente emerge sob a capa da fantasia e da criatividade no filme, *La Strada* (1954):

Na minha infância, eu estava a brincar com um grupo de crianças próximo de Gambettola, e estávamos a explorar um sítio proibido, um convento antigo. Descobrimos uma criança retardada, deixada ao abandono. Despoletou uma profunda impressão em mim. Foi uma memória persistente, que insistiu em aparecer em *La Strada*. Depois de eu contar a história no filme, transformou-se numa memória de Gelsomina e não minha. Fiquei dispensado de recordar a realidade e podia recordar no filme. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.243).

Revisitando o passado através dos seus filmes, Fellini recicla criativamente as suas memórias, transformando-as na tela do cinema. “Ao fazer filmes sobre as minhas memórias, as minhas memórias são substituídas pelas memórias dos filmes que eu faço a partir delas.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, p.372). A frase de Fellini sintetiza a amplitude da função da memória no seu mundo interno. A memória funciona como uma espécie de álbum criativo que mistura o presente com o passado, impulsionando a técnica que permite Fellini transformar, fantasiar e substituir a memória associada à visão do passado, por uma memória cinematográfica, produto da imaginação e criatividade, estruturas simbólicas da realidade. É da redescoberta do fundo emocional das suas experiências passadas que Fellini se aproxima do contacto com a sua fantasia criativa. Numa entrevista à *Playboy* (1966/2006), Fellini é questionado se foi bem sucedido na sua tentativa de escapar ao seu passado, através do seu trabalho, dos seus filmes. Fellini responde: “Agora sinto-me menos culpado em relação às coisas que me fizeram sentir culpado na minha educação infantil.” (Fellini, 1966, cit. por. Cardullo, 2006, pp.51).

Fellini recorre ao impacto da memória e sua definição, para justificar as razões pelas quais nunca filmou em Rimini os seus filmes. A evidência do paradoxo, uma vez que Rimini simboliza a inspiração e impulsiona a criatividade de Fellini, não se transforma em facto, isto é, Rimini alimenta o mundo interno de Fellini, mas não pode limitar a transformação no mundo externo. Os limites são impostos por Fellini no seu Estúdio 5 na Cinecittà, ou seja, um vazio a ser preenchido pelos sonhos, pela sua imaginação e criatividade com função reparadora.

A memória é pela sua natureza uma versão alterada da realidade, uma visão intermédia do que realmente aconteceu. Para relacionar histórias, personagens, encontros, paixões que têm que ser filtradas pela memória, é expressar algo, que no intuito de ser fidedigno com as emoções e sentimentos que nos despertam,

necessita de ser enriquecida com sons, luzes, cores, ambiente. Tudo isto pode ser apenas recriado nesse mágico laboratório, que para o realizador é o estúdio. No Estúdio 5 da Cinecittà eu recriei tudo. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.12).

Reflectindo atentamente sobre o percurso de Fellini, enquanto criança, jovem, homem, artista e por fim, cineasta, vislumbra-se a replicação de um “selo de autenticidade”, comum a todos os seus filmes. Esse “selo de autenticidade” é Rimini, ou melhor, é a experiência de Fellini na sua cidade natal, a realidade vivida transformada pela evolução de Fellini enquanto pessoa. As experiências, os pensamentos, as leituras dos acontecimentos da Rimini de outrora, do Fellini enquanto criança e adolescente, foram redesenhadas, transformadas, fantasiadas e caricaturadas pela marca idiossincrática de Fellini: a imaginação própria, o sonho e o desejo, a esperança e a criatividade do seu mundo interno em alterar os cenários da realidade vivida.

Em suma, a inspiração criativa de Fellini tem raízes tão profundas quanto a sua própria existência, radicando-se no baú chamado Rimini. É com base nesta evidência que Fellini fala da inspiração do baú de Rimini, relativamente ao filme *Os Inúteis* (1953):

Os jovens que costumávamos observar com admiração através das janelas do Bar Ausonia jogando bilhar, com os seus casacos de lã de camelo, sapatos coloridos e cortes de cabelo definidos. Eles davam longas passas no cigarro, depois, deixavam o fumo escorrer pelo nariz espelhando toda a formalidade de um ritual imutável, suavemente marcavam com giz as suas pistas e, com o cotovelo levantado, debruçando o corpo sobre a mesa de bilhar, aperfeiçoando a pontaria na bola do bilhar. Um momento solene.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.10).

Através da criação dos seus filmes Fellini retoca a realidade e, por vezes, a fantasia criativa de Fellini eleva-se como primeiro plano de uma nova realidade. É deste modo que Fellini retrata a fronteira entre a realidade e a fantasia:

A vida é a combinação de magia e pasta, de fantasia e realidade. Os filmes são a magia, e a pasta é a realidade, ou é ao contrário? Eu nunca fui muito bom a distinguir entre o que é real e o que não é. Todos os artistas dedicam-se a materializar as suas fantasias e depois, a partilhar essas fantasias. As suas criações são imaginadas em vez de baseadas em factos, são emocionais, irracionais, intuitivas. Eu começo a realizar, a dirigir, mas alguma outra coisa se sobrepõe. Depois, eu acredito realmente que não sou eu que estou a realizar o filme; é o filme que está a dirigir-me. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.288).

Recordando a influência da teoria Jungiana em Fellini, realço a importância que Jung atribui à fantasia criativa:

Uma vez que tudo o que é psíquico é executado, isto também tem que ser verdade para as funções individuais, especialmente aquelas que derivam directamente das predisposições do inconsciente. A mais importante destas predisposições é a fantasia criativa. Nos produtos da fantasia as imagens primordiais são visíveis, e é aqui que o conceito do arquétipo encontra a sua aplicação específica. Eu não reclamo ter sido o primeiro a apontar este facto. A honra pertence a Platão. (Jung, 1921/1989, pp.78-79).

Jung, em *Psychological Types* (1921/2009), distingue dois tipos de fantasia: *fantasma* e *actividade imaginativa*. No sentido de *fantasma*, Jung refere-se a um complexo de ideias, distintas de outros complexos, uma vez que, não existe um objecto referente, ou seja, apesar de poder ser baseado em imagens de experiências actuais radicadas na memória, o seu conteúdo real não se refere a uma realidade externa. Jung (1921/2009), distingue ainda, *fantasia activa* e *fantasia passiva*. A *fantasia activa* é caracterizada por uma atitude dirigida, no intuito de perceber os conteúdos inconscientes e, como consequência, a libido investe nos elementos que emergem do inconsciente “e, por associação com material paralelo”, transportando os conteúdos inconscientes para uma forma visual. As *fantasias passivas* apenas aparecem em formas visuais no início, não sendo precedidas ou acompanhadas pela expectativa intuitiva, sendo a atitude do sujeito totalmente passiva.

Enquanto que a *fantasia passiva* produz, frequentemente, uma marca mórbida, ou no mínimo, mostra alguns sinais de anormalidade, por outro lado, a fantasia activa, é uma das formas mais elevadas da actividade psíquica. A personalidade consciente e inconsciente do sujeito estão orientadas para um produto comum, que os une. Este tipo de fantasia, pode representar a expressão mais intensa da unidade da singularidade, da individualidade do homem. Como regra geral, a fantasia passiva nunca é a expressão de uma individualidade unificada, visto que, pressupõe um grau considerável de dissociação.

Porque a fantasia activa é a marca da mentalidade artística, o artista não é somente um reprodutor de aparências. Na visão de Jung (1921/2009), o artista é um criador e um educador, e o seu trabalho tem um valor simbólico que esboça as linhas do desenvolvimento futuro. É nesta linha de pensamento, que Jung associa a actividade imaginativa com a

fantasia. A imaginação, é uma actividade reprodutora ou criativa da mente em geral. Não é uma faculdade especial, uma vez que entra em jogo através de todas as formas básicas da actividade psíquica: pensamento, sentimento, sensação ou intuição.

Segundo Winnicott (1971/2005), a fantasia interfere com a acção e com a vida no mundo real ou externo, mas, mais do que isso, interfere com o sonho e com a realidade psíquica interna ou pessoal, o núcleo vivo da personalidade individual.

Eu estou a estudar a substância da ilusão, que é permitida à criança, e que no adulto é inerente à arte e à religião, e também é um carimbo da loucura, quando o adulto incide numa reclamação demasiado poderosa na credulidade dos outros, forçando-os a reconhecerem a partilha de uma ilusão que não é próprio deles. (Winnicott, 1971/2005, pp.3-4).

Fellini compreende bem o significado da ilusão contida nas palavras de Winnicott. Nas suas palavras, subentende-se que a nova realidade individual de Fellini emerge da reflexão simbólica dos seus sonhos e da sua fantasia criativa:

Eu compreendi muito cedo que era diferente das outras pessoas. Eu percebi que seria considerado um louco ou um realizador de cinema. O luxo de ser um realizador de cinema é que temos permissão de dar vida às nossas fantasias. Os nossos sonhos são a nossa vida real. As minhas fantasias e obsessões não são apenas a minha realidade, mas também o material de que os meus filmes são feitos. (Fellini, 1966, cit. por. Cardullo, 2006, pp.58).

Relativamente à ilusão e ao valor da ilusão, realço o pensamento de Winnicott:

(...) a mãe, no início, para uma adaptação quase de 100 por cento, permite à criança a oportunidade para a ilusão de que o seu peito faz parte da criança. É, como foi, sob o mágico controlo do bebé. (...) A eventual tarefa da mãe é, gradualmente, desiludir, mas ela não tem qualquer esperança de sucesso, a não ser que primeiro, ela tenha sido capaz de dar suficientes oportunidades para a ilusão.” (Winnicott, 1971/2005, pp.15).

É no contexto da discussão sobre a construção recíproca da realidade interna e da realidade externa, que Winnicott (1971/2005) se refere à ilusão de onipotência como a suposição, por parte do bebé, de que o seio que lhe é apresentado e o cuidado que lhe é dispensado, foram por ele concebidos e estão sob seu controle onipotente. Por outras

palavras, a mãe suficientemente boa, possibilita ao bebê a experiência de onipotência de que ele tem a capacidade de criar a realidade externa que ela lhe oferece e, assim, permite que o seu bebê expresse a sua criatividade primária e sinta-se criando o objecto subjectivo, determinando deste modo, os acontecimentos benéficos de que usufrui. Para Winnicott (1971/2005), a ilusão não aponta para a realização de desejo, mas implica a concepção de um território intermediário entre a realidade pessoal e o mundo externo, que se constitui a partir de um paradoxo, cujo valor reside em ser sustentado como tal.

Gradualmente, e se tudo correr bem, o objecto subjectivo se constitui na condição de que o ambiente suficientemente bom tenha consistência temporal e garanta uma atmosfera de confiabilidade absolutamente necessária. Neste primeiro momento, a dependência e a onipotência são absolutas, o que aponta para um paradoxo: o bebê que se acredita fazendo parte da mãe, da qual depende, é o mesmo bebê, potente e criativo, que se sente criando onipotentemente o ambiente do qual depende em absoluto. No entanto, na medida em que a desilusão, gradualmente, começa a ocorrer, o controle onipotente cede lugar, possibilitando que o movimento progrida e, eventualmente, alcance a aquisição da realidade compartilhada através da construção do objecto objectivamente percebido. Novamente, é a presença de uma mãe suficientemente boa, percebendo a necessidade de autonomia de seu bebê e, ao mesmo tempo, dele se desidentificando gradativamente, que garante esta transição sempre incompleta. (Winnicott, 1971/2005).

Neste primeiro momento, de dependência absoluta, a ilusão apresenta-se como a superposição do seio criado e do seio oferecido. Progressivamente, este espaço superposto dá lugar a uma área transicional que suaviza o impacto interno/externo e serve à função de repouso criativo. A transicionalidade ocorre no período de dependência relativa e representa o início da dissolução da unidade mãe-bebê, como consequência do processo de desilusão já em curso. É também neste período, que a realidade externa começa a se introduzir, colocando em questão o controle onipotente do período anterior. (Winnicott, 1971/2005).

Para Winnicott (1971/2005), os fenômenos transicionais constituem o primeiro uso da ilusão e representam uma separação que é, ao mesmo tempo, uma união. Nesta fase, quando Winnicott fala de ilusão, não mais se refere à experiência de onipotência na área da ilusão responsável pela criação do objecto subjectivo, mas da ilusão experimentada justamente no

momento, em que se põe em dúvida a criação onnipotente da realidade. Na verdade, neste momento, a ilusão apresenta-se como a primeira experiência de uso de uma possessão não-eu, isto é, de um objecto transicional. Então, a área da ilusão é o espaço intermediário agora ocupado pelo uso do objecto transicional, primeiro símbolo da separação mãe-bebé, que é também uma união e representa a transição da mãe objecto subjectivo para a mãe objectivamente percebida. Sobre os destinos do objecto transicional, Winnicott (1971/2005), defende que não será esquecido nem recalçado, mas relegado ao limbo, desinvestido, dando lugar ao imenso campo da cultura. Na concepção winnicottiana, o espaço potencial como território privilegiado da criatividade, é o *locus* de origem do brincar infantil, da arte, da religião, das formações grupais e da cultura, de forma geral, constituindo-se, portanto, no campo de actuação e construção por excelência do agir humano (Winnicott, 1971/2005). O brincar, surge agora como manifestação cultural, unindo de uma só vez passado, presente e futuro, numa única experiência fundada na ilusão (Winnicott, 1971/2005). A ampliação dos objetos transicionais para o campo da cultura, no entanto, só se dá quando a área intermediária for preenchida pelo brincar criativo.

De acordo com Winnicott (1971/2005), se tudo correr bem, a área da ilusão de onnipotência e a área transicional darão lugar à etapa do uso do objecto, momento no qual se constitui o sentido da externalidade a partir do impulso destrutivo do bebé em relação ao objecto subjectivo que, na melhor das hipóteses, sobrevive e não retalia. Neste caso, acontece não apenas a criação do objeto externo, mas também a transformação do impulso destrutivo em capacidade de usar o objecto e a existência do fantasiar que, daí em diante, será o palco da destruição do objecto na fantasia, o que garante a sua existência na realidade externa, permitindo que seja usado. (Winnicott, 1971/2005).

Assim, se o lugar da ilusão no argumento winnicottiano se mostra central ao longo de todo o desenvolvimento emocional primitivo, assim como também na discussão sobre a construção da cultura, é, no entanto, em "The place where we live" (Winnicott, 1971/2005) que a questão é apresentada de forma ainda mais enfática. Ao voltar a afirmar que a separação é impossível, Winnicott refere-se, então, ao lugar onde vivemos como aquele em que se dão a junção e a separação, o eu e o não-eu, o espaço da ilusão, portanto, como território do paradoxo criativo. A singularidade e a variabilidade das experiências pessoais e, as vicissitudes da vida de cada um, constituem a marca de origem deste espaço potencial onde a produção do símbolo, de certa

forma, evita a separação... separando. Mais uma vez, o paradoxo, mais uma vez, a ilusão, edifício de constituição subjectiva na teoria winnicottiana.

O horizonte que vislumbramos a partir das palavras de Winnicott, permite-nos questionar sobre a intensidade da relação com a figura materna na infância de Fellini, fase privilegiada da vivência onipotente do controlo mágico, da ilusão que potencia a fantasia criativa. É curioso associar esta questão com a fantasia dos seios na relação materna, pois, como veremos no *Livro dos Sonhos* e nas entrevistas de Fellini, os seios volumosos são uma fixação constante.

A criatividade de Fellini é o resultado final da *manipulação* que ele exerce sob a memória. A *manipulação* é feita através da activação conjunta da imaginação e da fantasia na tentativa de harmonizar os medos com os desejos. Em Fellini, a mensagem dessa manipulação surge nos sonhos e, o produto final são os seus filmes. Recorro, novamente, à simplicidade e sabedoria analítica de Winnicott, numa reflexão que define o impulso criativo:

O impulso criativo é algo que pode ser observado como uma coisa em si mesmo, algo que é necessário se um artista está a produzir um trabalho artístico, mas também como algo que está presente quando alguém – bebé, criança, adolescente, adulto, idoso – olha de um modo rico/saudável para qualquer coisa ou faz qualquer coisa deliberadamente, como fazer uma porcaria com as fezes ou prolongar o acto do choro para desfrutar de um som musical (...) A criação está entre o observador e a criatividade do artista. (Winnicott, 1971/2005, pp.92-93).

6.3. *Entre o Sonho e a Fantasia: Fellini, Freud, Jung e Winnicott*

Já referi que a realidade Feliniana é pautada pela intensa relação com o passado, com especial referência ao papel da memória e da fantasia integrada na imaginação, que embalsamaram algumas emoções da infância longínqua de Fellini. Antes de apresentar uma selecção de alguns desenhos que compõem O *Livro dos Sonhos* de Fellini, farei um breve resumo teórico versando, as diferentes funções do sonho e as características que distinguem sonho de fantasia. Freud, Jung e Winnicott foram os autores escolhidos.

O olhar de Freud incide sobre a natureza do sonho e sua função, assente na convicção Freudiana de que o sonho é a realização de desejos não satisfeitos no estado vígil e que a satisfação do desejo recalcado emerge no sonho sob uma forma disfarçada, sendo esta a

função do “trabalho do sonho”. A visão de Jung, simultaneamente próxima e distante da de Freud, incide na natureza compensatória que Jung atribui ao sonho. Aproveito a integração de conhecimentos, a sensibilidade, a simplicidade e sabedoria analítica de Winnicott, para distinguir os planos do sonho e da fantasia e, o meio pelo qual se processa a plena e saudável integração de ambas. A este respeito, afirmo que não é minha intenção apontar possíveis confusões entre a aplicação dos termos sonho, fantasia e criatividade, termos empregues por Fellini nas suas entrevistas, e não raras vezes, confundidos na vida quotidiana. O objectivo é identificar um pilar teórico que sustente a hipótese que visualiza Fellini, como um mestre na integração e adaptação da fantasia no plano real através das portas do sonho e da imaginação.

6.3.1. Freud: O trabalho do sonho

A psicanálise nasce do trabalho promovido por Freud relativamente à sua auto-análise e à interpretação dos seus próprios sonhos, que forneceram uma grande parte do material utilizado em *A Interpretação dos Sonhos* (1900a). A síntese extrema da tese freudiana implícita na obra fundadora da psicanálise, *A Interpretação dos Sonhos* (1900a), refere que o sonho, guardião do sono, permite a satisfação disfarçada de desejos recalçados no estado de vigília. A sua interpretação é a “estrada real que leva ao conhecimento do Inconsciente na vida psíquica”. (Freud, 1900, cit. por. Mijolla, 2002/2005, pp.1772).

(...). Há alguns sonhos que são realizações indisfarçadas de desejos. Mas, nos casos em que a realização de desejo é irreconhecível, em que é disfarçada, deve ter havido alguma inclinação para se erguer uma defesa contra o desejo; e, graças a essa defesa, o desejo é incapaz de se expressar, a não ser de forma distorcida.” (Freud, 1900-1999, pp.153).

A radicalização da posição freudiana no tocante ao sonho, isto é, a convicção de que o sonho é a realização de desejos não satisfeitos no estado vígil, colide com a oposição dos sonhos aflitivos, dolorosos e angustiantes. Freud contestou esta oposição, realçando que a análise progressiva desses sonhos só acaba quando é desenterrado o desejo camuflado no mal-estar ou na capa da angústia, que não são mais do que sinais da resistência e da intensidade do conflito. A acção da censura é frequente e, apenas autoriza a satisfação do desejo sob uma forma disfarçada, sendo esta a função do “trabalho do sonho”. (Mijolla, 2002/2005).

De acordo com Mijolla (2002/2005), o trabalho do sonho está dividido em dois tempos. Num primeiro tempo, predominam os processos primários: a “condensação”, condensando a expressão de vários materiais (acontecimentos, personagens, representações, afectos, etc) numa única imagem; o “deslocamento”, que ocorre quando uma representação afectivamente neutra substitui e ocupa o lugar de outra representação excessivamente carregada de afecto. A acção da condensação e do deslocamento culmina na produção de imagens, isto é, na sua representatividade, que corresponde às imagens sensoriais que compõem o sonho, imagens preferencialmente visuais. É neste primeiro tempo do sonho que emerge o “*conteúdo manifesto*”, uma tradução transposta e irreconhecível dos “*pensamentos latentes*” que originaram a sua produção. Ao acordar, este “*conteúdo manifesto*” pode parecer enigmático e/ou absurdo.

Num segundo tempo, o trabalho do sonho, dedica-se a reduzir as incoerências e absurdos do conteúdo manifesto. É o tempo da elaboração secundária, que intervém frequentemente, mas não sempre. Segundo Mijolla (2005), se nos limitarmos ao sonho, a elaboração secundária consiste numa reordenação dos elementos aparentemente incoerentes do sonho, no intuito de emergir uma forma inteligível no relato. Esta forma inteligível implica uma reorganização lógica e temporal, obedecendo aos princípios da não contradição, da temporalidade e da causalidade, inerentes aos processos secundários do pensamento consciente. Acima de tudo, está ao serviço da censura do sonho e pode produzir supressões ou adjunções. No entanto, especifica Freud, que este processo se encontra igualmente activo nas fantasias diurnas, organizando os materiais mnésicos “para os enfiar no cordel do desejo entre passado, presente e futuro”. O sonho pode reaver tais fantasias, prontas e acabadas no pré-consciente. Convém clarificar, que os sonhos que foram submetidos à elaboração secundária são, aliás, segundo a expressão do próprio Freud, “sonhos que já foram interpretados uma vez, antes de serem submetidos à nossa interpretação ao despertar.” (Freud, 1900a, cit. por. Mijolla, 2002/2005, pp.546). No fundo, a elaboração secundária procura retocar o sonho, melhorar o semblante do sonho para estabelecer uma conexão entre o sentido aparente do conteúdo manifesto e o sentido subjacente do conteúdo latente dos sonhos.

Na visão de Freud (Mijolla 2002/2005), o sonho utiliza a matéria dos restos diurnos, isto é, acontecimentos, pensamentos e factos do estado vígil, e as sensações corporais que se

manifestam durante o sono. No entanto, o material privilegiado constitui-se a partir das recordações infantis reactivadas, especialmente as que estão associadas à problemática edipiana, isto é, o sonho é a regressão ao infantil.

6.3.2. Jung: A função compensatória do sonho

Segundo Hall (1983), o sonho na psicologia Jungiana é visto como um processo psíquico regulador, análogo a mecanismos compensatórios do funcionamento corporal. Existem três formas pelas quais o sonho pode ser visto como tendo uma função compensatória e, todas elas são importantes na compreensão do uso clínico dos sonhos. Em primeiro lugar, o sonho pode compensar distorções temporárias na estrutura do ego, dirigindo-a para uma maior compreensão das atitudes e acções. Um segundo e mais profundo modo de compensação, é o caminho pelo qual o sonho como auto-representação da psique, pode confrontar o funcionamento da estrutura do ego com a necessidade para uma adaptação mais próxima com o processo de individuação.

Estas duas formas de compensação – o sonho como uma “mensagem” para o ego e como uma auto-representação da psique – comprimem a clássica ideia Jungiana da função compensatória dos sonhos, substancialmente diferente da tradicional visão Freudiana do sonho como realização dos desejos ou guardião do sono. O terceiro processo, que fomenta a função compensatória do sonho, incide no núcleo arquetípico do sonho, isto é, o sonho, pode ser visto como uma tentativa de alterar directamente as estruturas dos complexos, pelas quais o ego arquetípico está confinado para a identidade a um nível mais consciente. (Hall, 1983).

Na visão Jungiana, assiste-se à correlação invisível entre a interpretação do sonho e o processo de individuação, uma vez que, a interpretação do sonho é uma *bússola* mais consciente relativamente às coordenadas para onde se dirige inconscientemente o processo de individuação. Um benefício adicional que surge da interpretação dos sonhos, é que o ego retém uma memória mais consciente do resíduo do sonho, permitindo ao sujeito identificar motivos similares na vida quotidiana e contactar com a atitude e acção apropriadas, em função de uma menor necessidade de uma compensação inconsciente relativamente à questão em particular.

Eu (...) cheguei à conclusão que a visão de Freud, de que os sonhos têm essencialmente uma função de realização do desejo e preservação do sono é demasiado limitada, apesar do básico pensamento de um funcionamento biológico compensatório estar certamente correcto. Esta função compensatória está apenas preocupada com uma extensão limitada do estado de sono; o seu significado principal está preferencialmente em relação com a vida consciente. Sonhos, eu mantenho, são compensadores face à situação consciente do momento. Eles protegem o sono sempre que possível: isto é, eles funcionam necessariamente e automaticamente sob a influência do estado de sono; mas eles atravessam, irrompem a barreira quando a sua função exige, ou seja, quando os conteúdos compensatórios são tão intensos que são capazes de neutralizar o sono. Um conteúdo compensatório é especialmente intenso quando tem um significado vital para a orientação consciente. (Jung, 1960/2002, pp.40).

A definição de sonho de Jung, tinha obrigatoriamente ser distinta da de Freud, não só, mas também, devido aos diferentes pontos de vista entre ambos relativamente à importância dos instintos sexuais. Deste modo, Jung define o sonho desta forma: “Em oposição à visão de Freud que o sonho é essencialmente a realização de um desejo, eu mantenho com o meu amigo e colaborador Alphonse Maeder que o sonho é um auto-retrato espontâneo, de forma simbólica, da actual situação no inconsciente.” (Jung, 1960/2002, pp.51).

Na visão de Jung, os sonhos conduzem o indivíduo a reminiscências infantis (*inconsciente pessoal*) e primordiais (*inconsciente colectivo*), produzindo no indivíduo tantos outros pensamentos sobre si e sobre o mundo. (Pieri, 1998-2002).

Em suma, pertence a Freud o reconhecimento de ter colocado a interpretação dos sonhos na pista certa, pois ele reconheceu que nenhuma interpretação é correcta sem a participação do sonhador. Jung reconhece esta evidência, mas, rejeita a tese Freudiana que associa exclusivamente os sonhos com a realização de desejos recalcados.

6.3.3. Winnicott: Sonho e Fantasia

No livro *Playing and Reality*, Winnicott (1971), considera que o sonho ajusta-se em direcção à relação objectal no mundo real, e a vida no mundo real ajusta-se em direcção ao mundo do sonho, por caminhos que são familiares, especialmente aos psicanalistas. Relativamente à fantasia, para Winnicott ela permanece como um fenómeno isolado,

absorvendo energia mas, não contribuindo nem para viver, nem para sonhar. Winnicott (1971), realça outra distinção entre o sonho e a fantasia: enquanto que uma grande parte do sonho e dos sentimentos pertencentes à vida são passíveis de estarem recalçados, já a fantasia é caracterizada pela sua inacessibilidade, associada com a dissociação, ao invés do recalçamento.

No entanto, Winnicott (1971), não considera que a fantasia esteja condenada à uma não integração, desde que a rigidez da organização dissociativa seja gradualmente confrontada e enfraquecida. Uma vez quebrada essa rigidez, emerge no indivíduo uma tomada de consciência da sua fantasia e, progressivamente, a fantasia transfigura-se em imaginação relacionada com o sonho e a realidade. A diferença qualitativa é extremamente subtil e difícil de caracterizar, mas, o critério imperativo incide na presença ou ausência do estado dissociativo.

Winnicott pontua que o jogo criativo é aliado do sonho e da vida, mas não é aliado directo da fantasia. “Ensinou-me que a fantasia interfere com a acção e com a vida no mundo real ou externo, mas, interfere muito mais ao nível do sonho e da realidade psíquica pessoal ou interna, a essência da personalidade individual.” (Winnicott, 1971, pp.43). Posteriormente, Winnicott sintetiza as diferenças entre o sonho e a fantasia sob o prisma da importância da evidência ou ausência do simbólico: “ (...) o simbolismo do sonho está ausente na área limitada da fantasia.” (Winnicott, 1971, pp.48).

A profundidade com que Winnicott procurou distinguir noções como sonho e fantasia, conceitos vulgarmente usado como sinónimos, é suplantada pela clareza com que define o campo de acção de ambas. Em última análise, a fantasia é desejável quando integrada nos mecanismos do sonho e da imaginação, e deste modo, potencia a relação com a realidade externa e sua tradução simbólica no mundo interno do indivíduo. É neste patamar, na minha opinião, que se encontra Fellini, mestre na integração e adaptação da fantasia no seu universo onírico, aprofundando e, por vezes, redimensionando a realidade, através da imaginação.

6.4. *O Livro dos Sonhos de Federico Fellini*

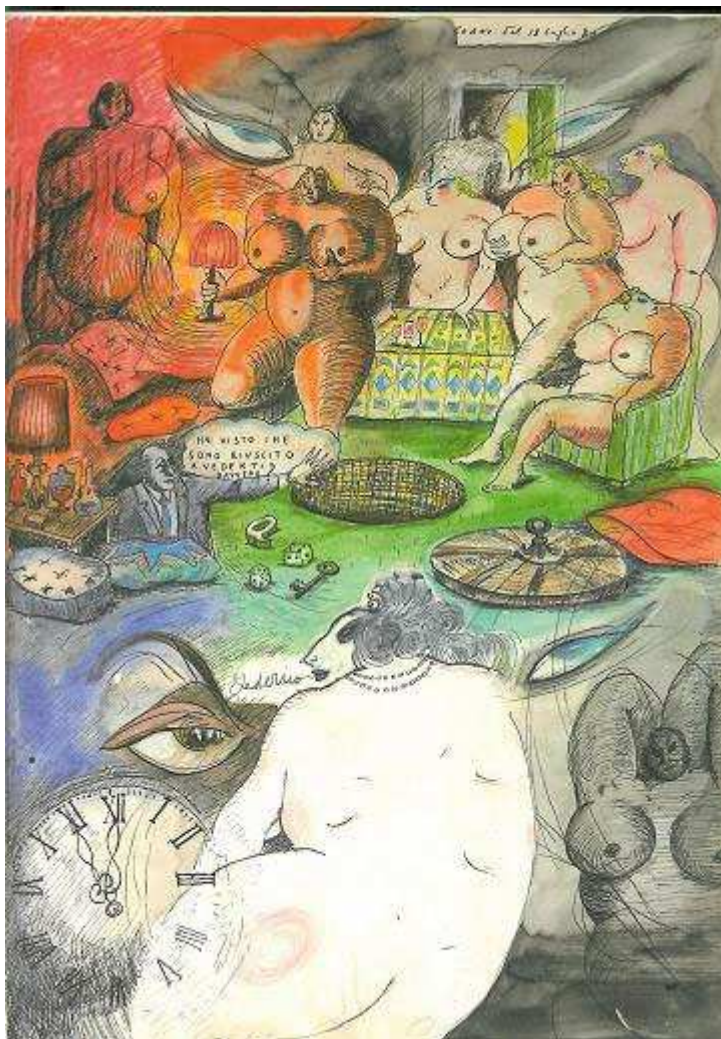


Figura 23. Capa do Livro dos Sonhos, de Federico Fellini.

O *Livro dos Sonhos* (2007-2008) contempla duas partes. A primeira parte data de 30 de Novembro de 1960 até 2 de Agosto de 1968. A segunda parte está compreendida entre Fevereiro de 1973 até 1982, existindo ainda algumas notas e páginas dispersas datadas até ao ano de 1990. O hiato dos quatro anos e meio, entre 1968 e 1973, apesar de haver alguns desenhos dispersos, permanece um mistério por resolver. De acordo com Kezich (2007-2008), há pessoas que mantêm a convicção que Fellini deixou de desenhar os seus sonhos durante este período, enquanto outros afirmam que há um livro perdido, com os sonhos de Fellini desse período.

Fellini deu muita importância ao “*trabalho da noite*”, que nas suas palavras tinha o mesmo peso que os nossos pensamentos diurnos. (Kezich, 2007-2008). Sabendo que a memória de um sonho tem uma duração curta, Fellini ao acordar desenhava e caricaturava, as suas visões e sentimentos que emanavam dos seus sonhos. Estes desenhos eram esmiuçados nas “*conversas psicológicas*” com Dr. Ernst Bernhard. De acordo com Stubbs (2006), Fellini começou a desenhar a cores, imagens dos seus sonhos nocturnos, na altura em que começou a discutir Jung com o Dr. Ernst Bernhard. Fellini adicionou legendas aos desenhos para clarificar o contexto pelo qual a imagem aparecia. “Ele (Dr. Ernst Bernhard) encorajou-me a gravar os meus sonhos e pensamentos. Isto desempenhou um papel importante nos meus filmes.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.141). Abaixo estão dois desenhos do *Livro dos Sonhos* de Fellini, onde se destaca, no primeiro, a caricatura do Dr. Ernst Bernhard e, no segundo, o livro simbolizando a doutrina de Jung.

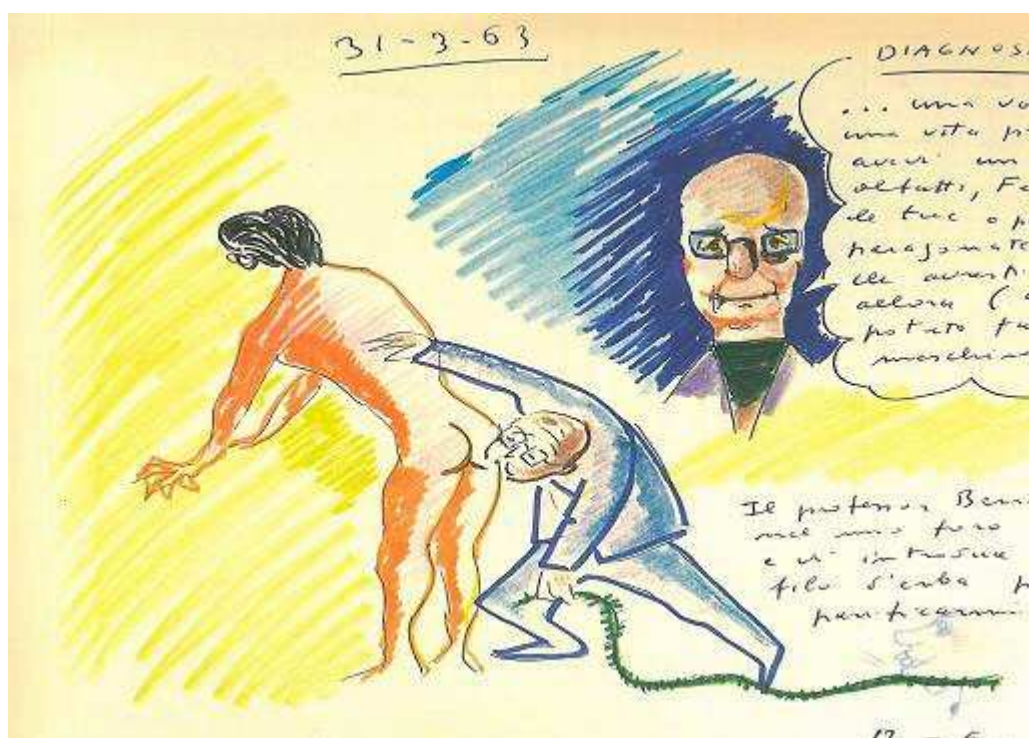


Figura 24. Desenho de um sonho de Fellini com o Dr. Bernhard, de 31/03/1963.

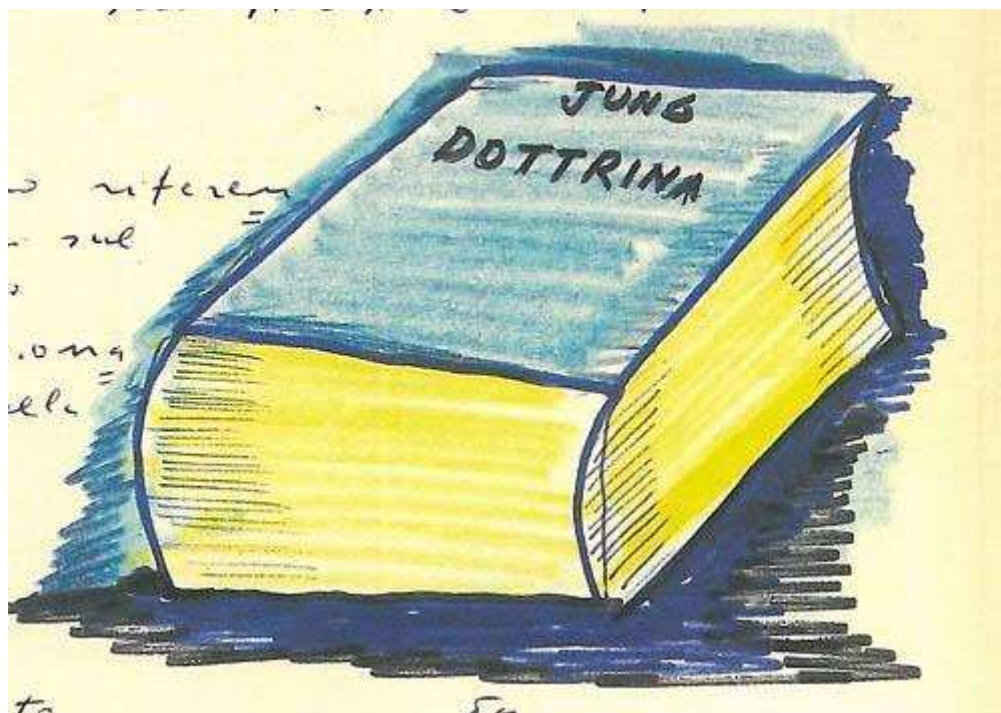


Figura 25. Desenho de um sonho de Fellini relativo a Jung, impresso no Livro dos Sonhos.

Na realidade, segundo Kezich, (2007/2008), as “*conversas psicológicas*” com o Dr. Ernst Bernhard, eram sessões analíticas regulares que duraram quatro anos e meio, de 1960 até à morte do Dr. Ernst Bernhard, a 25 de Junho de 1965. Posteriormente, Fellini ainda continuou mais algum tempo em terapia com a viúva do Dr. Ernst Bernhard, a Dra. Dora Friedlaender. Estas não foram as únicas experiências de Fellini na arena psicanalítica, pois seis anos antes do seu contacto com a teoria Jungiana, por intermédio do Dr. Ernst Bernhard, Fellini abandonara a relação terapêutica com o Dr. Emílio Servadio, uma terapia psicanalítica na linha Freudiana. É de realçar, e apenas por curiosidade, que a determinante influência que Fellini atribui aos sonhos na sua vida profissional, tem semelhanças com o impacte que os sonhos de Freud e Jung tiveram no corpo teórico e na carreira profissional de ambos.

De acordo com Stubbs (2006), na relação entre Fellini e o terapeuta Jungiano Dr. Ernst Bernhard, analista e analisando trabalham em conjunto para determinar a mensagem do sonho. Não há uma intenção de “traduzir” os símbolos como pressupõe a análise Freudiana, mas sim, um objectivo de descobrir a “d direcção” que o self impulsiona o analisando a seguir.

Não sabemos se Fellini discutia os seus desenhos com o Dr. Bernhard, mas sabemos que Fellini manteve a prática frequente de desenhar os seus sonhos até 1982.

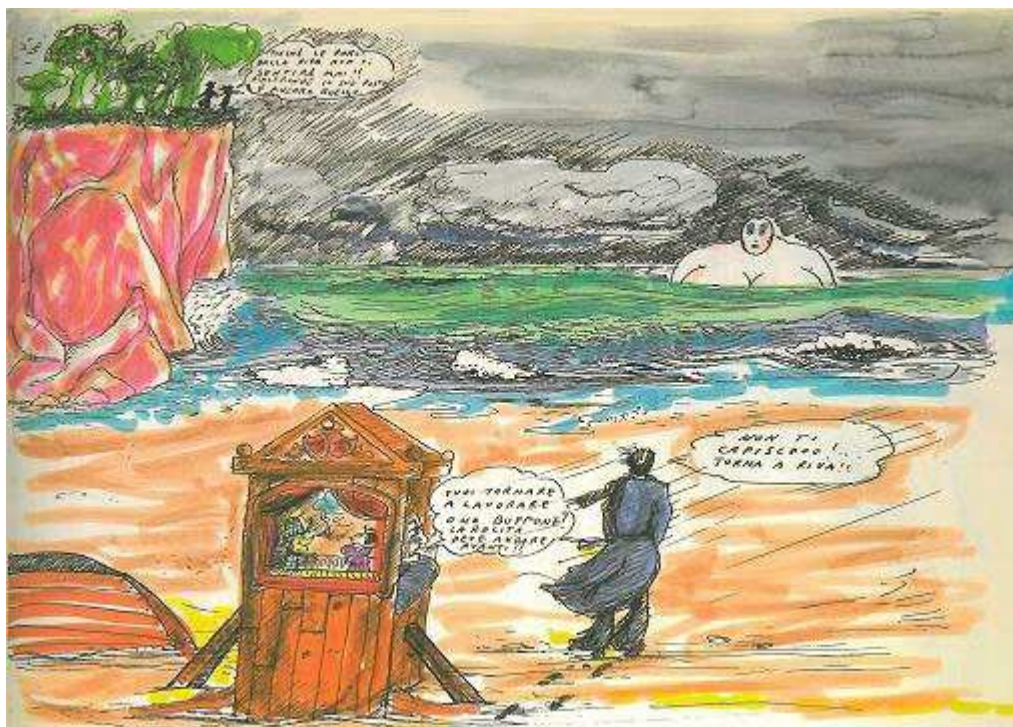


Figura 26. Desenho de um sonho sem data de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.

De acordo com Stubbs (2006), talvez o mais jungiano dos sonhos de Fellini é curiosamente um sonho sem data (**figura 26**), mas que retrata um Fellini já meio calvo numa praia observando a figura de uma grande e forte mulher asiática, que parece emergir do mar tempestuoso. A figura de Fellini diz, “Eu não te compreendo. Vem para a praia.” Duas pequenas figuras femininas num promontório avisam, “Desde que tu fales com ela desde a costa, ela nunca te ouvirá. Por outro lado, o seu lugar permanecerá onde está.” Este sonho coincide com o que Jung designa, de sonho convidativo.

Nas análises Jungianas, as figuras que emergem do mar são representações ctonianas do inconsciente colectivo que convidam o sonhador a reconhecer aspectos do seu inconsciente ainda não descobertos, ou seja, convidam o sonhador a mergulhar de forma ainda mais profunda. (Stubbs, 2006). Relativamente a este sonho e o facto de estarmos perante uma mulher de outra etnia, vem reforçar esta interpretação, reforçada pelo facto da mulher asiática que surge no sonho se assemelhar ao arquétipo do *anima mediatrix*, que funciona como uma

espécie de guia, que sinaliza o sonhador a aprofundar o seu inconsciente. Contudo, o argumento decisivo é o aviso das duas mulheres no promontório, que o estimulam a ir ao encontro da mulher.

Na maior parte dos seus filmes, Fellini tratou a realidade com se fosse um sonho. Recordo que *8 ½* (1963), inicia com uma sequência que descreve um angustiante pesadelo com o congestionamento do tráfego, parecendo questionar o espectador se está perante um sonho ou a realidade. Podia dar outros exemplos, mas, *8 ½*, na minha visão, sintetiza a essência da criatividade, do desejo, do prazer, da dor e do sofrimento que povoaram o universo onírico de Fellini. “Do que eu me lembro das nossas conversas, ele (Fellini) acreditava que as fantasias nocturnas eram mais fascinantes se não fossem totalmente explicadas ...” (Kezich, Livro dos Sonhos, 2007/2008, pp.17), tal como os finais em aberto que marcam os filmes de Fellini com mistério, fantasia e traços de incompreensão. Para Fellini os seus filmes são uma transcrição criativa dos seus sonhos em celulóide.

Eu nunca precisei de dormir muito, nem nunca consegui dormir muito, apenas algumas horas por noite. Talvez, porque a minha mente está sempre a trabalhar. No meu sono eu tenho alguns dos meus melhores pensamentos, porque são imagens em vez de palavras. Quando eu acordo, eu tento desenhá-los imediatamente, antes que eles se tornem vagos ou desapareçam. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.86).

É na fronteira entre o sonho e a visão, que Fellini define o sonho como a única realidade indesmentível, afirmando que “não há nada mais verdadeiro que um sonho”:

Os meus sonhos parecem tão reais para mim, que anos depois eu fico a pensar se eles realmente me aconteceram, ou se será que eu sonhei? Os sonhos são uma linguagem feita de imagens. Não há nada mais verdadeiro que um sonho, porque os sonhos resistem às óbvias interpretações – os sonhos utilizam símbolos em vez de conceitos. Num sonho tudo significa alguma coisa – cada cor, cada detalhe...Não são sempre sonhos de sonhos. É a minha mente jogando à noite. Neste caso, são verdadeiramente mais visões do que sonhos. O subconsciente do homem cria os sonhos, mas as suas visões são uma idealização consciente. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.204).

A inspiração Feliniana, também passa por marcas da infância que cresceram com Fellini. A arte do desenho e da caricatura, evoluiu juntamente com emancipação do Fellini adulto, do

Fellini artista que trabalhou nas revistas humorísticas *420* (Florença), *Marc'Aurelio* (Roma). O hábito do desenho, que posteriormente estimula *O Livro dos Sonhos*, pode ser vista como uma técnica utilizada por Fellini com o intuito de desafiar o seu lado racional a procurar o seu correspondente inconsciente e, conseqüentemente, uma forma de estimular a inspiração em busca da síntese desejada: a criatividade. A imagem desenhada por Fellini pode ter o efeito de cristalizar o simbolismo do sonho.

De certa forma, a minha mão e a minha mente foram ligadas pela inspiração e criatividade. Eu posso ter uma ideia sem lápis, mas é apenas com um lápis na minha mão que a minha imaginação é agitada. Sempre foi importante para mim ter bons lápis ao meu redor. Claro, que nos meus sonhos eu não preciso do lápis, mas é essencial que quando eu acordo, eu desenhe as imagens do meu sonho imaginado, para poder manter um registo visual da história no meu livro dos sonhos. Para mim, inspiração significa estabelecer contacto directo entre o teu inconsciente e a tua mente racional. Uma criação artística tem as suas necessidades, que se apresentam ao autor como indispensáveis. Todos os detalhes genuínos vêm da inspiração. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.319).

Um olhar atento, detecta no *Livro dos Sonhos* (2007/2008), o resultado da complexa, mas, harmoniosa interligação Feliniana da sua memória, com o desejo do sonho e a fantasia bizarra que testa constantemente os seus limites.

6.4.1. *O Livro dos Sonhos sob o prisma da Lente Interpretativa*

As mulheres estão sempre presentes na vida de Fellini. *O Livro dos Sonhos* (2007/2008), não é excepção. Existem mulheres de todas as formas e de todas as idades, predominando o tipo de mulher rotulada como Feliniana: “a roliça matrona, apresentada aqui nas poses mais desinibidas, na fronteira da ideia do adolescente sobre pornografia ...” (Kezich, *Livro dos Sonhos*, 2007/2008, pp.11-12). Eis alguns exemplos que fazem parte do *Livro dos Sonhos* (2007-2008):



Figura 27. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.



Figura 28. Desenho de sonho de Fellini: uma mulher com um clítoris gigante, impresso no Livro dos Sonhos.



Figura 29. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.

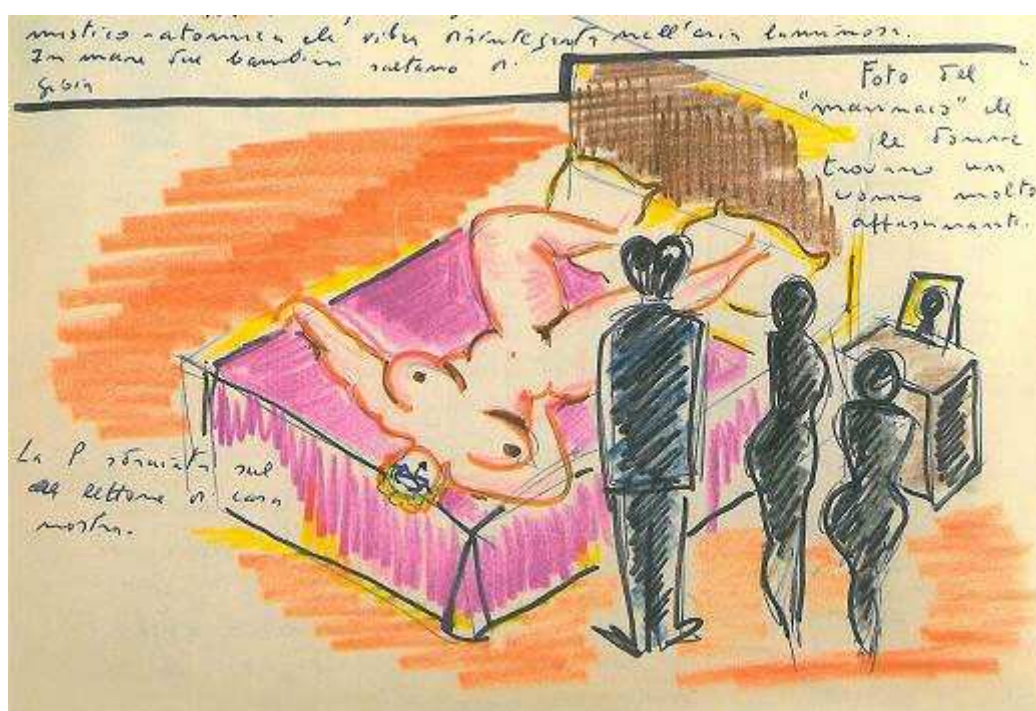


Figura 30. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.

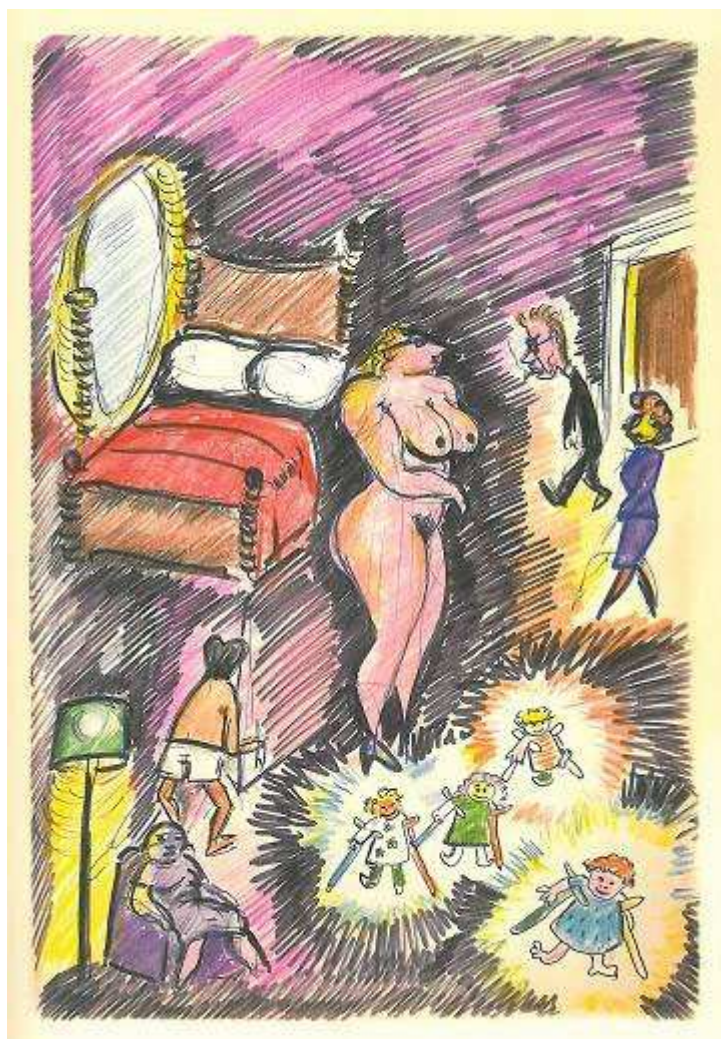


Figura 33. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos.



Figura 34. Desenho de um sonho de Fellini com Anita Ekberg, a Sylvia em *La Dolce Vita*.

O poder que exala das mulheres retratadas no *Livro dos Sonhos* é notório, mas, segundo Stubbs (2006), elas não convidam Fellini a explorar o lado feminino da sua natureza, como é esperado nas habituais interpretações Jungiana face a figuras anima. O poder das mulheres retratadas no *Livro dos Sonhos*, estimula Fellini a explorar as paixões da sexualidade masculina contidas no seu interior, paixões que resvalam para lá dos limites de adequação e de justeza.

Estes sonhos são, relativamente, expressões comuns da curiosidade masculina esperados nos adolescentes ou jovens adultos, e no entanto, Fellini tem estes sonhos em 1960 ou 1961, quando ele já era um homem casado na casa dos quarenta anos de idade. De acordo com a visão Jungiana, estas imagens estimulam o sonhador a explorar os seus sentimentos sexuais

de forma mais intensa face ao passado, com o intuito de se tornar um indivíduo mais completo. Os sonhos não oferecem directrizes específicas, mas, indicam a direcção que tende à exploração. (Stubbs, 2006).

Os sonhos com monstros marinhos e mulheres gigantes com seios enormes, como ilustra a **figura 35**, são recorrentes no *Livro dos Sonhos* (2007/2008) e nas entrevistas de Fellini. Não posso negligenciar um aspecto, já realçado das análises Jungianas, e que associa as figuras oníricas que emerge do mar a representações do inconsciente colectivo que estimulam o sonhador a reconhecer aspectos desconhecidos do seu inconsciente, isto é, convidam o sonhador a mergulhar de forma ainda mais profunda.



Figura 35. Desenho de um sonho de Fellini, impresso no Livro dos Sonhos, referente à mulher gigante que atormentava os seus sonhos.

Apesar de ter nascido perto do mar num local onde as pessoas vinham de toda a Europa para nadar, eu nunca aprendi a nadar. Num dos meus sonhos mais antigos, um sonho recorrente, eu estava a afogar-me. Mas, eu sou sempre salvo por uma mulher gigante cujos enormes seios são tão enormes mesmo à luz do seu tamanho escultural. No início, quando eu tinha este sonho, eu ficava um pouco assustado, mas após um tempo eu ficava a esperar pela gigante, que viria tirar-me de rompante da água e abraçar-me entre os seus seios. Não havia lugar no mundo para estar melhor que aquele, espremido entre aqueles enormes seios. À medida que o sonho persistiu, o afogamento quase que não me vinha à mente, porque eu estava confiante que seria resgatado a tempo, e que a excitação erótica de estar entre os seios dela seria de novo meu. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.205).

Quem é esta mulher poderosa com uns seios volumosos? De que é que Fellini é verdadeiramente salvo? Na visão Jungiana, será que esta mulher amazona corresponde ao arquétipo da Anima? O relato do sonho seguinte é esclarecedor.

Em 1934, quando tinha quatorze anos, havia histórias sobre um monstro marinho que tinha sido apanhado na rede, e eu vi um desenho sobre ele, num jornal. Foi uma imagem incrível para mim. Eu tive inúmeros sonhos sobre este monstro marinho. O mar foi sempre uma força poderosa na minha vida. Toda a minha vida precoce não foi dominada pelo mar, mas pelo contrário, o mar era tomado como garantia de vida, um braço ou uma perna, ou como uma das paredes das nossas casas. Na minha mente, o monstro era uma mulher, uma mulher gigante. Na minha vida a mulher era a figura autoritária, a minha mãe. Ela era muito rígida, apesar de eu achar que ela não era totalmente consciente a este respeito. Ela era a figura autoritária porque o meu pai estava ausente a maior parte do tempo. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.205-206).

Antes de focar concretamente o próximo sonho, é necessário sintetizar a relação de Fellini com a sua mãe, cuja apresentação está contida no capítulo II: Uma *mãe demasiado presente* porque o *pai está demasiado ausente*. Este sonho, possivelmente, simboliza o desejo intenso que Fellini tinha em se libertar do controlo, da autoridade e rigidez da figura materna, razões que possivelmente, estimularam na sua infância a imaginação, a fantasia e a criatividade de Fellini. Mais tarde, quando foi primeiro para Florença, e depois para Roma, Fellini descobriu como fazer para se afastar da sombra exterior da sua mãe e de Rimini. No entanto, no seu mundo interno, as sombras de Rimini e da sua mãe, eram cada vez mais intensas e determinantes, isto é, quanto mais longe de Rimini e da sua mãe, mais perto das memórias e fantasias da infância. Fellini vai até à raiz dos primeiros sonhos deste sonho recorrente com o monstro marinho. A sombra da mãe de Fellini, *obrigatoriamente*, também surge no sonho:

No primeiro dos meus sonhos com o monstro marinho, eu estava lá com a minha mãe. Eu queria chegar o mais perto possível do monstro. Eu queria ver todos os detalhes para, mais tarde em casa, poder fazer um desenho do monstro marinho. A minha mãe estava a tentar impedir-me. Ela dizia-me que era para o meu bem, mas eu não acreditava nela. Ela dizia-me qualquer coisa sobre como o monstro me ia comer. Quando o gigante monstro marinho irrompe da água, eu vi que era uma mulher gigante. Ela era simultaneamente bela e feia, o que não me pareceu de todo uma contradição. Lá, como agora, eu sempre sinto que a beleza feminina vem em todas as formas e tamanhos. Eu não podia ajudar, mas reparei que ela tinha umas coxas enormes. Mesmo tendo em conta a sua proporção gigantesca, as suas coxas eram anormalmente grandes.

Eu ouvi uma voz da autoridade a falar. Não me parecia estar vinculada a algum corpo em particular, mas sim como se viesse pelo ar, o que é consistente com o modo como a autoridade costuma ser. A voz sabia o meu nome e tratou-me de maneira diferente, e todos olharam para mim. Eu estava com medo, estava a corar como uma rapariga. Senti-me tonto e preocupado que pensava que ia desmaiar. A voz disse-me que eu teria que sair, a não ser que eu dispensasse a minha mãe imediatamente. Mães não eram permitidas, e além do mais, o monstro marinho não gostava da minha mãe. Eu encontrei o meu equilíbrio e bati com as mãos ao mesmo tempo. O som parecia um trovão. Eu ordenei que a minha mãe saísse. Ela desapareceu. Eu não estou querendo dizer que ela saiu. Estou a querer dizer que ela simplesmente desapareceu.

O gigante monstro marinho acenou-me. Ela queria que eu chegasse mais perto. Era o que eu também queria. Eu recorde-me, com medo, do aviso da minha mãe que o monstro marinho me iria engolir por inteiro. Até certo ponto, aquilo parecia-me muito convidativo, assim como assustador. Eu pensei que ela deveria ser quente no seu interior. Eu avancei. Depois, eu acordei. Depois disso, eu já não era mais um rapaz.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.205-206).

A relação corporal e a sexualidade também estão presentes no *Livro dos Sonhos* e nas entrevistas de Fellini:

Eu nunca sou sexualmente impotente nos meus sonhos. Os sonhos são tão superiores à realidade. Nos meus sonhos eu consigo fazer amor vinte e cinco vezes por noite. Nos meus sonhos, eu estou muitas vezes nu, magro e nu – e nunca engordo. Eu como comida deliciosa nos meus sonhos, especialmente doces. Um rico bolo de chocolate aparece regularmente. Eu sonho bastante com mulheres. O homem é como a aranha macho – perdido, vítima da sua própria libido. O sexo é perigoso. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.205).

Utilizando quer a teoria interpretativa Freudiana ou Jungiana, aprofundo a reflexão sobre o desejo ou a compensação, que Fellini desenha nos seus sonhos e visões. A fantasia narcísica da virilidade eterna e a idealização corporal simbolizam o Fellini imaginário, que provavelmente, derrotou constantemente o Fellini real. Talvez, esta hipótese interpretativa, também seja uma das angústias que atormentou o maestro italiano.

A memória e o sonho estiveram sempre na base da criatividade de Fellini, uma espécie de braço de ferro entre a realidade e a fantasia. O exemplo concreto é a transferência de uma realidade sonhada na infância para o filme *8 ½* (1963):

Quando era jovem eu tive este sonho muitas vezes. É um sonho de cariz sexual. O sonho persistiu até à meia-idade. Recentemente, tenho tido menos vezes, apenas esporadicamente, e suponho que as razões são óbvias. É uma das minhas memórias sensuais mais nítidas da infância. É baseado num acontecimento que realmente aconteceu, e eu usei-o em 8 ½. Sou uma criança, numa banheira e está uma mulher a me dar banho. É uma banheira de madeira antiquada, tal como os que estavam nos outdoors na quinta da minha avó, do género que nós crianças usávamos para pisar as uvas para o vinho com os nossos pés despidos. Antes de pisarmos as uvas nós tínhamos que lavar os pés. Tempos depois nós ainda conseguíamos cheirar o resíduo das uvas fermentadas quando tomávamos banho na banheira. Quase fazia com que nos sentíssemos bêbados. Por vezes eu tomava banho com diversas crianças, pequenos rapazes e raparigas, todos nus. A banheira tinha profundidade, a água ficava-me acima da cabeça, que era a minha definição de profundidade. Todas as outras crianças sabiam nadar. Eu era o único que não sabia. Uma vez quase me afoguei. Fui puxado pelo meu cabelo. No meu sonho, eu sou tirado da banheira, o meu pequeno corpo molhado, nu, enrolado em toalhas grandes por muitas mulheres com seios grandes. As mulheres nos meus sonhos nunca usam sutiãs, nem eu penso que existam sutiãs tão grandes. Elas embrulharam-me nas toalhas. Elas agarram-me contra os seus seios, puxando-me para cima e para baixo para me secar. A toalha roçava contra a minha pequena coisa, que se movia de um lado para outro alegremente. Era uma sensação tão boa, eu espero que nunca passe. Por vezes, as mulheres brigavam por minha causa, o que eu também gostava. Eu passei a minha vida procurando pelas mulheres da minha infância que me enrolavam nas toalhas. Actualmente, quando tenho o sonho, eu necessito de mulheres mais fortes. Na vida real, a Giuletta faz para mim, mas as toalhas fazem uma grande confusão na casa de banho. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.207-208).

Outro sonho marcante de Fellini, que tem a particularidade do próprio dizer que resume o significado da sua vida e, que também pode ser associado ao corpo teórico Jungiano, concretamente à presença do arquétipo do velho homem sábio, do Mago que simboliza um convite à reflexão, à evolução interna. Um desenho (**figura 36**), que integra o *Livro dos Sonhos*, ilustra o sonho.

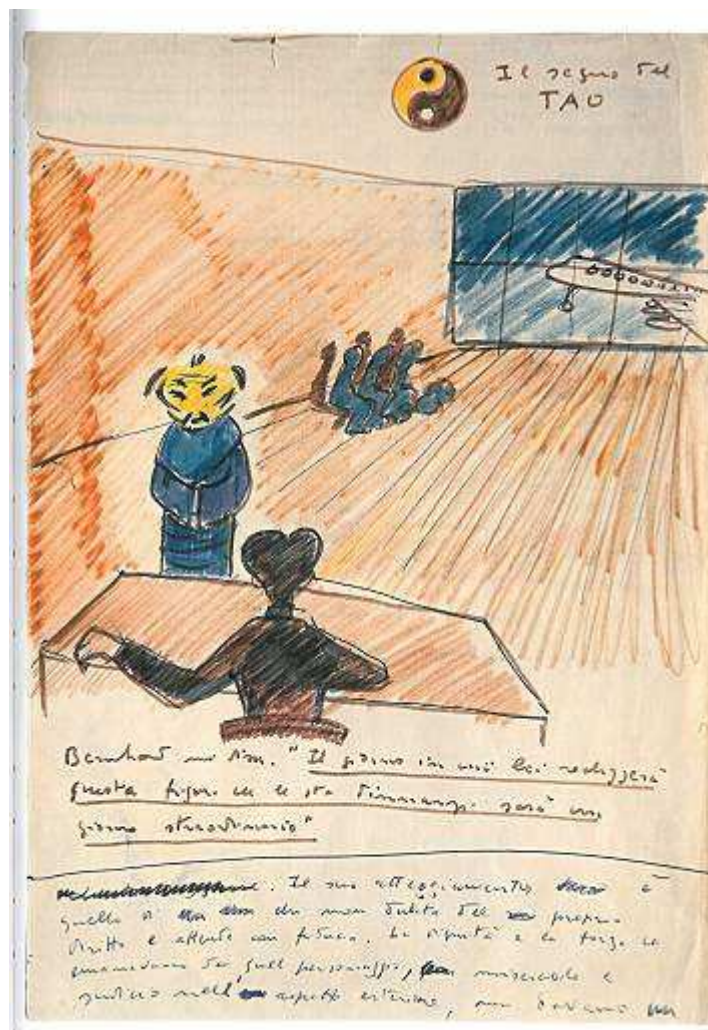


Figura 36. Segunda parte do Desenho que simboliza o sonho que resume a vida de Fellini.

Eu tive um sonho há trinta anos que resume o significado da minha vida. Eu nunca contei isto a alguém. Eu era chefe do aeroporto. Era de noite. Uma noite repleta de estrelas. Estava atrás da minha secretária, numa grande sala. Através da janela eu observava os aviões a aterrarem no aeroporto. Um enorme avião tinha aterrado, e eu era chefe do aeroporto e procedia ao controlo dos passaportes.

Todos os passageiros do voo estavam à minha frente, esperando com os seus passaportes. Subitamente, eu vejo uma figura estranha – um velho homem chinês com um aspecto antiquado, vestido com trapos, contudo, aparentando um ar régio, e exalava um odor terrível. Ele estava à espera para entrar. Ele ficou à minha frente mas não falava uma única palavra. Ele nem sequer olhava para mim. Ele estava totalmente absorto nele mesmo. Eu olhei para baixo para a pequena placa na minha secretária, onde estava escrito o meu nome e atribuía-me o título, mostrando-me que eu era chefe. Mas, eu não sabia o que fazer.

Eu estava com medo em permitir a sua entrada porque ele era tão diferente, e eu não o compreendia. Eu estava tremendamente receoso que se eu permitisse a sua

entrada, ele iria romper a minha vida convencional. Deste modo, eu retirei-me sob uma desculpa que era uma mentira que exponha todas as minhas fraquezas. Eu menti como mente uma criança. Eu não conseguia chamar a mim a responsabilidade. Eu disse, “Eu não tenho o poder, está a ver. Eu não sou mesmo o responsável daqui. Tenho que perguntar a outros.” Eu baixei a cabeça com vergonha. Eu disse, “espere aqui, eu já volto.” Eu saí para tomar a minha decisão, e acabei por não tomar. Ainda estou a tomar a decisão e todo o tempo eu penso se ele ainda estará lá quando eu regressar. Mas, o verdadeiro terror, é que eu não sei se tenho mais medo do facto de ele ainda lá estar, ou de ele já não estar lá mais. Tenho pensado nisto constantemente ao longo destes trinta anos que já passaram. Eu entendi muito bem que havia qualquer coisa errada com o meu nariz, não com o cheiro dele; até agora eu ainda não fui capaz de me obrigar a voltar e permitir a sua entrada, ou descobrir se ele ainda está esperando. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.208-209).

A indecisão, a dúvida, a insegurança na personalidade onírica de Fellini também tem o seu espaço no plano real de Fellini. O velho homem chinês pode ser interpretado de acordo com a teoria Jungiana do arquétipo do velho homem sábio, do mago, que nos incita a olhar para o que não é visto. À luz desta hipótese e, de acordo com a entrevista de Fellini acima transcrita, podemos lançar a seguinte questão: será que Fellini chegou mesmo a olhar para o que ele não quis ver, ou, apenas conseguia olhar os seus fantasmas com fantasia e criatividade?

Em suma, de acordo com a visão Jungiana, o sonho pode ser visto como um convite para uma nova viagem interna, no intuito de lidar com reflexos de elementos proveniente do inconsciente colectivo, como por exemplo, um convite ao filme *A Cidade das Mulheres* (1980). Podemos colocar a hipótese, destes sonhos convidativos terem sido recorrentes ao longo da vida de Fellini, especialmente, quando ele sentia que já tinha atingido o limite numa certa área e necessitava de prosseguir para além disso.

6.5. *A Cidade das Mulheres*

Escolhi o filme *A Cidade das Mulheres* (1980), para integrar o capítulo VI, uma vez que o filme é quase todo um sonho e, porque as mulheres da *Cidade das Mulheres* são caricaturas animadas das mulheres desenhadas no *Livro dos Sonhos*.

A CIDADE DAS MULHERES (1980)

Figura 37. Cena do filme A Cidade das Mulheres.

Segundo Costantini (1995), o surgimento de *A Cidade das Mulheres* (1980), coincidiu com o que os psicólogos designam do síndrome dos 60 anos de idade: os 60 anos são sentidos como um género de receio obscuro que o futuro é cada vez menor, induzindo uma depressão subtil e perversa.”

A crítica volta a ter uma postura ambivalente em mais um filme de Fellini, onde os elogios e, as críticas mais duras, promovem um equilíbrio de forças. É impossível ficar imune, indiferente a um filme de Fellini, mas, constata-se que uma vez mais, as críticas mais fortes, mais profundas derivam do universo feminino, à semelhança com *Fellini Casanova*.

Costantini (1995), questiona Fellini se a crítica está certa quando diz que *A Cidade das Mulheres* (1980), é um filme de Fellini sobre si mesmo. “Eu nunca fiz outra coisa se não fazer filmes sobre mulheres ou sobre mim mesmo, se preferes assim. Eu fui conduzido por mulheres para fazer filmes. Sem as mulheres eu não conseguia fazer nada.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.115).

Desde o seu início que *A Cidade das Mulheres* (1980), é uma homenagem ao universo onírico masculino e ao seu conteúdo mais comum: as mulheres. A entrada do comboio no túnel simboliza a *via régia rumo ao inconsciente* de Snàporaz, o protagonista de *A Cidade das Mulheres* (1980), interpretado pelo actor fetiche de Fellini, Marcello Mastroianni. Fellini confunde intencionalmente o espectador ao não pontuar que estamos dentro do universo onírico de Snàporaz. Apenas perto do final do filme, Fellini clarifica e distingue o plano da realidade universal do plano da *realidade individual*, os sonhos, neste caso concreto, os sonhos de Snàporaz.

A bela mulher que se encontra na carruagem de Snàporaz é um *convite* para ele se conhecer melhor e, contactar com as animas Jungianas do seu mundo interno. Quando a mulher sai da carruagem, Snàporaz persegue-a até ao Hotel Miramare. No interior do hotel decorre o congresso sobre o feminismo. Uma mulher avisa Snàporaz que aquele não é o seu lugar. O congresso é uma manifestação exacerbada da revolta do feminismo, onde o discurso contra os homens é *dirigido* a Snàporaz, o *convidado* do universo masculino, presente no congresso que reclama um novo feminismo. Perante a ameaça de sair escorraçado do congresso, Snàporaz é salvo por Donatella, no papel Jungiano de *anima mediatrix*: “Quero ajudá-lo. Sou muito maternal. Sabe patinar?” Subitamente Snàporaz encontra-se no centro de um ginásio com Donatella. Ao seu redor várias mulheres patinam formando um círculo, uma “roda louca” nas palavras de Snàporaz, que não é mais do que a representação Jungiana de mandala, uma constante imagem nos filmes de Fellini, e um convite ao processo de individuação de Snàporaz.

Numa tentativa desesperada de se livrar destas mulheres que o perseguem, Snàporaz encontra a mansão do Dr. Sante Katzone, um possível antigo colega de escola, que comunica a Snàporaz que vai haver uma festa. Ao deambular pela mansão do Dr. Sante Katzone, Snàporaz acende a luz de um corredor e descobre uma espécie de galeria com retratos de mulheres. Cada retrato tem um respectivo botão que activa a voz de cada mulher retratada. As frases, como não poderiam deixar de ser, estão relacionadas com o acto sexual. Snàporaz activa e desactiva as vozes das mulheres a seu bel-prazer, como se estivesse a manipular as marionetes de infância de Fellini. Mas, o corredor vai dar a uma sala circular, mais um

mandala Jungiano que é o renovar do convite Jungiano ao prolongar do processo de individuação de Snàporaz, e sinónimo de surpresa.

A surpresa não poderia ser mais *real*. Snàporaz encontra Elena, sua mulher. Elena activa em simultâneo, as vozes das mulheres retratadas nas fotografias que preenchem a sala e o corredor. Elena representa a revolta individual do feminismo que Snàporaz contactou no congresso do Hotel Miramare. A discussão entre ambos parece um decalque da relação entre Fellini e Giulietta Masina.

E, eis que aparece a antiga empregada da casa do Dr. Sante Katzone, a alma da Grande Mãe, uma alma mediatrix com uma sabedoria ancestral: “Uma casa sem uma mulher é como um mar sem sereias”. Ela oferece a primeira surpresa a Snàporaz, um prémio por ele ter conseguido e persistido em chegar tão longe no seu sonho. O prémio são duas belas mulheres, Raina e Vassília.

“Em cada noite, a grande aventura começa”, diz a antiga empregada da casa do Dr. Sante Katzone, em *A Cidade das Mulheres*. Ela não se refere às aventuras amorosas, que já acabaram, mas sim, às grandes aventuras dos sonhos. Os últimos trinta minutos em *A Cidade das Mulheres*, assentam numa viagem onírica instigada pelo protagonista Snaporaz, no intuito de descobrir a mulher ideal, a essência da sabedoria que a figura de Anima pode permitir contactar. A viagem de Snaporaz, como já dissemos, parece-se com a viagem Jungiana da individuação. A viagem do sonho é na verdade, um sonho dentro do sonho, uma vez que, a viagem tem lugar numa história sonhada por Snaporaz durante um sono de duas horas no comboio.

Os três velhos caracterizados num estilo vaudeville, representam a figura Jungiana do arquétipo do Mago, do velho homem sábio. Eles convidam Snaporaz a descer pelo toboggan (que devido ao seu interior cor-de-rosa, parece a entrada de uma vagina), que simboliza um convite para Snaporaz descer em direcção ao inconsciente, num retrato Feliniano do processo de Individuação Jungiano. À medida que Snàporaz desce pelo toboggan, ele revive as animas das suas memórias: a mulher da peixaria, a enfermeira das termas, as crianças que espiavam na praia as mulheres no vestiário, a viúva do cemitério, as prostitutas. “E eis o cinema”,

salientam os três velhos homens sábios, onde vemos uma cama gigante com vários jovens e homens a se masturbarem (**figura 37**). No entanto, o final do toboggan não reserva uma surpresa agradável para Snaporaz, uma vez que ele fica encarcerado numa jaula.

Posteriormente, ocorre a famosa cena inquisitória em *A Cidade das Mulheres*, corresponde a um pesadelo da castração e humilhação do sexo masculino. As acusações de que Snaporaz é alvo, são uma espécie de teste, de desafio. Quando acaba a inquisição, Snaporaz é livre para sair, ou seja, tem liberdade para acordar, mas, ele escolhe prosseguir. Com esta escolha, Snaporaz atinge mais uma etapa do processo da individuação, e contacta com o inconsciente colectivo, com uma espécie de mandala Jungiano que se renova constantemente neste filme. O mandala é a imagem do arquétipo do equilíbrio. É um círculo ou um círculo com um quadrado contido no seu interior. (Stubbs, 2006).

O mandala da *Cidade das Mulheres* é uma esperança não alcançada de atingir o estado de bem-estar. Snaporaz entra num círculo de uma arena, com um quadrado, um ringue de boxe montando numa torre, no interior do círculo. Isto corresponde à noção do círculo mágico com um quadrado no seu interior, uma imagem que ilustra uma perfeita simetria geométrica. Este é o desejado objectivo na procura pela individuação. Infelizmente, o estado que representa não é alcançado.

Quando uma granada explode nas costas de Snaporaz, o ringue fica repleto de imagens que representam a figura de Anima: a deusa da fertilidade encostada no chão da arena; um medalhão de prata esculpido dos deuses Gregos ou Romanos, talvez Athena, inclinada contra a base da torre; uma Madonna Bizantina em cima da parede da torre, e outros retratos de mulheres simbólicas do Renascimento, com trajes do século XIX. (Stubbs, 2006). Em suma, uma história visual da figura de anima na arte.

A tarefa de Snaporaz é trepar a torre para encontrar a última, a mais perfeita figura de Anima que o conduzirá ao estádio final do bem-estar, como prefigurado pelo mandala. No sistema Jungiano não pode existir desejo mais caro no inconsciente colectivo, além dos terrores do inconsciente. Centrando na perspectiva Jungiana, Stubbs (2006), coloca a hipótese de Snaporaz estar a procurar por uma figura como a Virgem Maria, a terceira figura de Eros,

aquela que o poderá conduzir à última etapa da sabedoria. No topo da torre, no quadrado que está contido no interior do círculo, Snaporaz descobre novamente a antiga empregada da casa do Dr. Sante Katzone, uma mulher com expressões ancestrais, uma servente, provavelmente simbolizando, a sabedoria do arquétipo do velho homem, que o prepara para o último segmento da viagem.

O último segmento da viagem tem lugar num balão de ar quente na forma de uma mulher gigante. Esta imagem corresponde a uma síntese dos desenhos do *Livro dos Sonhos* de Fellini, repleto de mulheres gigantes e de imagens com a figura de Fellini a voar, que simboliza liberdade e poder. É uma imagem recorrente também nos filmes de Fellini, não só em *A Cidade das Mulheres* (1980), como também em *8 ½* (1963).

A cómica figura feminina no balão de ar quente é um compósito de figuras de Anima que compõem a obra de Fellini: os seus grandes peitos e nádegas transmitem a vertente maternal e alimentar da mulher; o batom vermelho brilhante e os sapatos de saltos altos, o sutiã e o cinto de liga, retratam a prostituta ou a figura da atracção sexual; e o halo à volta da cabeça, a tiara e o véu branco, representam a noiva e a Virgem Maria. (Stubbs, 2006).

A cara da Virgem Maria é a cara de Donatella, a jovem mulher que serve de *mediatrix*, cuja postura durante o filme é por vezes útil, outras vezes trocista. Ela é figura apropriada para transportar Snaporaz para a última etapa da sua viagem espiritual. Mas, não é o que acontece. A verdadeira Donatella dispara contra o gigante balão, destruindo de forma dramática o mundo fantasioso. Snaporaz pode libertar-se da fantasia e contactar com a complexidade das mulheres do mundo real. O espectador confirma a sua suspeita, ou seja, tudo não passa de um sonho, mas, perante a realidade, Snaporaz decide voltar para o seu sonho, desta vez de forma consciente. Vemos o comboio a entrar novamente no túnel, e desta vez, Fellini convida o espectador a prosseguir com o filme, isto é, Fellini convida o espectador a sonhar.

A queda de Snaporaz do balão simboliza o fim do estudo de Fellini sobre Jung. Parece-me não ser uma coincidência o facto de em 1980, depois de completar *A Cidade das Mulheres* (1980), Fellini praticamente desiste de desenhar os seus sonhos no diário. O destaque vai para

os vinte anos, compreendidos entre 1960 e 1980, nos quais Fellini desenhou e guardou os desenhos dos seus sonhos e leu a obra de Jung, cuja aparente consequência, é a descoberta de uma visão e de arquétipos que ajudaram Fellini a formatar os seus filmes. Podemos também realçar, que os filmes de Fellini anteriores a *8 ½* (1963), demonstram uma antecipação do material Jungiano que Fellini viria, posteriormente, a contactar e, alguns dos seus últimos filmes após *A Cidade das Mulheres* (1980), acentuam um distanciamento gradual da integração da inspiração Jungiana com as suas memórias autobiográficas.

Na visão de Fellini, “Cidade das Mulheres é realmente um filme sobre o cinema, sobre o cinema visto como uma mulher, o cinema visto através da sua feminilidade, através da descoberta masturbatória da sua feminilidade”. (Fellini, 1980, cit. por. Cardullo, 2006. p.124). De acordo com Costantini (1995), depois de *La Dolce Vita* (1960) e *8 ½* (1963), a parceria inseparável de Fellini e Mastroiani, reuniu-se para confrontar a revolta feminina, no filme *A Cidade das Mulheres* (1980). Para Costantini (1995), a dupla Fellini-Mastroiani saiu derrotada, visto que, não estavam preparados para compreender o mundo que confrontaram, “a profundidade abissal da psique feminina”, porque eles permaneceram mais ou menos no mesmo modo em que se encontravam no período de *La Dolce Vita* (1960) e *8 ½* (1963), enquanto o universo feminino alterou-se radicalmente. Num comentário posterior, temporalmente distante da produção do filme *A Cidade das Mulheres* (1980), Fellini admite ter ido um pouco longe demais na tentativa de sondar/penetrar na profundidade abissal da psique feminina, revelando ter corrido riscos mortais e ter tido um pressentimento antes de começar a filmar.

VII – Fellini: O Cinema é uma mulher. Ir ao cinema é como voltar para o útero



Figura 38. Cena do filme A Cidade das Mulheres.

A relação entre Fellini e o cinema é evidente. Mas, o que é o cinema para Fellini?

Eu não consigo falar em cinema em termos abstractos. Para mim, falar em cinema é igual a falar sobre mim, sobre a minha vida, que actualmente está completamente identificada com o cinema. O que eu fiz antes de começar a fazer filmes não foi nada, excepto preparação para o que eu viria a fazer depois, a realização. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.163).

Foram inúmeras as entrevistas onde Fellini falou da sua relação com o cinema. A sua visão do cinema não era estanque. Para ele, falar de cinema era como falar dele mesmo, falar

de cinema era recordar emoções profundas. Mas, em última análise, para Fellini o cinema é personificado na figura da *mulher*, afirmando que *ir ao cinema é como voltar para o útero*.

Esta polémica definição de Fellini sobre o cinema ocorreu numa entrevista com Gideon Bachmann em 1980, onde constato que Fellini se coloca no papel de espectador para expor a sua definição de relação com o cinema:

Eu penso que o cinema é uma mulher pela virtude da sua natureza ritualística. Ir ao cinema é como voltar para o útero, tu sentas-te lá, quieto e contemplativo no escuro, esperando que a vida apareça no ecrã. Este útero que é o anfiteatro, a escuridão fetal, as aparições, tudo isto cria uma relação projectiva, projectámo-lo nela, começamos a envolver numa série de transposições vicariais, e fazemos com que o ecrã assuma a personagem que nós esperamos, tal como fazemos com uma mulher, sobre as quais nós nos impomos. Sendo que a mulher é uma série de projecções inventadas pelo homem. (Fellini, 1980, cit. por. Cardullo, 2006, pp.124-125).

Não é de desprezar, que no ano desta afirmação, Fellini realizou *A Cidade das Mulheres* (1980), filme polémico, que foi atacado pela crítica feminina, e que o ambiente em redor da *Cidade das Mulheres* (1980), tenham influenciado as afirmações de Fellini.

“Eu penso que a criatividade em si, a expressão criativa em todas as suas formas, seja pintura ou escultura, ou filme ou música, possuem esta relação com o feminino, com a nossa parte obscura.” (Fellini, 1985, cit. por. Cardullo, 2006, pp.131). A descodificação da referência que Fellini faz à mulher está patente no papel das mulheres ao longo da sua vida. Falamos dos vários prismas da figura da mulher (bela-monstruosa; gigante-anã; definida-distorcida; autoritária-submissa; sedutora e volumosa) que habitam no mundo interno Feliniano, e que são uma presença constante nos pilares criativos de Fellini. É um reflexo das *fantasias reais* de Fellini com a sua mãe, com a empregada Marcella, com Gradisca, com Saraghina, com as prostitutas, com a sua mulher, Giulietta Masina, com as amantes, e com a conjugação de todas estas mulheres numa só: a mulher onírica que seduzia e atormentava Fellini nos seus sonhos. São as *animas* Jungianos que vivem dentro de Fellini. Deste modo, e no que diz respeito à referência que Fellini faz da mulher na definição de cinema, penso que por analogia, a génese e evolução do processo criativo de Fellini é semelhante a uma atracção

espontânea pela mulher, uma atracção decorrente de uma troca de olhares com uma mulher na rua, e posteriormente, essa relação apenas se desenvolve na labiríntica fantasia de Fellini.

Em 1988, Fellini realiza *Intervista*, um filme que pode ser sentido como um novo mergulho à procura da protectora concha da identidade. Fellini recupera a associação entre o cinema e a mulher, simbolizada em *Intervista* pela presença de Anita Ekberg, a bela e voluptuosa Sylvia em *La Dolce Vita*. A recepção calorosa da crítica italiana relativamente a *Intervista* faz com que Fellini estabeleça uma curiosa associação na relação entre o cinema e o espectador, como se o ambiente da relação fosse “uma espécie de sessão psicanalítica colectiva”. “Eu receei que o filme fosse visto através de um telescópio, mas, em vez disso, foi visto com fervor, vivacidade, entusiasmo, como um filme especial, anómalo e coloquial, uma espécie de confissão pública, entre amigos, se não mesmo, uma espécie de sessão psicanalítica colectiva.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp. 151-152).

Das diversas considerações de Fellini sobre o cinema, reforço que ele se coloca consciente ou inconscientemente no papel do espectador. Ressalta imediatamente duas associações: a primeira, entre o cinema e a mulher e, o conforto intra-uterino, e a segunda associação, a relação entre o cinema e a *uma espécie de sessão psicanalítica colectiva*.

A relação entre o cinema e a psicanálise não é actual e inovadora. Segundo Gabbard (2001), em 1895 houve dois nascimentos auspiciosos. Os irmãos Lumière inventaram um rudimentar projector de filmes, baptizando o nascimento do cinema, e Breuer e Freud publicaram *Studies in Hysteria*, inaugurando uma nova ciência, a psicanálise. O próprio Freud foi insistentemente convidado pelo poderoso produtor americano Samuel Goldwyn, para ser consultor no design psicanalítico de alguns filmes. Freud recusou sempre as generosas ofertas de Goldwyn, assim como qualquer associação entre o cinema e a psicanálise. Apesar da recusa de Freud, o cinema e a psicanálise constituem uma dupla lente comum que observa o ser humano e as suas envolvências internas e externas. A conexão entre cinema e psicanálise existe a diversos níveis: ao nível da imaginação e da mente, assim como ao nível da imagem e da arte. O olhar comum face ao ser humano é o que potencia a cumplicidade entre o cinema e a psicanálise. Segundo Gabbard (2001), os filmes servem a função cultural que outrora pertenceu aos teatros clássicos da antiga Grécia.

Mas, as analogias de Fellini também envolvem a mulher, associando a ida ao cinema como um regresso ao útero. Este regresso ao útero faz-me pensar no regresso à origem, no regresso ao recalçado. O útero é o local de excelência onde se desenvolve o feto. É o primeiro espaço que estimula a noção de segurança e onde se processa o primeiro conceito de conforto, proveniente do conforto intra-uterino fruto da relação única entre a mãe e o feto. Quando o bebé nasce, há um corte com o conforto intra-uterino, e ocorre um choque imediato com um ambiente que ele ainda desconhece como sendo seu, a realidade externa. Na passagem para o mundo externo, o bebé sofre uma perda resultante da substituição do confronto intra-uterino pela realidade desconhecida do mundo externo. Desta perda resulta um trauma e o conseqüente processo de luto, onde só o amor e compreensão das figuras parentais ou figuras prestadoras de cuidados, farão com que a criança se adapte com sucesso ao seu novo mundo.

É na sequência deste pensamento que procuro evidenciar nas páginas seguintes, a relação entre o cinema e a psicanálise sob o background do trauma e o luto, e sua expansão para o trauma e o luto colectivo, que emerge da estimulante relação triangular entre o cinema, a psicanálise e a história. Outra relação, focada entre o cinema e psicanálise, assenta na comum analogia com os sonhos e o seu universo onírico. Entre os conceitos psicanalíticos que fundamentam esta relação entre o cinema e a psicanálise, foco com especial atenção a evolução do conceito freudiano de *Nachträglichkeit*, aprofundado sob o termo *après-coup* na corrente francesa (Faimberg, 2005). Não devo negligenciar que, de acordo com a minha interpretação, Fellini se desloca muitas vezes para o papel de espectador para definir o cinema. Deste modo, a relação do espectador com o cinema vai ser reflectida com base nas considerações de Christian Metz (1982), o mais reconhecido estudante de Lacan na área da teoria do filme.

7.1. Cinema e Psicanálise: trauma, perda e luto

Segundo Gabbard (2007), Ralf Zwiebel introduz uma nova metodologia no seu ensaio sobre o filme de Christian Petzold, *Wofsborg* (2003), sugerindo que devemos considerar um filme como uma *quase-pessoa*. Deste modo, devemos perguntar ao filme, ‘Quem é ele?’ e ‘Qual é o significado para o analista que vê o filme?’ Influenciado pelas ideias de Gerhard

Schneider, Gabbard defende uma descodificação da mensagem inconsciente dos filmes através do analista, argumentando que visualizações repetidas são fundamentais para estabelecer a relação com o filme, da mesma forma que o analista necessita de diversas sessões para estabelecer uma relação com o analisando. O olhar sob o cinema quase-pessoa, é o ponto de entrada para a análise do cinema sob o prisma psicanalítico.

O cinema oferece uma oportunidade única para reformular as perdas traumáticas, visto que, o espectador beneficia do facto de se encontrar a uma distância segura da tela de prata. Não são raros os filmes que se inspiram e dependem da recreação de traumas infantis e ansiedades, que produzem um impacto no ser humano, fazendo com que por vezes, o espectador repita vezes sem conta a visualização de certos filmes. Por exemplo, Gabbard (2007) questiona, quantas vezes após o rompimento de uma relação amorosa, a audiência revive os seus amores perdidos quando se senta perante a tela de prata para ver histórias de amor?

No prefácio de *Projected Shadows, Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema* (2007), Gabbard realça que Sabbadini estabelece uma relação entre o cinema e o trauma associado às perdas:

(...) de facto, ele sugere que os filmes em si mesmo, são formas de luto e recuperação dos objectos perdidos. Os filmes estão lá para nós quando precisamos. Nós temos o nosso actor preferido preservado na celulóide exactamente como eles eram na primeira vez que vimos o filme. Eles não envelhecem. Eles não morrem. Eles não nos abandonam. Retornámos aos filmes vezes sem conta, sabendo que podemos recuperar estes objectos da nossa juventude que começaram a desvanecer com a passagem do tempo. À medida que contemplamos como os personagens eram anos atrás, nós recordamos como nós éramos, e fazemos o luto da juventude que nos escapou. (Gabbard, 2007, pp.XV).

Na relação entre o cinema e a psicanálise, através da lente que foca a perda traumática e o desejável processo do luto, Sabbadini (2007) relembra que desde que nascemos, quando perdemos o conforto da vida intra-uterina, até ao nosso último fôlego, nós sofremos perdas de todos os géneros, e os nossos esforços para, gradualmente, passar pelo processo de luto dessas perdas, constituem importantes epicentros de referência da nossa existência. Cada nova perda é simultaneamente uma lembrança da nossa fragilidade, desafiando a nossa fantasia

inconsciente no que toca à imortalidade. No entanto, estas experiências, conotadas com traumas e sofrimento, podem providenciar um estímulo face à recuperação, estimulando a aprendizagem e o crescimento criativo, desde que a integração das sensações ambivalentes possa ser realizada.

Segundo Sabbadini (2007), relativamente ao processo do luto e correspondente internalização e identificação com o objecto que perdemos, Freud salientou a famosa imagem *da sombra do objecto caindo em cima do ego* (1917: 249). Será que o cinema não tem o mesmo efeito sobre os espectadores? Devido a ubiquidade e qualidade penetrante destas experiências, Sabbadini sugere que todos os filmes representam alguns géneros de perdas, e no fundo, o cinema, entre outras coisas, é em si mesmo, uma forma de luto e de recuperação dos objectos perdidos.

7.2. *O Encontro entre o Cinema e a Psicanálise no Universo Onírico*

A relação preferencial entre o cinema e a psicanálise com o *sonho*, pode ser sintetizada nas palavras de Gabbard, quando ele diz que “em sentido lato, o cinema fala a linguagem do inconsciente” (1997, pp.429). Segundo Sabbadini (2003), os conceitos psicanalíticos *screen memories*, *projectão* e *associação livre* podem ser aplicados ao cinema, uma vez que estimulam a exploração em profundidade dos significados emocionais, questionando e reflectindo sobre os limites entre a realidade e a fantasia. Um lugar especial é destacado aos *sonhos*, cuja interpretação facilita o acesso ao inconsciente. A linguagem onírica e as técnicas do trabalho do sonho (condensação, deslocamento, expressão simbólica, distorção do tempo e do espaço, elaboração secundária), referidas no Capítulo VI, podem ser vistos como mecanismos comparáveis aos utilizados no cinema, mais concretamente ao nível da edição e montagem do filme. Não é pois de admirar, que Hollywood seja conhecida como a fábrica dos sonhos.

Os filmes parecem-nos sonhos e os sonhos são experienciados como filmes. No entanto, no cinema não estamos a dormir e somos, constantemente, sujeitos a diversos estímulos auditivos e visuais, assim como somos desafiados mentalmente para acompanhar a evolução dos personagens e do enredo. Por outro lado, no cinema os nossos movimentos corporais

estão contidos, estamos imóveis e silenciosos como no estado do sono. Esta constatação desafia-nos a identificar outros estados mentais correspondentes, como é o caso da meditação, da hipnose e da alucinação.

Nenhum destes estados é de fácil compreensão, podendo a meditação potenciar um intervalo de espaço fora do radar da realidade, enquanto que a hipnose e a alucinação podem potenciar uma falsa ou ilusória informação sensorial. Pelo contrário, o cinema apresenta a realidade sensorial e perceptual, apesar da informação transmitida poder ser ficcional. Na psicanálise o processo da interpretação potencia o encontro com um interlocutor, o analista, a quem o paciente dirige o seu discurso e os seus sonhos. No cinema, a audiência é simultaneamente sonhador e interpretador, analisando e analista. (Cowie, 1997).

O cinema e a psicanálise, especialmente quando um filme é analisado sob o prisma psicanalítico que visa a compreensão e manifestação do inconsciente, partilham um espaço comum, isto é, a observação da visão interna do ser humano. O cinema é produto da transferência da visão interna ou imaginação de um cineasta para a câmara de filmar, e de acordo com Sabbadini (2003), a câmara de filmar pode ser pensada como uma caixa mágica semelhante à nossa mente. Esta caixa mágica é fundamental para a produção do filme e sua função, ou seja, uma história com imagens e som, projectada numa sala escura para o público desfrutar e pensar. O ambiente de uma sessão psicanalítica tem pontos de contacto acentuados com a experiência cinematográfica. Na sessão psicanalítica também existe o desejo ambivalente de clarificar o inconsciente e alcançar novos patamares e novas visões ilustradas por uma nova luz.

7.2.1. Conclusão

Após uma revisão teórica sob uma das diversas lentes que foca a relação entre o cinema e a psicanálise, as afirmações de Fellini adquirem uma outra profundidade. Na analogia com o útero, e considerando que há uma perda quando o bebé contacta pela primeira vez com o mundo externo, desligando-se dos ambientes primários do conforto e segurança intra-uterino, saliento a hipótese teórica que defende que os filmes são experiências pelas quais as pessoas revivem as suas experiências traumáticas, as suas perdas e lutos, através da temática

subjacente ao enredo do filme. Todos concordámos que há certos filmes que nos emocionam, que mexem connosco, que nos fazem pensar no presente o que estamos a recordar do passado.

Sentados no misterioso ambiente escuro da sala de cinema, camuflando o exterior através dos isoladores acústicos, tal como o feto está seguro e protegido da realidade externa desconhecida, o indivíduo liberta-se da primeira camada do mundo externo, expulsa da mente as preocupações rotineiras do quotidiano, e desfruta de uma experiência complexa e fascinante, que em última análise, é uma *alegoria* das relações do mundo externo do qual o espectador está temporariamente isolado. O filme a que o espectador assiste, pode ser um reflexo das emoções ambivalentes, que resultaram da cadeia de relações que construíram as teias do relacionamento do espectador consigo mesmo e com o outro. Se for esta a luz reflectida na tela, então o espectador tem mais probabilidades de se identificar com a temática do filme, e emocionar-se com o seu impacto, fazendo com que ele se recorde de experiências do passado, de alguns momentos de prazer, outros de sofrimento, de perda e do luto. No que concerne à analogia com uma espécie de psicanálise colectiva, prefiro enquadrá-la na relação triangular entre cinema, psicanálise e história, e os traumas colectivos que alimentam esta relação.

A associação entre o cinema e a psicanálise é evidente nas temáticas que estão subjacentes a diversos filmes e, especialmente a certos realizadores. Por exemplo, nos filmes de Woody Allen, facilmente descortinamos as diferentes estruturas que caracterizam as perturbações narcísicas e neuróticas, ou nos filmes de Pedro Almodôvar, em que contactámos com as perversões sexuais e as perturbações da identidade sexual, ou nos filmes de Ingmar Bergman assentes nos dilemas morais e nas crises existenciais. Em todos eles, o trauma, a perda e o luto estão directa ou indirectamente associados. Numa entrevista com Andrea Sabbadini em 1997, o realizador Bernardo Bertolucci enaltece a visão psicanalítica, afirmando que a psicanálise é para ele uma lente adicional.

7.3. O trauma na relação triangular entre Cinema, História e Psicanálise

Segundo Mulvey (2003), o trauma pode ser vivenciado de duas formas. Pode ser pessoal, privado e apenas marcado no inconsciente individual, regressando posteriormente, na capa de

um sintoma que é a evolução do recalçamento contido no interior da história de uma psique singular/única. Este é o habitat onde reside a primária preocupação da prática e teoria psicanalítica. Por outro lado, o trauma pode ser vivenciado de forma colectiva e social, marcado como o reprimido ou inexprimível dentro da história, regressando dentro da cultura e os seus sintomas. O cinema, devido à flexibilidade das suas técnicas, pode ter um importante papel na mediação entre as ideias que cresceram de uma prática analítica específica e as mais latas, isto é, as questões arditosas originadas pelos traumas vivenciados colectivamente.

Com o passar do tempo e a conseqüente acumulação de filmes que definiu a evolução da expressão cinematográfica, o cinema tornou-se um reflexo do século XX, uma espécie de universo paralelo que atraiu artistas e historiadores, chegando a ser considerada uma “*nova fonte para a História*” devido à forma como o cinema capta e se relaciona com a realidade. Segundo Mulvey (2007), através do filme de compilação a relação dual entre o cinema e a história pode ser ampliada para uma relação triangular entre cinema, história e psicanálise. Entende-se por filmes de compilação, os filmes que são produzidos através de metragens pré-existentes e, visto que as selecções são feitas a partir da matéria-prima, a metragem antiga é alvo de transformação através do contacto com uma nova narrativa e uma nova consciência.

O cinema Europeu faz uma constante referência à representação e compreensão da história. No entanto, é preciso não esquecer os múltiplos prismas pelos quais a história pode ser vista, visível nos próprios filmes, onde contactamos com os traços preservados do passado, e com o restabelecimento dos acontecimentos que perduram na memória colectiva, e das técnicas que estimulam o regresso do recalçado. É do triângulo que se forma a partir da relação entre o cinema, a psicanálise e a história, que Mulvey (2003), considera o cinema uma alegoria da consciência humana, destacando a relação do cinema com a incerteza.

Segundo Mulvey (2007), a psicanálise centra a sua atenção no estudo da psique do indivíduo, enquanto a história foca os estudos colectivos, as experiências generalizadas. No entanto, apesar de focos diferentes, ambas são complementares, pois procuram questionar e absorver o passado em profundidade. Enquanto que o psicanalista procura decifrar activamente o legado dos acontecimentos passados na psique do sujeito, os historiadores, por sua vez, transformam a matéria-prima do passado em narrativa tendo em vista o presente e o

futuro. A partir do campo de profundidade que emerge da cooperação entre a psicanálise e a história, é possível reflectir sobre a temporalidade do filme e, particularmente da dupla temporalidade do filme de compilação, que pode construir uma ponte entre as duas disciplinas, pelo menos através da analogia e no interior de limites bem definidos.

De acordo com Mulvey (2007), o meio fotográfico está embutido no tempo. No momento em que a cortina da câmara abre, a luz inscreve uma imagem no material fotosensitivo. Este momento decisivo da exposição fixa a imagem e a sombra do objecto na celulóide, suspendendo-o e preservando-o ao longo dos tempos, perdurando e integrando múltiplos futuros. É a conjugação destas qualidades que congelam um momento único do tempo, caracterizando o impacto do traço/marca da realidade, que por analogia pode ser associado à noção de trauma de acordo com a visão de Freud, isto é, um acontecimento que não pode ser absorvido no consciente, deixa um rastro, uma impressão na psique, no qual o momento presente é fossilizado e transportado em direcção ao futuro. A fossilização do momento presente, ou seja, a *realidade* captada pela lente da câmara, pode ser analisada como um primeira camada da temporalidade fotográfica que reforça os acontecimentos passados preservados, a *matéria-prima* da história. A segunda camada introduz o conteúdo do filme, a gravação do acontecimento traumático que deixou uma marca, no interior e no exterior dos indivíduos e da sua colectividade.

É o contacto com esta segunda camada da temporalidade fotográfica, isto é, da relação do indivíduo com o filme na sala de cinema, que recupero a associação de Fellini entre o cinema e a psicanálise, assente numa *espécie de sessão psicanalítica colectiva*. A semelhança com a psicanálise colectiva, ou melhor, psicanálise de grupo, reside no encontro de diversas pessoas num mesmo espaço. Na psicanálise de grupo, há um terapeuta que conduz a sessão, e a há um tema latente que se vai construindo ao longo da sessão e, que no fundo, dirige a mesma. No fundo este tema latente pode ter a força de um trauma colectivo, isto é, o reflexo inconsciente das semelhanças e diferenças entre os participantes. O tema é comum, mas a experiência de cada um é distinta.

Na sala de cinema, o filme que elegemos para ver é que conduz a sessão, e o tema é inconscientemente pré-definido quando optámos por um filme em detrimento de outro. No

cinema o indivíduo está rodeado de outros indivíduos, sendo uma espécie de grupo que se reúne no mesmo espaço para ver um filme. O que os une é o critério geral inerente à escolha do filme que vão ver, que pode ser visto como um trauma colectivo, e o que os distingue é a forma particular como cada espectador lida com o tema inconscientemente pré-definido, ou seja, o que os distingue são os contornos específicos da vivência traumática de cada espectador.

A diferença acentuada está na verbalização. Na sessão de grupo psicanalítica há uma verbalização, uma partilha de experiências pessoais que estimula nos outros um processo de identificação com o tema, recuperando experiências passadas, traumas, perdas e desejos com origem no passado e disfarçados no presente. Cada participante numa sessão de grupo psicanalítica funciona como um espelho para o outro, pois através da confluência da partilha de experiências e pensamentos, os participantes adquirem renovadas perspectivas mais amplas das suas experiências traumáticas. Estas novas leituras podem ajudar cada indivíduo a adquirir uma nova valência psíquica sobre as mesmas.

No cinema, os espectadores permanecem no silêncio. A única voz activa é a voz interna de cada um, que se identifica com o tema latente do filme, que se emociona com as sequências que compõem o enredo do filme e pautam o ritmo dos personagens. É esta voz interna, esta espécie de monólogo com a consciência e diálogo invisível com o inconsciente, que permite a cada espectador associar os acontecimentos do filme com histórias da sua vida privada, que por vezes, simbolizam perdas que ainda não concluíram o seu processo de luto. Revisitando-as sob a luz do cinema, o espectador fica mais próximo dos seus conflitos, e passa a reconhecer que a aparente distância segura entre o seu lugar e a tela é ilusória, pois os traumas continuam a habitar no seu interior.

A verbalização que ocorre na sessão de grupo psicanalítica apenas encontra o seu correspondente na relação do espectador com o filme, num momento posterior à recepção do conteúdo do filme. Logicamente, falamos dos momentos posteriores ao filme em que as pessoas trocam os seus pontos de vista sobre o filme. Também aqui, cada pessoa pode ampliar o horizonte dos seus pensamentos com as opiniões dos outros, mas, isto não é o suficiente,

para cada um alcançar uma nova valência psíquica que está associada ao setting e às técnicas psicanalíticas, pois o filme não substitui a função do terapeuta.

*7.4. A noção do tempo e o conceito *Nachtraglichkeit*: o trauma revisitado e transformado*

De acordo com Sabbadini (2007), a complexa e profunda relação do cinema e psicanálise com a noção de tempo, pode ser analisada através da sua relação com o movimento e a memória, ou segundo o contexto do fenómeno do *Nachtraglichkeit*. A inversão da direcção do tempo nos filmes é uma técnica usual no léxico cinematográfico, consubstanciada através da história. A ilusão cinemática que permite a reversibilidade do tempo pode entrar em conflito com a nossa avaliação racional das leis da causalidade, mas é consistente com a fantasia inconsciente de regressar ao tempo que precede todo o sofrimento e todas as perdas. O cinema, como já referi anteriormente, pode ter a potencialidade imagética de representar diversos géneros de perdas.

A semioticista Laura Mulvey, no seu livro *Visual and Other Pleasures* (1989), recupera o conceito Freudiano de *Nachtraglichkeit*, no qual Freud abordou directamente a questão da temporalidade psíquica indicando que certos acontecimentos passados são passíveis de revisão através da perspectiva da lente contemporânea. O conceito *Nachtraglichkeit* foi traduzido por Strachey para o inglês sob o nome *deferred action*, cuja definição afirma que:

(...) as experiências, impressões e traços da memória podem ser revistos num momento posterior ajustando-se a novas experiências ou com a obtenção de uma nova etapa do desenvolvimento. Nesse acontecimento eles podem ser dotados não apenas de um novo significado, mas também, com uma eficácia psíquica.” (Laplanche e Pontalis, 1967/1973, pp.111).

Na visão de Mulvey (2007), existem sugestivos pontos de intersecção entre esta definição de processo psíquico e a dupla temporalidade dos filmes de compilação. Laplanche e Pontalis (1963/1973), defendem que os traços da memória são resíduos do trauma, um legado do material que supera a compreensão do sujeito no momento em que ocorre o acontecimento original. A confusão do momento fotográfico, da temporalidade fotográfica, ou seja, o carimbo do momento presente que perdura no futuro pode ser comparado à confusão inerente

ao momento traumático. Recordando Barthes (1981), uma fotografia pode subitamente despertar na visão do sujeito uma experiência involuntária de tempo no qual o passado e o presente oscilam. Este efeito pode ser comparado com a tradução mais ampla que Laplanche faz de *Nachtraglichkeit*, concretamente sob o conceito *afterwardsness*, correspondendo ao termo português *posterioridade*, em que ele defende que nas marcas das memórias e seus resíduos, podemos encontrar uma “mensagem do outro”. Segundo Mulvey (2007), a confluência destas visões teóricas sugerem que a inequívoca capacidade do cinema em testemunhar o passado e a sua relação com a história, potencia a visualização da “mensagem” e a consumação das suas exigências.

Segundo Gabbard (2007), Freud e muitos analistas franceses que emergiram depois de Freud, despenderam muito tempo para processar o caminho pelo qual nós aplicamos novas significações às memórias e experiências passadas. Por vezes, o conceito Freudiano *Nachtraglichkeit* é designado de *après-coup* (Faimberg, 2005), sublinhando o facto de que a compreensão retrospectiva dos fenómenos passados, é invariavelmente alterada pelos diferentes percursos que constituem a experiência de vida do indivíduo e pela perspectiva de uma nova fase de desenvolvimento. Segundo Faimberg (2005), *après-coup* é a tradução francesa do conceito Freudiano de *Nachtraglichkeit*. A mesma autora defende que Freud não dedicou um artigo exclusivo ao conceito de *Nachtraglichkeit*, e reconhece que foi Lacan em 1953, que realçou a importância deste conceito Freudiano, associado frequentemente ao caso do *Homem dos Lobos*.

Faimberg (2005), recorre à simplicidade e à sensibilidade analítica de Winnicott para definir que o conceito de *après-coup* é mais amplo que a raiz Freudiana original, isto é, o conceito de *Nachtraglichkeit*. Faimberg relembra, que Winnicot defende que o paciente receia no presente, que o colapso que o afectou no passado, volte a se manifestar. Winnicott reforça que o que permanece no presente é um medo do colapso, e esse receio está associado e é alimentado pela *agonia primitiva*, ou seja, o acontecimento traumático que já ocorreu no passado. Constata-se então, uma relação de significado que estabelece, segundo Faimberg, uma operação de *après-coup*, por meio de uma construção. É neste sentido que Faimberg considera que o conceito de *après-coup*, que deriva do conceito de *Nachtraglichkeit*, é mais amplo que os limites do conceito freudiano, destacando a associação do conceito de *après-*

coup a um específico processo de reconstrução que reveste a definição de tempo com uma qualidade retroactiva.

Mulvey (1989), salienta que eventos gravados no passado podem ser interpolados com cliques mais contemporâneos, gerando, conseqüentemente, uma diferente e nova perspectiva sobre os acontecimentos passados. Ela sugere que a temporalidade dos filmes funciona como uma ponte entre este fenómeno psicanalítico e a arte cinematográfica, evidenciando que o cinema tem uma capacidade única de testemunhar o passado e, conseqüentemente, transportar a evolução do significado da mensagem. Os filmes sempre nos permitiram abrigar a ilusão de que a verdade não é como é, mas como desejamos que ela seja.

Podemos agora visitar Fellini e reconfirmar, que em certos momentos de filmes como *La Dolce Vita* (1960), *8 1/2* (1963) e *Amarcord* (1976), entre outros, Fellini revive e relata para a audiência os seus traumas infantis, como por exemplo, a distante relação com a figura paterna, ou, mais subtilmente, a forte hipótese de não ter alcançado um espaço simbólico estável no mundo interno da sua mãe e, conseqüentemente, não ter construído no seu interior uma imagem segura e estável da figura da mulher. Através do trabalho, isto é, dos seus filmes, Fellini tentou confrontar os traumas e as perdas do passado e, com isto, provavelmente aprofundou o processo do luto de certas perdas, atingindo uma nova visão psíquica sobre as mesmas. O cinema foi a concretização do *Nachtraglichkeit* de Fellini.

7.5. *A relação entre o filme e o espectador*

Segundo Gabbard (2001), os eruditos do cinema são influenciados pela perspectiva de Lacan e Derrida, que foca as estruturas profundas, com especial ênfase na perspectiva do espectador. O mais reconhecido estudante de Lacan na área da teoria do filme é Christian Metz (1982), cuja obra é consagrada como um clássico nos estudos académicos dos filmes. A abordagem Lacaniana, perante a crítica do filme, centra-se na forma como a perspectiva da câmara potencia um olhar contemplativo, um olhar fixo face aos acontecimentos da narrativa do filme.

Christian Metz (1982) salienta que a experiência de estar sentado no escuro da sala de cinema é muito parecida à cena primária (conceito já definido no Capítulo V). Ao comparar o cinema com o teatro, Christian Metz realça que no cinema o voyeurismo não é autorizado, tornando-o ainda mais proibido. Por outro lado, o teatro consente que o objecto seja observado, uma vez que, é intrínseco ao drama encenado no palco.

Christian Metz, no seu ensaio “*The Imaginary Signifier*” (1982), defende que o cinema potencia a replicação das *sombras* e dos *fantasmas* que habitam no mundo real do sujeito, mas, essa replicação é reflectida num espelho diferente. Metz defende que a peculiaridade do cinema reside no reflexo distinto que emana desse espelho, permitindo ao sujeito contactar à distância com o objecto, realçando que o que se mantém visível dessa distância não é o objecto, mas sim, o seu delegado, o seu representante. Este representante pode ser analisado como uma instância primária do termo Lacaniano *manque*, que em português pode ser traduzido na palavra *falta*. “Tal como outra forma de desejo, a sua essência depende do desejo em ser preenchida, enquanto sua existência caminha para um fim. Para Metz, o filme está suspenso no espaço imaginário deste paradoxo.” (Sabbadini, 2003, p.5).

De acordo com Metz (1982), durante a performance a presença activa do espectador duplica o projector, e conseqüentemente, duplica a câmara, realçando que existe uma identificação em espelho na relação entre o espectador e a tela/ecrã. Metz inspira-se na experiência do espelho tal como foi descrita por Lacan, associando-a ao imaginário. Na transposição para o cinema, o outro espelho é a tela/ecrã, onde quase tudo é reactivado, como se fosse uma prótese dos nossos membros primitivamente deslocados.

Existem dois cones no auditório: um acaba na tela e começa simultaneamente na caixa projectora e na visão do espectador à medida que é projectivo, e um que começa a partir da tela e ‘depositado’ na percepção do espectador à medida que é introjectivo (na retina, uma segunda tela). Quando eu digo que ‘Eu vejo’ o filme, eu penso por meio disso numa mistura única de duas correntes contrárias: o filme é o que eu recebo, e também é o que eu lanço, uma vez que não pré-existe a minha entrada no auditório e eu apenas preciso de fechar os olhos para reprimi-lo. Lançando, eu sou o projector, recebendo-o, eu sou a tela; ambas essas figuras em conjunto, eu sou a câmara, que aponta e que ainda regista. (Metz, 1982, pp.51).

Por outras palavras, Elizabeth Cowie (1997) esclarece que na sua investigação sobre o cinema como um significante imaginário, Metz (1982) considera que a identificação dos espectadores com os personagens do filme é secundária, visto que, para Metz, a primária identificação no cinema reside na identificação do espectador com a câmara e, em extensão, com o próprio olhar do sujeito. Na visão de Metz, a psicanálise não oferece ao cinema uma teoria de identificação, mas sim, uma teoria de constituição de um sujeito para o cinema.

Decidi encerrar este capítulo com uma reflexão de Otto Rank, que resume sabiamente a relação entre o cinema e a psicanálise:

A capacidade singular da cinematografia em representar visivelmente os acontecimentos psicológicos, chama a nossa atenção, com exagerada claridade, para o facto dos interessantes e significativos problemas da relação do homem consigo próprio – e o previsível distúrbio desta relação – encontra aqui uma representação imaginativa. (Otto Rank 1914, cit. por. Sabbadini, 2003, p.1).

VIII – Fellini e a relação com a Morte

8.1. O Enigma da Viagem de G. Mastorna

A morte e os seus mistérios possuem um lugar cativo na mente do homem. À medida que o homem evolui, o diálogo com a morte fica mais consciente, como se esse diálogo se transferisse lentamente do inconsciente para o consciente.

No inconsciente cada um de nós está persuadido de sua imortalidade” e de que “é impossível imaginar nossa própria morte e, sempre que tentamos representá-la, podemos perceber que, na realidade ainda estamos presentes como espectadores. (Freud, 1915b, cit. por. Mijolla, 2002-2005, pp.1206).

Segundo Mijolla (2002-2005), a incapacidade para se representar a própria morte não implica que, por causa disso, não possamos nos angustiar com a certeza de ter de morrer. A angústia de consciência e a angústia de castração, remete-nos em última instância para a angústia de morte que ocupa um lugar central. A morte também está representada nos sonhos e nos símbolos. Deste modo, “... a saída, o afastamento ou o mutismo, ou ainda o facto de ser impossível de encontrar, são representações oníricas da morte. Entre os sonhos típicos, Freud cita em *A Interpretação dos Sonhos* (1900a) o sonho da morte de pessoas queridas.” (Mijolla, 2002-2005, pp.1206).

E como será a relação de Fellini com a morte? “Não tenho medo da morte, mas, penso nela com se de um filme se tratasse. Eu não penso que alguém possa evitar a necessidade de sonhar sobre um evento que é tão misterioso, desconhecido.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.117). A afirmação de Fellini é clara. A sua relação com a morte é como se de um filme se tratasse, contudo, neste caso concreto, estamos a falar de um filme que nunca foi feito.

De todos os filmes de Fellini, há *um* que ficou famoso por nunca ter estreado, por nunca ter sido produzido, por nunca sequer, ter sido verdadeiramente iniciado. É provavelmente, um dos filmes não realizados mais famosos do universo cinematográfico. Falamos da *Viagem de*

G. Mastorna, filme eterno de Fellini, que nunca foi realizado, mas foi constantemente debatido no meio e, apenas foi *visualizado* por Fellini no seu projector interno, isto é, na sua mente. A *Viagem de G. Mastorna* foi alvo de sucessivas interpretações, que insistentemente associavam o filme com a representação da morte.



Figura 39. Desenho de um sonho de Fellini alusivo à Viagem de G. Mastorna, impresso no Livro dos Sonhos.

Depois de *Julietta dos Espíritos*, o meu próximo filme era para ser *A Viagem de G. Mastorna*. Durante um longo tempo eu tive esperança em ser capaz de fazer o filme. Tornou-se famoso enquanto filme que nunca foi feito. Tive a primeira ideia em 1964 no avião, quando estávamos prestes a aterrar. Era inverno em Nova Iorque, e tive uma súbita visão do nosso despenhamento na neve. Afortunadamente, era apenas uma visão, e nós aterrámos normalmente. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp. 165).

Numa entrevista com Chandler, Fellini assume que o conceito, a visão subjacente à *Viagem de G. Mastorna* está intimamente associada ao tema da morte:

Eu estive sempre fascinado pela experiência próxima da morte. Eu acredito que naquele momento algumas pessoas aprendem os segredos da vida e da morte. O preço desse conhecimento é a morte, mas antes que o corpo morra, a verdade é

concedida à consciência daqueles que morrem de certa forma que há um lapso de tempo entre a morte absoluta e o seu último momento de vida, parecido ao coma. Isto era o que eu visionei para *G. Mastorna*. Eu mantive a história da *Viagem de G. Mastorna* em segredo por muito tempo, o filme que eu pensei em fazer durante diversas décadas da minha vida. Foi concebido numa fase precoce na minha carreira, e apenas construí-o na minha mente, mesmo quando trabalhava noutros filmes. Eu nunca transmitia muito da ideia aos produtores, o que não ajudava a arranjar dinheiro para fazê-lo. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.289).

De acordo com Costantini (1995), em Abril de 1967, devido a um confronto stressante com os produtores devido ao projecto *A Viagem de G. Mastorna*, Fellini adoeceu com pleurisia. Fellini recuperou na clínica Salvador Mundi, onde escreveu algumas notas, das quais se destaca a associação que Fellini promove entre a morte e o projecto nunca concretizado da *Viagem de G. Mastorna*.

Naqueles dias estava convencido que morreria de ataque de coração, devido à minha preocupação com a produção da *Viagem de G. Mastorna*, pois achava que era demasiado para mim. Liberta o homem do medo da morte. Como a aprendiz de feiticeira que desafia a esfinge, as profundezas do oceano, e morre lá. É o meu filme, pensei eu, que me está a matar. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.166).

Nas palavras de Fellini, reside credibilidade, para emergir a hipótese de Fellini ter interiorizado que *A Viagem de G. Mastorna* representava simbolicamente na sua mente, a morte. Numa outra entrevista com Chandler, Fellini abre um pouco mais a porta da interpretação. A pressão interna de exceder o que já tinha alcançado até a época, assente principalmente nos sucessos de *La Strada* (1954), *La Dolce Vita* (1960) e *8 ½* (1963), constituíam uma força de bloqueio que o distanciava dos seus sonhos e fantasias, que como sabemos era a bússola criativa de Fellini. No fundo, o projecto da *Viagem de G. Mastorna* transformou-se numa realidade que se sobrepôs a fantasia. Para Fellini, a pressão da realidade é mais intensa e opressora, do que a dinâmica da sua fantasia.

Um importante factor que contribuiu para que o filme não fosse feito foi que adoeci em 1966. Talvez tivesse ficado doente pelo receio em enfrentar a tarefa, ou sentir que não estava preparado. Cenários foram construídos, pessoas foram contratadas, dinheiro foi gasto, mas eu fui incapaz de prosseguir. Eu sofri de uma penetrante neurastenia, agravada não apenas pela minha necessidade em superar, em exceder o que eu tinha feito anteriormente, mas também pelo costume, sempre debilitante, na argumentação com os produtores. Eu considerei a possibilidade do filme em si estar a me matar porque eu não o queria feito. Seja qual for a causa, eu

encontrei-me num quarto de hospital, no início de 1967, convencido que estava gravemente doente. No hospital, eu acreditei que estava a morrer. Eu tinha dores severas no peito – e pior, eu tinha perdido todos os meus sonhos e fantasias. Ficamos abandonados com o terror da realidade. Eu era incapaz de me entreter. Privado do meu refúgio, do meu santuário dos sonhos acordados, eu senti-me nu, vulnerável, só. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.166).

A doença não é razão suficiente para impedir a concretização do projecto, pois após o restabelecimento da sua saúde, Fellini adiou eternamente a realização da *Viagem de G. Mastorna*, possivelmente pelo confronto aberto na sua mente com o tema da morte.

Uma vez, pareceu que ia acontecer. Fomos ao ponto de construir os cenários. Depois adoeci. Por um tempo, eu parei próximo da morte. Foi neste estado que estive mais perto de “G. Mastorna”. Quando eu recuperei, eu não conseguia dizer que partes da minha memória eram verdade e quais as partes que não eram. Hoje em dia posso dizer a ideia que eu tinha porque já aceitei, por diversas razões, que é um filme que eu nunca vou fazer. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.290).

O eterno adiamento da *Viagem de G. Mastorna* provocou comentários no círculo de amigos de Fellini. Eles que conheciam bem Fellini, também relacionavam a não realização do filme com o medo da concretização da morte. Tal como Fellini é Guido em *8 ½*, possivelmente, Fellini também era *G. Mastorna*, sendo esta a principal razão que o assustava, que bloqueava Fellini quando surgia no horizonte a possibilidade de realizar este filme. Fellini era *G. Mastorna*.

Alguns dos meus companheiros comentam entre eles que Fellini não faz o filme porque ficou supersticioso em relação ao filme. “Fellini identifica-se com *G. Mastorna*”, dizem eles, “e ele tem medo de morrer se completar o filme. A verdadeira razão é que eu canibalizei “*G. Mastorna*” enquanto *Mastorna* esperou nas asas. Eu pedi emprestado pedaços da ideia para todos os meus filmes. Apenas restou a ideia central, e eu teria que recriar um novo filme em redor da ideia central. Eu planeie utilizar certos aspectos autobiográficos da minha vida interior, partindo dos meus sentimentos verdadeiros em vez das minhas experiências reais, como eu fiz anteriormente. A minha identificação com *Mastorna* sempre foi íntima, assim como foi com Guido em *8 ½*. Quando estava a dirigir *Mastroianni* como Guido, por vezes senti como se estivesse a me dar ordens. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.290).

Nestas afirmações, Fellini subentende que a *Viagem de G. Mastorna* era o epicentro criativo que alimentou outros filmes seus. A dúvida permanece e adensa-se: porque tamanha

resistência em dar vida ao filme? ... Como já referimos, *A Viagem de G. Mastorna* era provavelmente o filme mais autobiográfico de Fellini, ainda mais do que *8 ½* (1963), a sua obra-prima.

A origem do título do filme levantou muitas questões, muitas interpretações, mas Fellini, tinha uma justificação muito simples. “Houve alguma especulação em relação ao que o nome significava para mim. A especulação sobre o nome “Mastorna” tornou-se uma indústria caseira entre jornalistas e estudantes de cinema. Eu achei este nome na agenda telefónica.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.290).

Segundo Stubbs (2006), duas imagens finais do *Livro dos Sonhos*, que contêm a força simbólica de flutuar num espaço livre, foram consideradas por Fellini como “soluções” perante o problema que se tornou o projecto *A Viagem de G. Mastorna*. Uma envolve um pára-quedista que salta de um avião e está suspenso nas correntezas do ar, e no outro sonho, um mergulhador que está suspenso num barco, perto do fundo do mar.

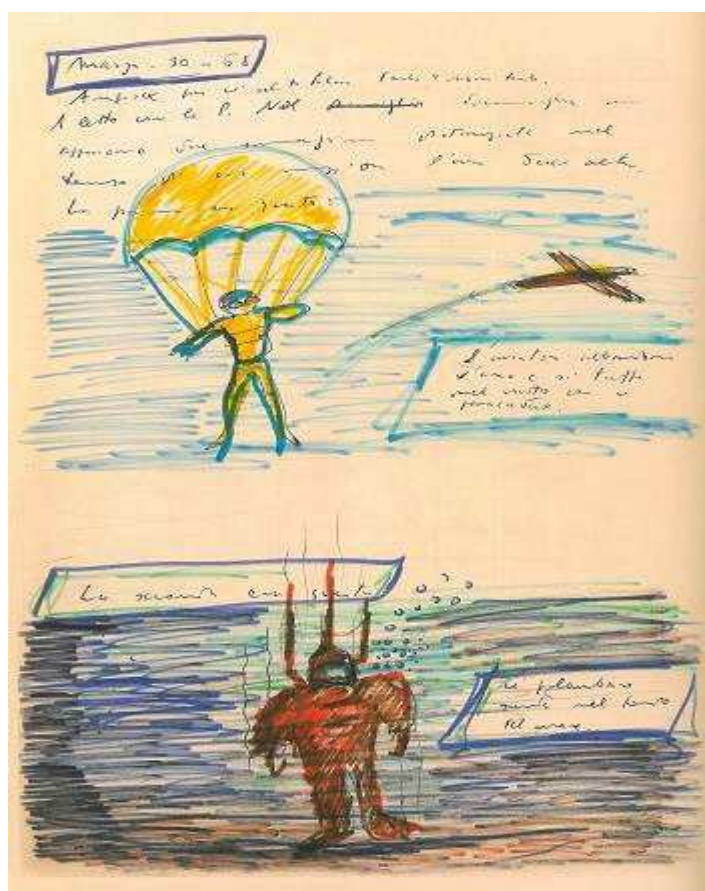


Figura 40. Desenhos de sonhos de Fellini alusivo ao projecto *A Viagem de G. Mastorna*.

Quer na análise Jungiana e Freudiana, o estímulo para voar ou para mergulhar, correspondem a expressões que incitam o poder ou a potência, com analogia ao divino. Todavia, no caso concreto de Fellini, tendo em consideração o seu percurso e as suas afirmações, o seu desejo parece ser menos assertivo, transparecendo uma necessidade para escapar a uma espécie de zona livre, onde as ansiedades da vida diária não conseguem alcançar o indivíduo, pelo menos por um certo tempo.

Estes sonhos parecem distanciar-se da realidade dos problemas que sufocam o pensamento, como aparentemente, aconteceu com o projecto *A Viagem de G. Mastorna*. Não podemos desprezar o imaginário Jungiano, que atribui ao acto de flutuar, uma pré-condição simbólica que convida o sujeito a uma nova viagem interna.

8.2. *A noção da morte nas adaptações de Fellini: Fellini Satyricon e Fellini Casanova*

Na segunda metade da sua carreira Fellini escreveu e realizou quatro filmes adaptados de fontes literárias: *Toby Dammit* (1968), *Fellini Satyricon* (1969), *O Casanova de Fellini* (1976), e o seu último filme, *A Voz da Lua* (1990). São momentos em que Fellini se distanciou do seu polvo criativo, o seu usual registo autobiográfico, possivelmente para recarregar energias. Apesar desse distanciamento, nestes filmes adaptados de obras literárias, vislumbra-se a caracterização de uma sociedade que alcançou a decadência e necessita morrer para renascer. No fundo, a história de uma sociedade decadente é uma inspiração já usada por Fellini em *La Dolce Vita* (1960) e *Roma de Fellini* (1972), mas a passagem obrigatória pela estação da morte como pré-condição para a mudança, é um dado novo que Fellini incrementa nos seus filmes adaptados de obras literárias, reforçando a hipótese que defende que a noção da morte foi progressivamente integrada na obra de Fellini, à medida que ele se tornou mais maturo.

Segundo Stubbs (2006), nos filmes *Fellini Satyricon* (1969) e *O Casanova de Fellini* (1976), o espectador contacta com uma certa frieza e distanciamento, relativamente às obras originais. Esta frieza e distanciamento podem ser considerados intencionais, permitindo a

Fellini introduzir a sua visão. A noção de morte está implícita directa e indirectamente nos filmes, *Fellini Satyricon* e *O Casanova de Fellini*. De forma directa, nas mortes que ocorrem a certos personagens do filme e, de forma indirecta, mas mais poderosa ao nível da mensagem simbólica, na morte que atinge a sociedade, isto é, a necessidade que o homem tem de voltar ao ponto zero, para então renascer. Por hipótese, defendo que o que atraiu Fellini na adaptação das obras literárias, foi o forte sentido de fim que estava implícito no horizonte das mesmas obras.

8.2.1. *Fellini Satyricon*

Segundo Stubbs (2006), a primeira vez que Fellini leu *Satyricon de Petronius* foi na sua adolescência. Posteriormente, Fellini releu em 1939, quando pensou adaptar a obra para a revista *Marc'Aurelio*, numa espécie de paródia anti-fascista. Mas, a leitura profunda de *Satyricon* ocorreu em 1967, quando Fellini recuperava de uma pleurisia. Como já vimos, a pleurisia foi um dos *pretextos* que afastou Fellini da realização do filme *A Viagem de G. Mastorna*, projecto que nunca foi concretizado e que lidava de forma autobiográfica com a morte. O deslocamento de Fellini para um novo projecto em detrimento de *A Viagem de G. Mastorna*, pode ser visto como uma tentativa de Fellini de lidar com o simbolismo da morte de uma forma colectiva e não individual. Na sequência deste raciocínio e, não dispensado a visualização do filme, *Fellini Satyricon* pode ser resumido neste título: O Fim de um Império e um Novo Começo. A necessidade de recomeçar, de renascer é evidente em *Fellini Satyricon*, e essa necessidade deriva da obrigatoriedade interna que Fellini sentiu em se afastar de *A Viagem de G. Mastorna*. Fellini distancia-se do seu polvo criativo, isto é, do seu pendor autobiográfico, mas, não deixa de o perder de vista no horizonte.

De acordo com Stubbs (2006), na adaptação que Fellini realizou, ele, decidiu excluir o personagem Agamemnon, ficando apenas com um mentor, o poeta Eumolpus. Esta decisão poder ter como objectivo condensar ou unificar a narrativa. Por outro lado, Fellini decidiu expandir o papel de Ascylltus. Estas mudanças têm influência ao nível da narrativa, centrando a atenção na relação de amor-ódio entre Encolpius e o seu rival Giton, uma espécie da versão Feliniana da figura do arquétipo Jungiano da sombra. Outra alteração introduzida por Fellini e Zapponi, seu colaborador na escrita do argumento deste filme, consiste na introdução de duas

cenas em que morrem dois personagens: a morte do jovem Caesar, e o suicídio do casal aristocrata após a informação de que o novo Caesar vai confiscar a propriedade do casal e exilá-los. Outra visível alteração, centra-se no aumento dos poderes da personagem Oenothea, que adquire o poder de fogo dentro da sua vagina, uma espécie de arquétipo Jungiano da *anima mediatrix*, que prepara Encolpius para abandonar o decadente mundo em seu redor. Segundo Stubbs (2006), Encolpius, o herói de *Fellini Satyricon* (1969), sofre um processo de regeneração, que obriga um regresso ao ponto zero, para poder renascer e se tornar um novo ser com novas potencialidades.

Todas as alterações feitas por Fellini em comparação com a obra original de Petronius, contribuem para adensar a atmosfera de decadência, de fim apocalíptico, promovendo um aspecto mais fúnebre à obra, uma intenção de mostrar que o mundo está pronto para morrer. No entanto, se por um lado o fim do Império Romano é uma evidência, por outro lado, Fellini oferece ao espectador um jovem herói (Encolpius) que passa a saber que o regresso ao ponto zero, isto é, ao início, é simultaneamente, uma oportunidade simbólica que possibilita um novo recomeço e, uma tristeza pelo fim de uma era.

8.2.2. *Fellini Casanova*

A adaptação da obra literária de Giacomo Casanova, *History of My Life*, foi sugerida a Fellini pelo produtor Dino De Laurentiis, na primavera de 1974. (Stubbs, 2006). O desprezo de Fellini pela obra de Casanova é conhecido. De acordo com Costantini (1995), a crítica acusa Fellini de transformar Casanova num laçao sórdido do poder, ignorando o pensamento Iluminista, o homem das letras, o cientista, no intuito de retratá-lo como um fantoche moribundo e reaccionário. Fellini questiona:

Casanova, a figura do Iluminismo, o homem das letras, o cientista, o grande personagem, o que é que ele alcançou na literatura, na ciência ou na política? Os críticos marxistas apontam que o filme não resolve os problemas que nos assolam constantemente, mas, a arte não resolve os problemas, em vez disso, coloca, expõe os problemas. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.96).

O personagem Casanova é definido através das mulheres da sua vida, à semelhança de outros personagens Fellinianos, como Marcello em *La Dolce Vita* (1960), Guido em *8 ½*

(1963) e Snaporaz em *A Cidade das Mulheres* (1980). Segundo Costantini (1995), a crítica Susanna Agnelli considera *O Casanova de Fellini* (1976), um filme contra a vida, repleto de morte. Fellini concorda com esta interpretação. “*Eu dou os parabéns à Senhora Agnelli: ela entendeu o filme perfeitamente.*” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, p.94). De acordo com Costantini (1995), a crítica Germaine Greer, amiga pessoal de Fellini, critica Fellini por representar a mulher sob um ponto de vista fetichista, algo alienada e captada de forma pornográfica, contrariando os dez anos anteriores em que o mesmo Fellini fomentou o Novo Feminismo. Fellini contrapõe e defende, que no filme apresenta Casanova sob o ponto de vista da mulher e não sob o seu ponto de vista.

Fellini tem pena que a crítica feminina não tenha captado a essência do filme, o que reforça que o olhar de Fellini não se aproxima do ponto de vista feminino:

Como é que alguém não vê que sexo, eros e ágape compreendido e praticado de certa forma – a saber, narcisista, ausente de carinho e de qualquer sentido real de intimidade, sem real conteúdo emocional e imaginativo, sem reciprocidade, como uma mera repetição, actividade física, como um contacto neurótico, frustrante e transitório – conduz a nada mais que a morte? Como é que ninguém vê que um homem assim apenas olha para uma mulher como um objecto? Mas, nada disto foi compreendido. (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.96).

A analogia com as marionetes da infância é absoluta. Fellini afirma numa entrevista que *Casanova é uma marionete*:

Casanova é uma marionete. Um verdadeiro homem teria tido alguma preocupação relativamente ao que a mulher sentia. Ele é tão absorto no seu próprio acto sexual que, verdadeiramente, ele é um homem mecânico, como o pássaro mecânico que ele transportava. Como a minha visão do Casanova era a de uma marionete, é perfeitamente natural que ele se apaixona por uma boneca mecânica, o seu ideal de mulher. A minha precoce influência e experiência como titereiro na infância é, penso eu, mais evidente em Casanova do que em qualquer outros dos meus filmes. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.190).

No filme *O Casanova de Fellini* (1976), o espectador observa a morte da era palaciana, da opulência da corte. *Viajamos* com Casanova pelas cortes europeias do século XVIII: Veneza, Parma, Roma, Paris, Londres, Dresden, Vurtemberg e Dux, na Boémia. Todas estas cortes estão repletas de vestígios da antiga sociedade feudal em risco de queda, pela dinâmica da

Revolução Francesa e pelo o espírito das reformas sociais que caracterizará o início do século XIX.

Em *O Casanova de Fellini* (1976), ao contrário do jovem herói Encolpius em *Fellini Satyricon* (1969), o espectador não observa nenhum herói que sobrevive à decadência palaciana, pelo contrário, o espectador assiste ao envelhecimento decadente de Casanova e da sua era. Na versão de Fellini, não há muito para gostar de Casanova. Costantini (1995) questiona como é que Fellini espera agradar ao público com um Casanova careca, liso, coberto com pó e óleo, imundo e fedorento. “Mas, eu esperava que a crítica apreciasse a tentativa de libertar-nos de um personagem tão fastidioso e indolente: símbolo do antigo regime e da Contra-Reforma; uma imagem da Itália frustrada, infantil e reprimida.” (Fellini, cit. por. Costantini, 1995, pp.93). Fellini utiliza a sua versão de Casanova para resumir uma época obcecada pela forma e aparência.

De acordo com Stubbs (2006), nas memórias de Casanova o leitor contacta com uma escassa descrição visual dos espaços por onde se move Casanova. Esta ausência de detalhes visuais libertou a criatividade de Fellini, respeitando certos limites históricos, proporcionando aos espectadores um dos filmes de Fellini mais estimulante sob o ponto de vista visual. Em diversas cenas do filme, contactámos com o excesso Feliniano e suas formas exuberantes: a gigante cabeça de Rêitia (grande deusa pagã do norte de Itália) içada do Grande Canal de Veneza; o pássaro mecânico de Casanova; os lustres de velas no teatro de Dresden; os órgãos montados a diversos níveis na parede do palácio de Vurtemberg, a boneca mecânica, entre outros exemplos possíveis. Na minha opinião, podemos concluir que Fellini preencheu o vazio visual de Casanova, mas, Fellini exagerou intencionalmente no preenchimento visual, com intuito de transmitir simbolicamente, que estamos perante uma era que já atingiu o seu limite, o limite da opulência, logo, o único caminho possível é a decadência e o fim da era palaciana.

Além da morte de uma época, Fellini também atinge Casanova com pensamentos suicidas. O infeliz desenlace entre Casanova e La Charpillon, que acusa Casanova de impotência, leva Casanova abandonado perto do rio Tamisa, a considerar o suicídio. O que salva Casanova é o aparecimento de uma gigante e os seus dois assistentes anões. O misterioso aparecimento

desta gigante permite a Casanova perseguir outra mulher. Esta gigante é uma invenção de Fellini, uma espécie do arquétipo Jungiano da *anima mediatrix*, tal como a bruxa Oenothea em *Fellini Satyricon* (1969). No fundo, ela proporciona-lhe uma nova vida.

Recuperando o que já foi anteriormente descrito no capítulo V, para clarificar o papel de *mediatrix* da figura arquetípica da anima, recordamos que Casanova persegue a gigante até uma feira de rua e entra no interior de uma baleia embalsamada, uma das inúmeras atracções da feira. A descida é arquetípica. A baleia chama-se “Mouna”, um termo que no dialéctico Romagnolo da juventude de Fellini, corresponde a vagina. (Baxter, 1993, cit. por. Stubbs, 2006, pp.63).

Na sua perseguição à gigante, Casanova contacta com uma versão do inconsciente colectivo, uma pequena versão de um vasto reino, observando diversas versões da *vagina dentata*, particularmente, diapositivos de genitais femininos que contém escorpiões, um vórtice e uma cara do diabo. Casanova está perante o lado misterioso, escuro e receoso da sexualidade, associadas com a imagem da castração, das doenças venéreas. O objectivo da gigante é conduzir Casanova à descoberta do inconsciente.

Quando Casanova espia a gigante a tomar banho, a sensação de estranheza perante uma figura aterradora desaparece, tal como a anima mediatrix em *Fellini Satyricon* (1969). A gigante transmite em simultâneo, duas capacidades extremas: a serenidade de uma figura gentil e ternurenta e, a autoridade detentora de um poder temeroso. Tal como Encolpius, o jovem herói de *Fellini Satyricon* (1969), Casanova regressa neste momento ao ponto básico e aparentemente, está em situação privilegiada de recomeçar com um renovado sentido da vida. No entanto, ao contrário de Encolpius, Casanova já não é um jovem e permanece preso à antiga era.

Em *O Casanova de Fellini* (1976), a noção de morte está simbolicamente relacionada com o colapso da era palaciana da antiga sociedade feudal do século XVIII e com a decadência emocional do mundo interno de Casanova. A decadência externa da sociedade feudal, tem indirectamente o seu reflexo no mundo interno de Casanova, um homem mecânico distante do

afecto e do amor. “Eu aprendi com Casanova: A ausência de amor é a maior das dores.”
(Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.190).

IX – Fellini, A Lenda

O mundo de fantasia de Fellini, com o passar dos anos adoptou a forma de um sonho que retrata a vida como um raro espectáculo. No entanto, paradoxalmente a esta dimensão de espectáculo, Fellini estimula-nos a reflectir sobre a realidade. Mas, que realidade é esta? A dos acontecimentos que mais parecem sonhos, ou da memória que constrói mitos?

De acordo com Costantini (1995), as histórias de Fellini nem sempre coincidem com as histórias dos seus amigos e biógrafos.

Quando ele é confrontado e contrariado, o realizador insiste que a sua versão é sinónimo de verdade. Apesar da sua memória e da extraordinária capacidade de observar o mundo real, Fellini construiu para si mesmo uma espécie de biografia imaginária, que alguns podem denominar de mitobiografia. (Costantini, 1995, pp.28-29).

Um exemplo concreto é o auto-retrato que Fellini divulga de si mesmo, enquanto criança, uma criança mal comportada e um aluno medíocre. Contudo o retrato real é o seu oposto, pois, Fellini era uma criança bem comportada e um excelente aluno, como comprovam as suas notas escolares.

“Eu inventei-me inteiramente: infância, personalidade, os desejos ardentes, sonhos e memórias, tudo para me permitir lhes dizer.” (Fellini, 1971, cit. por. Stubbs, 2006, pp.70). Esta afirmação de Fellini destina-se aos críticos e entrevistadores que defendem que a génese criativa dos filmes de Fellini radica em factos autobiográficos e não na capacidade imaginativa e criativa.

De acordo com Stubbs (2006), para que um trabalho seja considerado autobiográfico, tem que se estar presente perante duas situações: um *autor de carne e sangue* que presta contas da sua própria vida, e a possibilidade de interrogar e verificar historicamente a veracidade dos acontecimentos. Quando estes dois requisitos se confirmam, a *intimidade* entre autor e audiência sai reforçada.

Eu não me importo de falar autobiograficamente porque eu revelo menos de mim, falando da minha vida real, do que se falasse sobre a camada inferior, as minhas fantasias, sonhos e imaginação. Isto é que é a pessoa real, nua. É fácil usar roupas sobre a identidade exterior, mas, não é fácil encobrir, mascarar a identidade interna. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.83).

William C. Spengemann, no seu livro *Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre* (1980), descreve dois tipos de relação entre autor e protagonista que podem ser relacionados com Fellini. Inspirando-se em Santo Agostinho (*As Confissões de Santo Agostinho*) e Dante (*La Vita Nuova*), Spengemann (1980), constrói o primeiro tipo de relacionamento entre autor e protagonista, designado por “auto-recordação histórica”, que incide na reconciliação da vida passada do autobiógrafo com o seu estado presente, isto é, discrimina o trajecto pelo qual o autobiógrafo se tornou naquilo que é no momento da escrita. Neste primeiro tipo, o estado presente do escritor é a motivação para o trabalho desenvolvido. O segundo tipo de relação entre autor e protagonista foi designado por Spengemann (1980), de “auto-exploração filosófica”, cujos modelos inspiradores são Rousseau (*The Confessions*) e William Wordsworth (*Prelude*), e caracteriza a forma como o narrador, através de um movimento retrógrado, se dissolve no presente de algum estado esclarecido no passado. O autor regressa nostalgicamente a certos momentos do seu passado, analisando-os e recaptura algo que pode ter perdido.

Ambas as tendências autobiográficas descritas por Spengemann (1980), parecem estar presentes nos filmes autobiográficos de Fellini, por vezes, simultaneamente. Por um lado, alguns dos relatos autobiográficos nos filmes de Fellini, podem ser sentidos como momentos no seu crescimento em direcção ao seu futuro profissional enquanto realizador de cinema. Por outro lado, o regresso a alguns acontecimentos autobiográficos do passado podem parecer uma tentativa de procurar e recuperar a fonte de energia e capacidade, que momentaneamente diminuiu ou se transformou. Por exemplo, *Os Inúteis* (1953) e *Amarcord* (1973), são dois dos seus melhores filmes autobiográficos, onde Fellini faz um retrato do início da sua adolescência (*Amarcord*) e do fim da adolescência (*Os Inúteis*). Estes filmes descrevem uma variedade de aspectos sobre a adolescência que interessam a Fellini, destacando-se uma mistura de confissões íntimas e visão geral sobre a mesma.

Em “Literature and Biography”, Boris Tomashevsky escreve, que a biografia que interessa a um historiador literário não é o *curriculum vitae* do autor ou a investigação que faz da vida do autor. O que o historiador literário necessita é da lenda biográfica criada pelo próprio autor, considerando-a como o único *facto literário*. (Stubbs, 2006). Esta visão de Boris Tomashevsky, credibiliza a afirmação de Fellini, de que ele se inventou a si mesmo para criar uma base para os seus filmes, ou, por outras palavras, Fellini criou uma lenda sobre si mesmo, projectando e realizando filmes a partir da lenda por ele criada. O processo de composição da lenda parece ser uma etapa indispensável no método criativo dos filmes autobiográficos de Fellini, sendo *8 ½* (1963) o auge da visão criativa da lenda. Deste modo, reforço a hipótese que acentua a ideia, de que a lenda autobiográfica de Fellini é uma mistura de factos e de imaginação, é uma reconstrução criativa da sua vida, das suas memórias.

Na primeira versão do seu relato sobre a experiência com o circo, Fellini conta uma história modesta. Com o passar do tempo, Fellini cria novas versões sobre a sua experiência com o circo, aumentando progressivamente a sua idade e expande consideravelmente o tempo da sua ausência de casa.

Esta foi a história dos meus desejos, mais do que a realidade da minha experiência. Após vários anos contando a minha adornada versão da história, esta pareceu-me mais verdadeira do que a própria realidade. O exagero tornou-se tão familiar que se tornou parte da minha memória. (Fellini, cit. por. Chandler, 2001 pp.6-7).

A emocionante experiência de Fellini na infância com uma companhia de circo, história diversas vezes relatada de maneira diferente por Fellini, é um provável exemplo da criativa construção da lenda, uma vez que, de acordo com Stubbs (2006), a mãe de Fellini negou veementemente que tal alguma vez tenha acontecido. Se dermos crédito à figura materna e às afirmações de Fellini acima transcritas, então, podemos supor que o desaparecimento temporário de Fellini na companhia da trupe de circo não foi mais do que um imenso desejo, apenas vivido na sua imaginação, para colmatar um vazio real incompreensível para Fellini.

Em diversas entrevistas Fellini relata que a cena do flashback até a infância na obra-prima *8 ½* (1963), onde os padres castigam Guido, é inspirado na severa educação católica que Fellini foi sujeito numa escola gerida por padres salesianos, perto de Fano. No entanto, segundo Stubbs (2006), estamos perante mais uma fabricação da lenda, visto que, o biógrafo

Baxter descobriu que Fellini não foi aluno nessa escola, mas sim, o seu irmão Riccardo. Fellini cooptou a experiência do irmão, visto que está provado que a escola que Fellini frequentou era a escola pública Giulio Cesare, em Rimini.

Se analisarmos a narrativa da lenda parece que estamos a ver um filme de Fellini. Cada capítulo da lenda parece uma sequência agradavelmente construída, completada por um surpreendente e enigmático final que revela um pouco mais da personalidade de Fellini. Apesar da estrutura ser fascinante, a lenda parece ser demasiado perfeita, com Fellini a salientar os elementos da sua vida real que estimularam a imaginação do jovem artista. Os acontecimentos seleccionados são aqueles que desafiam e intrigam os sentidos e as capacidades do jovem Fellini: o fascismo, a opressão da educação católica e o distanciamento com as figuras parentais. Em última análise, o foco central na narrativa da lenda é obsessivamente semelhante aos filmes de Fellini, isto é, um homem perante uma situação na qual pode amplificar a sua capacidade imaginativa.

Retornemos, uma vez mais, à inesquecível e eterna obra-prima de Fellini, *8 ½* (1963). O que torna *8 ½* um filme inimitável, é a forma como Fellini nos transporta para o interior da angustiante mente criativa de um artista no desenrolar do processo mental do seu trabalho, ao mesmo tempo que retrata o homem Guido Anselmi, um realizador de cinema de quarenta e três anos que atravessa uma crise de meia idade. No entanto, cruzando *8 ½* (1963), com as entrevistas e os acontecimentos de vida de Fellini, sentimos que o que está implícito no filme, relativamente ao processo criativo de um artista, é o fiel retrato autobiográfico de Fellini, ou seja, a descrição de Fellini enquanto adulto e o seu retrato enquanto artista criativo são um e a mesma coisa. Recordando Fellini, “Em *8 ½*, o protagonista Guido está constantemente a solicitar para ser livre. Eu sou Guido.” (Fellini, 1971, cit. por. Cardullo, 2006, pp.114).

“Fama e lenda não são a mesma coisa. A fama tornas as coisas mais fáceis para trabalhar, e as lendas tornam as coisas impossíveis.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.189). Segundo Stubbs (2006), a lenda de Fellini na pele do artista criativo divide-se em duas partes. A primeira parte diz respeito aos métodos gerais de trabalho, e a segunda parte foca detalhes específicos do seu trabalho no filme *8 ½* (1963), parcialmente transferidos para o próprio filme. Curiosamente, muitas das afirmações de Fellini sobre o seu método de trabalho foram

publicadas após ele ter realizado $8\frac{1}{2}$ (1963), empolando a dúvida se $8\frac{1}{2}$ formou a lenda ou se a lenda definiu $8\frac{1}{2}$.

“A memória não é exacta. Eu descobri que a vida que eu conto tornou-se mais real para mim, do que a vida que eu realmente vivi.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.179).

X – Conclusão

10.1. Reflexão e Conclusão

De acordo com Bert Cardullo (2006), Fellini é o mais honesto e adorável falsário de sempre, que alguma vez fez cinema. “Eu tenho que recriar a vida no estúdio em vez de a usar, porque eu tenho que me colocar dentro dela.” (Fellini, 1986, cit. por. Cardullo, 2006, pp.XVI). Esta afirmação de Fellini resume o espírito que caracteriza a lenda em que se tornou. O estúdio foi o espaço onde Fellini recuperou e recriou os factos e as suas memórias. O resultado final é a replicação da essência do mundo externo no interior de um estúdio, um espaço limitado, mas suficiente para a criatividade sem limites de Fellini. O espírito que rodeia uma lenda está envolto em mistérios, em realidades contraditórias, em correntes de versões contrárias que constroem, destroem e reconstroem os mitos. Fellini fez o mesmo com os seus filmes, que beberam das imagens formadas nos seus sonhos.

A psicologia está sempre presente nos seus filmes, seja pelos sonhos, seja pelo tema da solidão e da dificuldade na comunicação entre as pessoas, seja pela inspiração que deriva das noções de Jung, como os arquétipos, o significado da figura de mandala, o simbolismo do Inconsciente colectivo e do Processo de Individuação, que Fellini sujeitou e costurou os personagens dos seus filmes, seja também, em última análise, pela função reparadora que os filmes de Fellini têm em relação com os traumas, os desejos incompreendidos e as conquistas do passado gravado na sua memória.

O cinema vive da adrenalina e do risco, semelhante a um acto de trapézio – coloca a tua alma na linha e atira-a para o ar, para os milhões de aplausos ou escárnio, sem rede para amparar uma queda violenta, pesada. (Cardullo, 2006). Fellini arriscou vezes sem conta, por vezes falhou. Mas, às vezes não falhou, e nessas alturas fez com que a experiência do cinema valesse a pena. É por isso que o estilo de Fellini é irreplicável e único. Filmes como *8 ½* (1963) e *La Dolce Vita* (1960), podem inspirar outros artistas e outros filmes, mas, são impossíveis de serem refeitos. A verdade latente que está presente nesses filmes é universal. A ansiedade e angústia que caracteriza os personagens dos filmes de Fellini é apreendida e

reconhecida por quem está a visualizar os filmes, uma vez que esse tipo de dúvidas que fomenta a ansiedade e angústia é, com maior ou menor intensidade, Feliniana, mas, também é universal.

Em Março de 1993, Costantini acompanhou Fellini e Giulietta à cerimónia de entrega dos Óscares, onde Fellini foi homenageado com o Óscar de Carreira. A descrição de Costantini do momento é afectiva, real e associativa:

Nunca houvera uma recepção estrondosa perante outro realizador, argumentista, actor ou actriz. Pela forma da lei de retaliação, o realizador sofrera ele mesmo, do género de assalto mediático que ele sujeitou Anita Ekberg em *La Dolce Vita*, apesar de no caso de Fellini, o aparato ultrapassou qualquer invenção cinematográfica. O momento mais triunfal e emocionante da cerimónia aconteceu quando no palco da cerimónia Fellini diz a Giulietta, que estava sentada na 17ª fila, “para de chorar”. Os holofotes apontam na direcção da face da actriz mergulhada em lágrimas: a cara de Gelsomina, a inesquecível personagem de *La Strada*, o filme pelo qual Fellini em 1954 ganhou o seu primeiro Oscar. (Costantini, 1995, pp.XII).

De acordo com Costantini (1995), quando Fellini entrou em coma nunca mais recuperou a consciência. No dia seguinte ao seu 50º aniversário de casamento com Giulietta Masina, a 31 de Outubro de 1993, Fellini morreu. O cinema perdeu um génio, anunciaram as televisões e rádio de todo o mundo. O *Times* homenageava Fellini, considerando-o um dos poucos realizadores que renovaram o cinema do período pós guerra. O *Nerw York Times* escreveu que o mundo que Fellini nos apresentou, apesar de construído nos estúdios, revelou a verdadeira essência do mundo externo: um circo. O *Frankfurter Zeitungt* descreveu Fellini como um dos grandes criadores de mitos no cinema europeu.

Fellini tinha razão, quando disse: “A um famoso realizador são permitidos alguns esforços menos prósperos. Uma lenda é constantemente analisada.” (Fellini, cit. por. Chandler, 2001, pp.189). Acrescento eu, que Fellini tudo fez para se tornar uma lenda. Esse foi, provavelmente, o seu secreto objectivo narcísico. Só uma lenda poderia fazer com que a sua pessoa fosse eterna, com que o nome Fellini fosse mais conhecido que os seus próprios filmes. Retorno novamente, à fronteira invisível entre a vida e a obra de um artista. O Fellini *real*, e sabemos de antemão que a realidade para Fellini é mais profunda do que a visão externa dos acontecimentos, está reflectido na obra de Fellini. Na sua obra, a apresentação do

Fellini *real* não é ordenada de forma cronológica, mas, Fellini iluminou suficientemente os personagens que nos permitem identificar e ordenar de forma cronológica o seu percurso de vida.

A criança aparece em *8 ½* (1963), quando Guido recupera as suas memórias da infância; o início da adolescência é caracterizado em *Amarcord* (1976), no jovem personagem Titta, e no seu grupo de amigos; o fim da adolescência é o tema do primeiro sucesso de Fellini, em *Os Inúteis* (1953), salientando-se o personagem Moraldo que abandona a cidade natal; a chegada a Roma é retratada em *Roma de Fellini* (1972), no jovem jornalista provinciano que acaba de se mudar para Roma; a visão de Fellini sobre o jornalista provinciano adaptado à capital italiana, é transferido para o personagem Marcello, em *La Dolce Vita* (1960); o realizador de sucesso e suas angústias, estão brilhantemente representadas na inigualável obra-prima, *Fellini 8 ½* (1963), na pele do protagonista Guido Anselmi; e Snàporaz, o homem que sonha com a mulher ideal em *A Cidade das Mulheres* (1980), pode ser visto como um retrato simbólico dos desejos que compõem a tela onírica do mundo interno de Fellini, a sua sala de cinema privada. “O rapaz, Federico, e o homem e realizador, Federico Fellini morreram, mas, a lenda, Fellini, viverá para sempre.” (Chandler, 2001, p.374).

XI – Referências Bibliográficas

- Amato, G. (Produtor), & Fellini, F. (Argumentista /Realizador). (1960). *La Dolce Vita* [Filme]. Itália: Pathé, Riama Fil.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lúcida: Reflections on Photography*. New York: Hills & Wang.
- Cardullo, B. (Ed.). (2006). *Federico Fellini Interviews*. United States of América: University Press of Mississippi.
- Chandler, C. (2001). *I, Fellini*. New York: Cooper Square Press.
- Costantini, C. (1995). *Conversations with Fellini*. Orlando: Harcourt Brace & Company.
- Cowie, E. (1997). *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. London: MacMillan Press, ltd.
- Cristaldo, F. (Produtor), & Fellini, F. (Argumentista/Realizador). (1973). *Amarcord* [Filme]. Itália: FC Produzione, PECF.
- Faimberg, H. (2005). *The Telescoping of Generations: Listening to the Narcissistic Links between Generations*. New York: Routledge.
- Fellini, F. (Argumentista/Realizador). (1978). *Prova d'Orchestra* [Filme]. Itália/Alemanha: Daimo Cinematografia e RAI, Albatros Produktion.
- Fellini, F. (Argumentista/Realizador). (1980). *La Città delle Donne* [Filme]. Itália/França: Opera Film Produzione, Gaumont.

- Freud, S. (1999). *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora. (Texto original publicado em 1900).
- Gabbard, G.O. (1997). Guest Editorial: the psychoanalyst at the movies, *International Journal of Psychoanalysis*, 78 (3) (pp.429). Londres: Baillière, Tindall and Cox Ltd.
- Gabbard, G.O. (2001). *Psychoanalysis and Film*. London: Karnac.
- Grinberg, L. (2000). *Culpa e Depressão*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Grinberg, L. & Grinberg, R. (1998). *Identidade e Mudança*. Lisboa: Climepsi Editores (Texto original publicado em 1976).
- Grimaldi, A. (Produtor), & Fellini, F. (Argumentista/Realizador). (1969). *Fellini Satyricon* [Filme]. Itália/França: PEA, Les Productions Artistes Associes.
- Grimaldi, A. (Produtor), & Fellini, F. (Argumentista/Realizador). (1976). *Il Casanova di Federico Fellini* [Filme]. Itália/França: PEA.
- Hall, J. A. (1983). *Jungian Dream Interpretation*. Toronto: Inner City Books.
- Hauke, C. & Alister, R. (2005). *Jung & Film: Post – Jungian Takes on the Moving Image*. New York: Routledge. (Texto original publicado em 2001).
- Jung, C. J. (1995). *Memories, Dreams, Reflections*. London: Fontana Press. (texto original escrito em 1961).
- Jung, C. J. (2005). *Modern Man In Search of a Soul*. Orlando: Harcourt, Inc.(Texto original publicado em 1933).
- Jung, C. J. (2007). *Dreams*. New York: Routledge Classics. (Texto original escrito em 1953, 1954, 1960 e 1961).

- Jung, C. J. (2009). *Psychological Types*. London: Routledge. (Texto original publicado em 1921).
- Jung, C. J. (2009). *The Archetypes and the Collective Unconscious* (2ª ed.). East Sussex: Routledge. (Texto original publicado em 1934).
- Laurentiis, D. (Produtor), Ponti, C. & Fellini, F. (Argumentista /Realizador). (1954). *La Strada* [Filme]. Itália: Produzione Ponti – De Laurentiis.
- Kayser, W. (1981). *The Grottesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Kezich, T. (1991). *Giulietta Masina*. Bolonha: Edições Cappelli.
- Kezich, T. & Boarini, V. (Eds.). (2008). *Federico Fellini: The Book of Dreams*. New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Laplanche, J. e Pontalis, J.B. (1967). *The Language of Psychoanalysis*. London: Hogarth Press, 1973.
- Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mijolla, A. (2005). *Dicionário Internacional da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Editora. (Texto original publicado em 2002).
- Moore, R. & Gillette, D. (1993). *The Magician Within*. New York: William Morrow.
- Moussa, I. (Produtor), & Fellini, F. (Argumentista/Realizador). (1988). *Intervista* [Filme]. Itália/França: RAI-Uno, Aljosho Productions.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Oyher Pleasures*. New York: Palgrave.
- Newman, A. (2003). *As Idéias de D.W. Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago Editora. (Texto original publicado em 1995).

Roth, P. (2002). *Supereu*. Lisboa: Almedina. (Texto original publicado em 2001).

Pegoraro, L. (Produtor), & Fellini, F. (Argumentista/Realizador). (1953). *I Vitelloni* [Filme]. Itália/França: Peg Film, Cite Film.

Pieri, P.F., (2002). *Dicionário Jungiano*. São Paulo: Editora Vozes, Ltda. (Texto original publicado em 1998).

Rizzoli, A. (Produtor), & Fellini, F. (Produtor/ Argumentista /Realizador). (1963). *8 ½* [Filme]. Itália/França: Cineriz, Francinex.

Rizzoli, A. (Produtor), & Fellini, F. (Argumentista /Realizador). (1965). *Giulietta degli Spiriti* [Filme]. Itália: Federiz.

Sabbadini, A. (2003). *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*. New York: Brunner-Routledge.

Sabbadini, A. (2007). *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the representation of Loss in European Cinema*. New York: Routledge.

Spengemann, W.C. (1980). *Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*. Yale: University Press.

Stubbs, J. C. (2006). *Federico Fellini as Auteur: Seven aspects of His Films*. United States of America: Southern Illinois University.

Vasile, T. (Produtor), & Fellini, F. (Argumentista /Realizador). (1972). *Fellini Roma* [Filme]. Itália/França: Ultra Film, Les Productions Artistes Associes.

Winnicott, D.W. (1964). Book Reviews: C. G. Jung: Memories, Dreams, Reflections. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 45. Londres: Baillière, Tindall and Cox Ltd.

Winnicott, D.W. (2005). *Playing and Reality*. New York: Routledge Classics. (Texto original publicado em 1971).