



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

RAFAEL CERIBELLI NECHAR

**LA DOLCE VITA - O HOMEM MODERNO EM BUSCA DA
ALMA:
UMA ANÁLISE DA OBRA DE FEDERICO FELLINI SOB A
PERSPECTIVA DE C.G. JUNG**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

NECHAR, Rafael Ceribelli.

La Dolce Vita: O Homem Moderno em Busca da Alma : Uma análise da obra de Federico Fellini sob a perspectiva de C.G. Jung / Rafael CERIBELLI NECHAR. - Londrina, 2018.
111 f. : il.

Orientador: Dirce Vasconcellos Lopes.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, , 2018.
Inclui bibliografia.

1. Federico Fellini - Tese. 2. C.G. Jung - Tese. 3. Cinema - Tese. 4. Comunicação - Tese. I. Vasconcellos Lopes, Dirce. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. . III. Título.

RAFAEL CERIBELLI NECHAR

**LA DOLCE VITA - O HOMEM MODERNO EM BUSCA DA
ALMA:
UMA ANÁLISE DA OBRA DE FEDERICO FELLINI SOB A
PERSPECTIVA DE C.G. JUNG**

Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Profa. Dra. Dirce Vasconcellos Lopes.

Londrina
2018

RAFAEL CERIBELLI NECHAR

**LA DOLCE VITA - O HOMEM MODERNO EM BUSCA DA ALMA:
UMA ANÁLISE DA OBRA DE FEDERICO FELLINI SOB A PERSPEC-
TIVA DE C.G. JUNG**

Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Dirce Vasconcellos Lo-
pes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Emerson Dias
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. José Fernandes Weber
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 23 de março de 2018.

NECHAR, Rafael Ceribelli. **La Dolce Vita - O Homem Moderno em Busca da Alma**: uma análise da obra de Federico Fellini sob a perspectiva de C.G. Jung. 2018. 111 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

O objetivo dessa dissertação é fazer uma análise aprofundada do filme do *La Dolce Vita*, realizado em 1960 pelo cineasta italiano Federico Fellini quando ele estava no começo de seu contato com a obra do psicanalista Carl Gustav Jung - fato que mudou definitivamente o processo criativo e a filmografia do cineasta. Para este trabalho vamos analisar os 'sete episódios' do filme, tendo em vista a narrativa não-linear do universo criado por Fellini e sua relação intrínseca com os estudos de Jung sobre a complexidade do homem moderno, seus sonhos e sua alma.

Palavras-chave: Fellini. Jung. Cinema. Psicanálise. La Dolce Vita. Comunicação.

NECHAR, Rafael Ceribelli. **La Dolce Vita - The Modern Man in Search of a Soul: An Analysis of Fellini's Work through the Perspective of C. G. Jung.** 2018. 111 p. Dissertation (Master's Degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to make an critical analysis about the movie *La Dolce Vita*, shot in 1960 by the Italian director Federico Fellini when he had just begun his own studies about the psychoanalysis of C.G. Jung - fact that definitely changed the creative process and filmography of the former. To this end we will analyze the so called “seven chapters” of the movie, going through the non-linear narrative of the universe created by Fellini and his deep relationship with the jungian studies about the complexity of the modern man, his dreams and his soul.

Keywords: Fellini. Jung. Cinema. Psychoanalysis. La Dolce Vita. Communication.

ÍNDICE DE IMAGENS

Fellini antes do Cinema	95
La Dolce Vita.....	98
Rimini	102
Cinecittà	105
Il Libro dei Sogni	107
Via Margutta.....	111

SUMÁRIO

Introdução	7
Os Espíritos do Tempo	11
Trilhos do Inconsciente	17
Fantasmas de Rimini	20
O Homem da Multidão	23
Espelho Quebrado	27
O Labirinto dos sonhos	30
I - Sagrado e Profano	35
II - A Fonte da Vida	40
III - A Cruz e a Fúria.....	46
VI - O Pai e o Filho	51
V - Castelo de Areia.....	60
VI - A Sombra.....	65
VII - O Anjo e o Monstro.....	72
Considerações Finais Ciao, Maestro	77
Referências	92
ÍNDICE DE IMAGENS	95

Introdução

O que somos é tão mais forte do que
nossas medíocres palavras
C.G. Jung

Os olhos amarelados de um gato pardo observa com certa cautela a caminhada de um grupo de turistas passeando por entre os resquícios de um cenário que lembra uma cidade abandonada do Velho Oeste. Na frente do grupo, uma guia fala sobre a construção daquela cidade cenográfica e as gravações de um filme de Hollywood feito por ali no começo dos anos 2000. “Este é o cenário original do Gangues de Nova York¹”, explica a guia, apontando para os bares em estilo *saloon*. “Ele foi adaptado a partir de um outro cenário que existia por aqui, de um filme de bang-bang”. Já bastante desgastada pela falta de manutenção, a fachada vazia dos prédios - na verdade grandes blocos de madeira sustentados por pilares - revela a ilusão criada por um grande estúdio de cinema. “Andiamo”, disse a guia, puxando a fila para a próxima atracção - um fórum romano de Ben Hur que foi recauchutado para a gravação de uma série da HBO².

Imersos por detrás de suas lentes e sem perceberem a movimentação dos outros turistas, uma dupla de japoneses permanece tirando fotos na cidade cenográfica abandonada, fascinados pelo local. Eu também fiquei por ali, refletindo sobre a importância de onde estávamos caminhando; a lendária *Cinecittà* já deu vida a mais de três mil filmes, mas de alguma forma aquela estrutura impressionante parecia sem significado. Um set vazio é sempre um lugar sem alma, com uma nostalgia vazia que relembra a de um cemitério. O cinema só é vivo quando está em ação - é nesse momento que a magia se faz presente. São nessas semanas de filmagem que a Sétima Arte cumpre sua função de vencer o próprio tempo³.

O gato pardo salta por uma das janelas e encara os únicos turistas que ficaram para trás na grande cidade falsa - o felino caminha com um altivez, sem pressa, quase como se pertencesse ao lugar por gerações e já tivesse visto muito mais do que àquilo que so-

¹ Gangs of New York, filme de Martin Scorsese, 2002.

² Rome, série da HBO (2005 - 2007)

³ O jornal *Le Courier de Paris* de 30 de maio de 1896 descreveu maravilhosamente a seguinte sensação ao ter a primeira experiência com o cinematógrafo: “Quão profundas emoções nós devemos experimentar no futuro ao ver diante de nossos olhos aqueles que amamos falando e se movendo. Familiares ou amigos queridos que se foram, de repente voltando à vida, reaparecendo com seus gestos familiares, suas vozes macias, todas aquelas memórias que, sem essa nova invenção desapareceriam lentamente em cantos embaçados de nossa mente. Se a evolução for dessa forma nós podemos superar a perda gradual de nossa memória. Podemos quase acabar com a própria morte.” (THOMSON, 2004, p.26)

brou. Gatos, ratos e cachorros são ocupantes permanentes dos estúdios semi-abandonados da *Cinecittà*; naquele dia a maioria dos espaços estavam sendo utilizados apenas como estúdios de gravação do “*Grande Fratello*”, o reality-show⁴ mais assistido da Itália.

A *Cinecittà* é um imenso - alguns diriam megalomaniaco - conglomerado de estúdios audiovisuais localizado a nove quilômetros do centro de Roma, estendido por mais de 400.000 m² e com dezenas de galpões para gravação. O espaço começou a ser construído em 1937 como parte de um plano de propaganda do governo fascista de Mussolini. O estúdio representa o segundo maior complexo cinematográfico do mundo em extensão territorial, perdendo apenas para Hollywood.

Hoje, mesmo longe dos tempos áureos de produção, esse palácio cinematográfico ainda guarda relíquias e lembranças de seu mais célebre criador. Foi no estúdio *cinco* que Fellini gravou a maior parte de sua filmografia. Para o diretor, *Cinecittà* era apenas uma extensão de seu apartamento na Via Margutta, em Roma; durante sua carreira ele começou a evitar gradualmente a programação de filmagens externas ao estúdio, utilizando cada vez mais a cidade cenográfica e se aproveitando dos imensos espaços vazios para recriar neles a imaginação do seu próprio universo.

Quando me perguntam qual é a cidade que prefiro estar e me falam de Londres, Paris, Roma... eu digo, afinal, para ser sincero, que a minha preferida é a *Cinecittà*... O estúdio 5 da *Cinecittà* é o lugar ideal. A emoção absoluta, de intensidade, de êxtase, é aquela que experimento em um estúdio vazio: um espaço para ser preenchido, um mundo para ser criado (FELLINI, 2012, p. 63)

Federico Fellini, chamado de Fefe pelos amigos próximos e de ‘Poeta’⁵ pelos admiradores foi reconhecido em sua prolífica carreira como diretor com três Oscar de Melhor Filme Estrangeiro⁶ e estatuetas dos maiores festivais da Europa, como Cannes e Veneza. Todo esse trabalho sem dúvida ainda ressoa na *Cinecittà*, que se tornou local de peregrinação de outros diretores, atraídos em parte pela mágica que Fellini realizou por ali⁷; o espírito cinematográfico felliniano ainda percorre os corredores dos estúdios, e seus ca-

⁴ Em seu filme *Ginger e Fred* (1986) Fellini faz uma crítica repleta de ironia à cultura da televisão e como que o meio de comunicação vinha se apropriando cada vez mais dos espaços reservados para a criação cinematográfica.

⁵ O ofício do poeta é desvelar uma interpretação e uma revelação dos conteúdos da consciência, trazendo à tona a irrefutável experiência humana com sua eterna tristeza e alegria (JUNG, 1933. p. 156)

⁶ Fellini ganhou os prêmios de Melhor Filme Estrangeiro por *Noites de Cabíria* (1958), *Otto e Mezzo* (1964) e *Amarcord* (1975)

⁷ Entre outros grandes nomes, Martin Scorsese construiu o set de *Gangues de Nova Iorque* em 2002 e Francis Ford Coppola filmou parte de *O Poderoso Chefão - Parte III* (1990) no estúdio romano.

marins ecoam lembranças. Logo na entrada principal dos estúdios, a enorme estátua da cabeça carregada em *Satyricon* (1969) tem seus olhos vidrados observando diretamente o salão de entrada para os galpões; seria o pedaço de um deus? Um homem afogado? Uma visão de algum sonho?

Caminhando pelos corredores do local ainda podem ser encontradas as claquetes originais de *La Dolce Vita* e *Amarcord*; um pouco depois dos camarins, entramos em um pequeno anfiteatro de cadeiras vermelhas onde eram realizados os famosos castings - nas décadas de 60, 70 e 80, centenas de atores e atrizes de toda a Itália faziam fila para entrarem no próximo filme de Fellini, que anunciava a seleção em jornais - a rotina caótica foi mostrada em parte no minidocumentário *Block-Notes di un Regista* (1970). As facetas do diretor e os resquícios deixados pela sua potência criativa estão refletidas nas entranhas desse grande estúdio, a verdadeira casa de grande parte de sua vida e obra⁸. "Do jeito como sinto a coisa, o artista é um médium. Em suas atividades criativas, ele é possuído por muitas personalidades diferentes. Ele pode passar por metamorfoses e se transformar em um escaravelho à la Kafka" (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 145)

Dentro deste pequeno anfiteatro passam, repetidamente, depoimentos de personalidades que trabalharam na *Cinecittà* desde sua formação. De tempo em tempo, nessa tela reaparece o depoimento do próprio Fellini. Neste filme publicitário ele diz, com as mãos para o alto e de maneira exagerada. "Eu sempre quis morar aqui, na *Cinecittà*. Eu lembro que olhava para as atrizes e dizia para mim mesmo: se eu não fizer cinema, eu prefiro morrer". Seguindo suas fantasias⁹, o diretor construiu grande parte de seu cinema naquele mesmo local, imortalizando seus sonhos em película¹⁰.

Se quiserem, de fato, saber algo sobre mim, têm de assistir aos meus filmes, pois eles saíram do mais profundo de mim, e neles eu me exponho por completo - inclusive para mim mesmo. Meus filmes me inspiram de novo para outros filmes, me dão ideias que eu não sabia que tinha. O que nasce de minha fantasia é a verdade sobre meu eu interior. Talvez isso seja, de fato, minha espécie

⁸ A atividade onírica sempre fez parte de sua fantasia [...] a abertura de *Otto e Mezzo* é um enigma traduzido em um congestionamento automobilístico, *A Tentação de Dr. Antônio* é uma obsessão pela censura da sexualidade, *A Viagem de G. Mastorna* seria como uma longa jornada imaginária pela morte; *Fellini Satyricon* é uma releitura da obra romana de uma maneira hipnótica; *Casanova de Fellini* se conclui com o velho sedutor rejuvenescido nas águas congeladas de Veneza (Tullio Kezich in FELLINI, 2016. p. 16)

⁹ A criatura humana é dotada de fantasia, que acaba se tornando um dado real. Ninguém é mais realista que o visionário; ele dá um testemunho de si mesmo mais rico e mais complexo do que aquele que retém uma impressão sensorial da realidade que está observando (CALIL, 1997. p. 10)

¹⁰ Para mim, dirigir é uma viagem contínua da dúvida à certeza. O momento decisivo é o de estabelecer um ambiente. Enquanto não digo 'roda-se aqui', sinto-me livre para mudar. A escolha do local me leva a concretizar todo um mundo indistinto, a imaginar as possibilidades reais. Por isso, sempre tenho medo desse momento (FELLINI, 170. p. 118)

de psicanálise. Quando rodo um filme, é quase como se eu mesmo me entrevistasse (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 85)

A proposta dessa dissertação é investigar o processo criativo de Fellini através de seu primeiro contato com a psicanálise de C.G. Jung no final dos anos 50, o que acabou levando ele a criar um dos filmes mais significativos de toda sua filmografia - tanto pelo sucesso comercial como pela experimentação de uma nova linguagem¹¹ que se afastava completamente do *neorealismo* italiano, diferenciando o diretor de outros grandes cineastas de sua época. O filme que foi o primeiro passo para Fellini se transformar em um criador completamente original; *La Dolce Vita* (1959) surgiu de uma necessidade artística, mas também de uma reflexão sobre si mesmo e sobre o enigma daquilo que chamamos de modernidade.

Perguntam-me com frequência de onde me vêm as ideias. É uma pergunta que não aprecio muito. Existem coisas na vida que simplesmente nos acontecem, e coisas que provocamos. Quando a pessoa só reage ao que lhe acontece, ela se sente dependente de fatores desconhecidos. Sorte. Acaso. Um capricho dos deuses. (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 92)

¹¹ Com o megafone, para amplificar um fio delicado de voz, Fellini dirigia ordens aos atores e técnicos, ensaiava incansavelmente, pintava o cenário com a luz, e com o mesmo prazer com que o Criador fez este nosso mundo, criava o dele. Filmar era uma festa (CALIL, 1997. p. 10)

Os Espíritos do Tempo

Moro em minha própria casa.
Nunca imitei ninguém,
E rio de todos os mestres
Que nunca riram de si.
- Friedrich Nietzsche

As águas transcorriam com intensidade sob uma ponte de dois mil anos, atravessando a pequena cidade litorânea de Rimini, localizada no Nordeste da Itália em uma região de encontro entre os antigos povos etruscos de Emilia com a população úmbria de Romagna. Era um fim de tarde com nuvens escuras que anunciavam a chegada de uma das muitas chuvas daquele verão. Apoiado na ponta dos pés, um garoto de olhos atentos observava a corrente turva do Marecchia, que se encontraria em breve com o mar Adriático que se estende por quilômetros de areia branca e macia nas praias da cidade.

A ponte, construída entre os Impérios de Augusto e Tibério, era um indicativo claro do valor histórico da pequena cidade de pescadores, que teve importância suficiente para ser delimitada entre dois célebres monumentos da Antiguidade: o Arco de Augusto é a sua entrada e a Ponte de Tibério a linha de saída da antiga cidadina romana; um ponto com valor estratégico como porto, e também passagem de milhares de soldados de legiões romanas no caminho de terras estrangeiras.

Mas qualquer que fosse a importância um dia houve naquele lugar, já tinha ficado para trás. A Rimini do começo do século XX, observada pelo garoto de calças curtas, era apenas mais uma das centenas de cidadezinhas italianas em que as ruínas de um passado glorioso se misturava com o olhar sonolento de seus moradores. Uma cidade de poucas pessoas e de sonhos modestos. Um lugar para viver e morrer em paz.

O garoto chutava as pedras enquanto caminhava em direção ao porto no sul da cidade. Era o caminho de casa, onde talvez seu pai estivesse esperando com um pedaço de um dos queijos que sobraram de suas vendas itinerantes. Uma brisa fria soprava, e o menino tentava se proteger com o casaco que herdara do irmão mais velho. Sob as nuvens carregadas que anunciavam a tempestade, ao longe surgia um brilho familiar e fascinante, que preenchia as janelas de uma enorme estrutura que parecia não pertencer àquela região.

Mais interessante do que pontes e monumentos romanos, na frente do garoto se erguia o imponente Grand Hotel Rimini¹² - uma construção que remetia aos palácios do

¹² O hotel ainda hoje deve sua fama mundial às referências dele dentro de grandes filmes de Fellini. Essas memórias de infância inspiraram alguns de seus filmes mais bem-sucedidos, e são vistas particularmente

século XVIII e que hospedava turistas ricos no inverno e, no verão, grande parte da alta sociedade italiana. Boquiaberto, o garoto espiava pelo vão entre as grades de metal, observando os ilustres hóspedes que estacionavam na parte de dentro do hotel e que seguiam em direção ao imenso hall de entrada do luxuoso estabelecimento. Era quase a hora do jantar, e o menino imaginava o banquete que estaria sendo servido: camarões, frutos do mar, talvez sorvete de chocolate. Os olhos atentos observaram um dos funcionários, que estava vestido de vermelho como um soldadinho de chumbo, abrir as portas de um Cadillac 1928 preto e espelhado. De dentro do veículo, uma morena bela e com a pele branca como a neve era seguida por um homem de smoking. Seu marido? Seu amante?

O vento soprou mais forte, arremessando o garoto para fora de seus devaneios¹³. Ele suspirou lentamente e sentiu o estômago roncando. O dia era 13 de fevereiro de 1933 e o jovem Federico - chamado de Fefe pelos íntimos - só queria ir embora dali.

Pensar em Rimini. Rimini: uma palavra feita de hastes, de soldadinhos enfileirados. Não consigo ser objetivo. Rimini é uma bagunça, confusa, medrosa, terna, com sua grande respiração, esse vazio aberto ao mar. Lá a saudade se faz mais límpida, em especial do mar no inverno, da espuma branca, do vento, como quando os vi pela primeira vez. (FELLINI, 2000. p. 38)

A mesma lua cheia que pairava sobre o garoto faminto iluminava o imenso grama-do da Universidade de Leipzig, cidade alemã a milhares de quilômetros de distância (geográfica e intelectual) da provinciana Rimini. O campus estava iluminado em festa naquela noite, e uma pequena multidão conversava animadamente enquanto se encaminhava para o salão principal da recém-formada Sociedade Médica Geral para Psicoterapia. Era uma ocasião especial: todos os convidados para o baile de gala pareciam ansiosos para ouvirem o especialista que era considerado um dos mais polêmicos e visionários no campo da psicanálise¹⁴ moderna¹⁵ - o homem que enfrentou o seu próprio mentor¹⁶ para criar

em *Amarcord* (1973), onde o Grand Hotel de Rimini é cenário de uma de suas cenas mais memoráveis. Após a fama como diretor, Fellini era hóspede no hotel sempre quando ia para Rimini, e tinha até um quarto preferido. Foi nesse quarto que, em 1993, o diretor teve um AVC enquanto falava com um amigo ao telefone, o que quase o levou a morte.

¹³ ver **imagem 01 em** anexo (CALIL, 1997)

¹⁴ É justamente com a abordagem do sonho que a psicanálise surge como teoria do homem, e não mais restrita à compreensão de certas patologias, as psiconeuroses. A *Interpretação dos Sonhos* é a obra que marca, na aurora do século XX, esse surgimento. Freud aí defende, contra a opinião geral da ciência, a importância do sonho, vendo nele uma produção fundamental do sujeito e uma via privilegiada para a análise. O sonho detém significados e é passível de interpretação, como já defendia a tradição milenar que faz dele uma interpretação simbólica, em geral premonitória. (RIVERA, 2011. p. 20)

uma abordagem original sobre as raízes do subconsciente e os caminhos da alma¹⁷ humana.

Em 1900, a noção de alma havia sido definitivamente abolida das mentes e do vocabulário de muitos intelectuais ocidentais. Proclamar, no tom solene e peculiar a Jung, a “realidade intemporal e sem limite de espaço da alma humana” deve ter chocado, como quixotesca, muitos de seus colegas, caso os mesmos tivessem, de qualquer forma, prestado alguma atenção à mensagem (STERN, 1977. p.7)

No auge de sua carreira, Carl Gustav Jung recebia naquela noite a honra em ser nomeado para um alto cargo na Sociedade de Psicoterapia alemã - um dos maiores prestígios alcançados por qualquer psicanalista da época. Por dentro, porém, Jung estava dividido. Sempre considerou que carregava em si duas personalidades distintas; a razão e o instinto, o yin e o yang, o consciente e o subconsciente. Subiu ao palco com preocupação pois enxergava, em meio às festividades de uma sociedade supostamente esclarecida, um perigo iminente: o partido nazista acabava de subir ao poder na Alemanha, e era

¹⁵ Se Carl Gustav Jung, como qualquer outro, não é possuidor da Verdade, aparece porém mais como um inovador ao traçar um caminho novo para o conhecimento experimental das realidades vivas da alma (C.G. JUNG, 2016. p. 12)

¹⁶ A querela entre Jung e Freud surgiu de uma incompatibilidade de ideias sobre a psicanálise e, mais especificamente, sobre a essência do subconsciente do homem. Freud, um homem de seu tempo, racionalista e possuidor de grande espírito científico, se opôs veementemente contra as ideias de seu discípulo - ideias estas que prejudicavam a própria obra de Freud por suporem um extrato subconsciente comum à humanidade, um resquício psicológico que transcende a experiência do indivíduo. O conflito epistemológico acabou por separá-los gradualmente e, por fim, afastou definitivamente um do outro.

Tentando fazer seu discípulo desistir de perseguir os germes de certas ideias que já se apresentavam, em 1910 Freud escreve, em carta para Jung: *“Coloco, pois, mais uma vez os óculos paternos, de armação de chifre, e tome cuidado, filho querido, peço-lhe para conservar a cabeça fria, renunciando a querer compreender demasiado em lugar de fazer um sacrifício excessivo por causa da compreensão; e, sacudindo minha sábia cabeça sobre a psicossíntese, digo a mim mesmo: “sim, assim são os jovens, só experimentam a verdadeira alegria lá onde podem caminhar sem nós, onde nossa respiração muito curta e nossas pernas fatigadas não nos permitem segui-los”* (C.G. JUNG, 2016. p. 361)

Em 1913, já no auge da crise entre os dois, Freud tenta mais uma vez dissuadir Jung de suas noções sobre o subconsciente: *“Caro amigo, sei que você tem obedecido à sua profunda inclinação pelo estudo do ocultismo, e não duvido que por aí poderá colher abundantes frutos. Nada há a fazer contra isso e cada qual tem razão de obedecer ao encadeamento de seus impulsos. A fama adquirida através de seus trabalhos sobre a demência resistirá por muito tempo à acusação de “místico”. Mas não permaneça em meio às luxuriantes colônias tropicais; é preciso reinar na própria casa”* (C.G. JUNG, 2016. p. 362)

¹⁷ Sobre as críticas de Freud a sua obra, Jung escreve: *“Se Freud tivesse sido mais tolerante em relação às idéias dos outros, eu ainda estaria a seu lado hoje. Considero sua intolerância - e é isso que me repele - uma idiossincrasia pessoal”* (BLAIR, 2006. p. 117)

evidente por parte do novo governo o interesse pelo domínio e difusão de uma psicanálise que validasse preceitos nazistas¹⁸.

Jung acreditava que a psicoterapia de Freud na Alemanha estaria “fadada à absoluta perdição” se ele não aceitasse a presidência: “Com minha intervenção quebrei o preconceito e tornei possível a vida, não apenas para os assim chamados psicoterapeutas arianos, mas também para os judeus (BLAIR, 2006. p. 118)

Mesmo prevendo o risco do nacionalismo alemão contaminar os preceitos psicanalíticos¹⁹, em 1933 ainda era impossível saber qual a dimensão do dano que o nazismo causaria na cultura alemã. Pelo contrário, havia um certo otimismo no ar, uma espécie de frenesi e a veneração da razão²⁰ e dos avanços da ciência nos últimos anos. Para Jung, estes já eram indícios claros de que as placas tectônicas do inconsciente coletivo apontavam para uma catástrofe iminente; contrariando o otimismo geral²¹, Jung já interpretava em seus escritos (particularmente em um artigo publicado em 1936 intitulado *Ensaio a Wotan*²²) que movimentos políticos como o socialismo, o comunismo e o fascismo eram na realidade fenômenos patológicos de identidade ligados à figura de Wotan - um deus representativo das forças naturais em desequilíbrio, regido pela irracionalidade. Esse era o mundo das luzes - e essas luzes ofuscantes escondiam²³ as trevas profundas da alma humana na modernidade.

¹⁸ Em 'Mein Kampf', Adolf Hitler expõe sua visão de propaganda e de seu alvo, o público. Compara a “massa” com uma mulher; a massa, como a mente de uma mulher, pede uma “força complementar”, uma força maior, dominante (...) A massa é burra; é acrítica e esquecida, e a propaganda deve ajustar-se a isso. Deve se limitar a uns poucos pontos, umas poucas idéias que possam ser transformadas em *slogans* e depois trabalhadas na consciência pública (...) Hitler nunca modificou sua visão inicial de propaganda e de seus alvos. A filosofia surpreendentemente simplificada tornou-se teoria da propaganda com Goebbels e modelou tudo que saiu da máquina nazista de propaganda (ISAKSSON, FURKHAMMAR, 1971, p.35)

¹⁹ A superestima da razão tem algo em comum com o poder de estado absoluto: sob seu domínio o indivíduo perece (C.G. JUNG, 2016. p. 300)

²⁰ O sentimento descrito pelo filósofo Immanuel Kant em sua famosa carta de 1784 intitulada 'O que é o esclarecimento (Aufklärung)' ainda reverberava no espírito da primeira metade do século XX. O homem esclarecido, provido de racionalidade, estaria caminhando para um futuro próspero se fossem lhe dadas as condições ideais pelo estado. “Que um público se esclareça [<aufkläre>] a si mesmo é perfeitamente possível; mais que isso, se lhe for dada a liberdade, é quase inevitável. Pois encontrar-se-ão sempre alguns indivíduos capazes de pensamento próprio, até entre os tutores estabelecidos da grande massa, que, depois de terem sacudido de si mesmos o jugo da menoridade, espalharão em redor de si o espírito de uma avaliação racional do próprio valor e da vocação de cada homem em pensar por si mesmo.” (KANT, 2008. p. 03)

²¹ Ah, essa boa gente tão zelosa e saudável sempre me dá a impressão daqueles girinos otimistas que, confinados numa poça de água de chuva, agitam alegremente a cauda ao sol, sem pensar que no dia seguinte a água rasa secará (C.G. JUNG, 2016. p. 36)

²² O artigo completo *Essay on Wotan* pode ser lido em <http://www.philosopher.eu/others-writings/essay-on-wotan-w-nietzsche-c-g-jung/>

²³ O pensamento de C.G. Jung tem paralelo estreito com a epistemologia de filósofos como Nietzsche, Schopenhauer e Jean-Jacques Rousseau. A mesma insatisfação com a evolução técnica da humanidade pode ser percebida dentro de suas reflexões, que alertam o homem para a ilusão do século das luzes:

Nosso intelecto criou um novo mundo que domina a natureza e ainda o povoou de máquinas monstruosas. Essas máquinas são tão incontestavelmente úteis que nem podemos imaginar a possibilidade de nos descartarmos delas ou de escapar da subserviência a que nos obrigam. O homem não resiste às solicitações aventurosas de sua mente científica e inventiva, nem cessa de se parabenizar por suas esplêndidas conquistas. Ao mesmo tempo, sua genialidade revela uma misteriosa tendência a inventar coisas cada vez mais perigosas, que representam instrumentos cada vez mais eficazes de suicídio coletivo (JUNG, 2008. p.128)

Não demorou muito para as visões de Jung - que eram ridicularizadas no começo da década de trinta - se concretizarem. Em 1938 o futuro aparecia em seu horizonte com nuvens negras, e o malfadado século XX - que já havia presenciado uma das mais brutais guerras da História - se via novamente a mercê da cegueira coletiva, de uma multidão histérica de homens raivosos²⁴, armados de um profundo ressentimento do que nunca foram. O “*Deus está morto*”²⁵ proclamado por Nietzsche fazia todo sentido. Nós os matamos. E agora? Para Jung, o único caminho, a única resposta possível para a humanidade escapar desse labirinto em que se colocou voluntariamente tem nome: processo de *individualização*. E a chave para a libertação do indivíduo se encontra justamente na voz do subconsciente²⁶, que manifesta-se através dos sonhos²⁷.

Assim, nossa vida onírica cria um esquema sinuoso (em meandros) em que temas e tendências aparecem, desvanecem-se e tornam a aparecer. Se observarmos esse desenho sinuoso durante um longo período, vamos perceber a ação de uma espécie de tendência reguladora ou direcional oculta, gerando um proces-

“Tudo é certo saindo das mãos do Autor das coisas, tudo se degenera nas mãos do homem. Ele obriga uma terra a nutrir as produções de outra, uma árvore a dar frutos de outra; mistura e confunde os climas; as estações; mutila seu cão, seu cavalo, seu escravo; transtorna tudo, desfigura tudo; ama a deformidade, os monstros. Não quer nada como o fez a natureza, nem mesmo o próprio homem” (ROUSSEAU, 1968. p. 01)

²⁴ Em 1936 o setor de cinema alemão estava oficialmente organizado em vários níveis, compreendendo o básico 22.357 unidades menores. Durante os anos de crescimento e consolidação, a propaganda do Partido pode ter sido mais primitiva, mas geralmente era eficiente. O ponto essencial era que o movimento atraísse atenção. Caminhões cheios de ativistas gritando *slogans*, circulando pelas ruas, bandas de música tocando nas praças das cidades (...) os comícios, a atmosfera agressiva que cercava essas manifestações e a violência física que geralmente as acompanhava. (ISAKSSON, FURKHAMMAR, 1971, p.37)

²⁵ Depois de Buda ter morrido, foi mostrada ainda durante séculos sua sombra numa caverna - uma sombra enorme e aterradora. Deus morreu: mas assim são feitos os homens que haverá talvez ainda durante milhares de anos cavernas nas quais se mostrará sua sombra - e nós devemos ainda vencer sua sombra (NIETZSCHE, 2006. p. 117)

²⁷ De acordo com Freud o sonho, como qualquer produto psíquico complexo, é uma criação, um pedaço de um trabalho que tem seus motivos, e que decorre de associações anteriores; e como toda ação, sonhar é o resultado de um processo lógico, da competição entre várias tendências e da vitória de uma sobre a outra. Sonhar tem um significado, como tudo o que fazemos. (JUNG, 1985. p.03)

so lento e imperceptível de crescimento psíquico - o processo de individuação (JUNG, 2008. p. 211)

Dessa maneira, o caminho do homem moderno teria que passar definitivamente por uma jornada em que esse indivíduo solitário - carregando todos os seus complexos e traumas - precisa olhar para dentro de si mesmo em busca de significados; símbolos apenas revelados quando olhamos por entre as frestas de nosso próprio inconsciente: "se prestarmos atenção a nossos sonhos em lugar de vivermos em um mundo frio, impessoal, de acasos sem maior sentido, poderemos emergir, aos poucos, para um mundo realmente nosso, repleto de acontecimentos importantes que obedecem a uma ordem secreta"²⁸

²⁸ JUNG, 2008. p. 277

Trilhos do Inconsciente

É preciso conservar a inocência - seja na vida ou nos filmes.
Federico Fellini

A pacata Rimini desaparecia lentamente através da janela de um dos vagões econômicos da *Trenitalia*. Em um dos assentos, um jovem que acabara de completar 19 anos vislumbrava timidamente todo o passado que ficou para trás, observando aqueles poucos minutos em que sua cidade natal ainda permanecia visível ao longe²⁹; pensou em seus amigos do colégio, nos inúmeros passeios monótonos a beira do mar, na prematura iniciação sexual com uma das prostitutas locais e na sua vizinha, uma garota morena de cabelos encaracolados e com sorriso que abria covinhas em suas bochechas; o primeiro amor da infância, revelado apenas por algumas anotações de seu diário³⁰ pessoal.

Dois tipos de experiências são, tradicionalmente, ligados à invenção do cinema: o sonho e a viagem de trem. O trem, que surgiu e se desenvolveu mais ou menos ao mesmo tempo em que a fotografia, vem na primeira metade do século XIX a oferecer um modelo de sucessão de imagens em velocidade constante, enquadrando na moldura de suas janelas a paisagem que ele atravessa. Já o sonho apresenta uma produção singular de imagens em movimento, de caráter alucinatório e, portanto, em geral, acompanhadas de uma forte impressão de realidade (RIVERA, 2011. p. 19)

Essa sucessão de imagens acompanhava o chacoalhar do trem, percorrendo as memórias de Federico com certa melancolia. “Talvez eu volte em breve”, mentiu para si mesmo, sem muita convicção. O jovem só havia saído poucas vezes da sua pequena cidade³¹ - havia trabalhado durante um ano em trabalhos esporádicos em Florença - mas não tinha absoluta certeza do que iria fazer da própria vida. Queria ser jornalista ou advo-

²⁹ Para um jovem, a vida em Rimini era preguiçosa, provinciana, sem brilho e entediante, sem o menor estímulo cultural. Uma noite era como a outra (CHANDLER, 1995. p.112)

³⁰ As referências ao amor de infância pela vizinha de Rimini estão contidas em alguns escritos do famoso // *Libri dei Sogni*, que reúne anotações pessoais de Fellini. (FELLINI, Federico. 2016)

³¹ Pegamos o trem para Roma. Deve ser emocionante viajar de trem, pensavam meus amigos, e eu também achava. Mas já naquela época descobri que não gostava de viajar. O que eu gostava era olhar pela janela para as imagens que passavam. Como na tela do Cinema Fulgor, as cenas estavam sempre mudando (CHANDLER, 1995. p. 34)

gado, mas tinha aptidão com desenhos; em especial caricaturas. De qualquer maneira, Federico já decidira seu destino com absoluta confiança³²: iria para Roma.

O jovem não imaginava que se encaminhava para uma cidade que, dentro de pouco tempo, seria um dos palcos mais significativos da maior guerra do século. Apenas três meses após Fellini chegar ao *termini romano*, Hitler invadia a Polônia. De uma hora para outra, não existiam mais empregos e a única prioridade era a de sobreviver em meio ao caos. Mesmo assim, o jovem Federico estava definitivamente fascinado pela magnitude da vida romana e pelo seu cosmopolismo - suas luzes, seus automóveis, seu barulho incessante e suas mulheres eram de um contraste brutal com tudo o que havia conhecido na pequena e pacata Rimini. Ele agora via de perto as pessoas que só observava com curiosidade através das grades do Grand Hotel: “Vim ao mundo quando vi Roma pela primeira vez. Foi meu nascimento” (CHANDLER, 1995. p. 47).

Durante o período da guerra, Fellini conseguiu por diversas vezes escapar do alistamento no exército e ganhava dinheiro com trabalhos esporádicos fazendo caricaturas para serem publicadas em jornais populares. Em 1944, funda junto com seu amigo Enrico de Seta a **Funny Face Shop**, loja onde Fellini desenhava caricaturas de soldados americanos que estavam de passagem pela cidade, já ocupada por exércitos estrangeiros.

Antes de ingressar no mundo do Cinema, esse filho de Rimini, que se mudara para Roma aos 19 anos de idade, começa a vida como caricaturista em jornais populares. Estreia em publicações como *420*, *Il Travesso delle Idee* e, mais tarde, *Marc'Aurelio*. Fellini escreve pouco e desenha muito. Em 1944, abre um negócio, a *Funny Face Shop*, onde, por algumas liras, faz caricaturas dos passantes, principalmente de soldados americanos baseados em sua cidade (STOURDZÉ, 2012. p. 9)

E foi exatamente na Funny Face Shop - supostamente após uma briga com um soldado insatisfeito com a própria caricatura - que Fellini teve um encontro que mudou para sempre os rumos de seu destino: naquele momento entrou pela porta um tal de Roberto Rossellini, que riu da situação da briga e se interessou pela astúcia do jovem desenhista.

Após o primeiro contato, a relação entre os dois logo se transformou em uma grande amizade. Rossellini pediu para Fellini - que tinha facilidade com a escrita - ajudá-lo com o roteiro e com a assistência de direção do filme que viria a se tornar *Roma - Cidade Aberta*

³² A pessoa de sorte não se entrega completamente à sua razão. Ela não tem medo de confiar na sua intuição e se deixar conduzir por ela. Acho que isto é uma espécie de crença religiosa na vida (CHANDLER, 1995. p. 97)

(1945), um dos maiores expoentes do cinema italiano. O sucesso da parceria encorajou Fellini a se dedicar ao cinema em tempo integral; ele seguiu sua parceria com Rossellini em diversos roteiros, incluindo *Paisà* (1946) e um dos capítulos para o filme "*L'Amore*" (1948) onde Fellini também atua, com cabelos pintados de loiro.

Refletindo depois sobre sua experiência com Rossellini, Fellini é geralmente contraditório. Por um lado, diz que aprendeu tudo com Rossellini. De outro, ele diz que Rossellini não o ensinou nada. Paradoxalmente, as duas declarações não anulam uma a outra. Rossellini é uma figura-chave na evolução de Fellini: "Ele é como o guarda de trânsito que me ajudou a atravessar a rua" - mas o método de Rossellini, baseado sempre na improvisação, nos humores do dia e quase sempre com atrasos nas filmagens; sem contar que às vezes ele saía no meio de um take para atender um telefonema - é o oposto da completa dedicação de Fellini com sua obra (KEZICH, 2002. p. 82)

No começo da década de 50, Fellini já trabalhava no cinema italiano com regularidade, tendo a oportunidade de participar e conhecer diversas produções que estavam sendo desenvolvidas dentro do que era chamado pela imprensa internacional de movimento do *neo-realismo italiano* - filmes feitos com pouco dinheiro, com um elenco na maioria formado de não-atores e que abordavam a temática da Itália pós-guerra. Na época, Fellini também atuava como assistente de direção e cenógrafo para os diretores Pietro Germi e Alberto Lattuada, ambos formados pela *Centro Sperimentale di Cinematografia*.

Doze anos após chegar em Roma, Fellini teve a oportunidade de co-dirigir³³ seu primeiro filme com Lattuada: *Luci del Varietà* (1950). A comédia foi um fracasso nas bilheterias, mas já possuía uma ironia característica do diretor³⁴, um vislumbre de um mundo do glamour e da busca vazia pela fama que ele exploraria mais adiante em sua filmografia - talvez o fato mais marcante desse filme seja o início da parceria de Fellini com o compositor Nino Rota, parceiro criativo que acompanhou a carreira do diretor até a sua morte em 1979. Fellini sempre atribuiu grande importância de seus filmes às trilhas sonoras de Rota; "Ele era alguém que tinha a rara qualidade de pertencer ao mundo da intuição. Assim como as crianças, homens sensíveis, homens simples, pessoas inocentes, ele subitamente dizia coisas fascinantes. Assim que ele chegava, o stress desaparecia, toda a atmosfera parecia festiva; o filme entrava em um período sereno, alegre, de uma nova vida"³⁵.

³³ Minha vida predileta é ser diretor e rodar um filme; para mim, cada história que estou rodando é mais verdadeira do que a realidade (CHANDLER, 1995. p. 145)

³⁴ Como seu mestre Rossellini, Fellini parecia capaz de seduzir quem quisesse, mas, melhor do que qualquer outro, parecia conhecer as características de uma identidade antropológica nacional, que sempre voltava, geração após geração, mesmo que de maneiras novas. (FELLINI, 2012, p. 15)

³⁵ KEZICH, 2002, p. 137

Seu segundo filme (o primeiro que dirigiu sozinho), *Il Sceicco Bianco* (1952) é uma paródia do mundo dos quadrinhos italianos *fumetti*³⁶ e também teve fraca aceitação do público, apesar de ser um avanço técnico e demonstrar certa habilidade do olhar do jovem diretor.

O sucesso de Fellini começou a ter ressonância apenas a partir de seu terceiro filme - o primeiro com pitadas auto-biográficas³⁷. *I Vitelloni* (1953) é sobre um grupo de amigos de 30 e poucos anos que vivem em uma pequena cidade no interior da Itália. Eles bebem, flertam e esperam por algo acontecer para alterar a monotonia de suas vidas. É uma alusão clara às próprias decisões que Fellini tomou em sua vida, já em busca da própria individuação.

Aqueles bezerrões ainda não foram desmamados, mas já são capazes de se meter em encrencas. Fausto é capaz de gerar um filho, mas não consegue ser pai. Alberto constata: “Nós somos fracassos.” Mas não faz coisa alguma para desenvolver uma personalidade. Ele aceita de bom grado o sacrifício da irmã, que lhe sustenta o *status quo*, e não concorda quando ela quer ir embora para procurar sua própria felicidade. Isso significa, para ele, ter que se preocupar. Riccardo aspira a uma carreira na ópera, mas não se esforça para isso e só canta em festas - como meu irmão Riccardo. Leopoldo gostaria de ser escritor, mas deixa-se desviar com muita facilidade pelos seus amigos e pela garota que mora em cima dele. Só Moraldo, o observador, faz alguma coisa para sair daquela vida sonolenta. Vai embora, sempre com a pergunta nos ouvidos: “Você não era feliz aqui?”, quando seu trem quase parece atravessar o quarto das pessoas, que ele deixa para trás. Com sua partida, ele lhes mostra que não quer mais dividir sua vida com elas, que continuam dormindo, enquanto Moraldo desperta para a vida (CHANDLER, 1995. p. 112)

³⁶ Os quadrinhos *Fumetti* fizeram muito sucesso na Itália durante a primeira metade do século XX - seu nome significa literalmente ‘fumaça’, em referência ao aspecto dos balões que exibem seus diálogos. O conteúdo dessas histórias era bastante variado, os mais populares eram de aventuras e de ficção científica. O próprio Fellini cresceu influenciado por esses quadrinhos, que lia durante a infância em Rimini.

³⁷ Em 1953, *Os Boas Vidas* (*I Vitelloni*) inaugura o baile de ficção biográfica. Para seu terceiro filme, Fellini recorre a suas recordações da juventude. Um grupo de jovens adultos - os boas-vidas, sempre dispostos a aprontar - vaga sem nada para fazer por uma cidade de província (Rimini?) tão sinistra quanto o tédio. Todos sonham em fugir dali, mas só Moraldo (Franco Interlenghi) finalmente tem coragem de ir para Roma (STOURDZÉ, 2012. p. 10)

Fantasmas de Rimini

Por isso é tão importante sabermos o que nos
pertence e o que não nos pertence -
C. G. Jung

Com fortes referências autobiográficas, é possível perceber pela primeira vez em *Vitelloni* o talento da direção de Fellini por detrás das câmeras e de como - mesmo sem ter a plena consciência de seu feito na época³⁸ - o diretor transcende de maneira definitiva a comédia superficial produzida para o público italiano, transmitindo um sentimento profundamente humano através das vozes de seus amigos vagabundos.

Uma vez adiado *A Estrada da Vida*, me veio a tentação de fazer uma brincadeira com alguns velhos amigos que eu havia deixado, há anos, na cidadezinha do interior onde nasci. Tratava-se de uma pequena covardia. Assim, me pus a narrar o que lembrava das aventuras deles, das suas ambições, suas manias, seu jeito muito particular de passar o tempo. O problema é que, voltando a frequentá-los, estou me dando conta de que eu também tenho prazer em passar o tempo no bilhar ou na praia a observar o mar de inverno, ou a cantar cantigas obscenas no silêncio noturno das antigas praças... Enquanto escuto as falas dos meus *bons vivants*, começo a pensar, com uma ponta de tristeza, que, se quiser continuar o meu trabalho, serei obrigado a traí-los outra vez como fiz quando jovem, naquela bela manhã em que tomei o trem e fui para a cidade. O que me conforta é pensar que... eles não vão ficar com muita raiva. Farão algum comentário distraído. E aquele pouquinho de inveja que com certeza terão - porque, no fundo, a cidade é o sonho secreto deles - cada um guardará consigo, exceto ao suspirar, quem sabe mais tarde, sozinhos, quando estiver fechado o Caffè del Commercio, alta noite, e eles subirão em silêncio as escadas de casa e irão para cama. (FELLINI, 2012, p. 90)

A Rimini criada pelas memórias de Fellini - o filme na verdade foi filmado em uma vila perto de Roma - contém em si a representação de um sentimento de ausência presente em qualquer cidade pequena do interior da Itália (ou, talvez, do mundo); uma sensação de que, entre a distração dos acontecimentos cotidianos e das grandes festas anuais, o tempo escorre por entre os dedos.

A aproximação da cinematografia³⁹ de Fellini com a psicanálise - mais especificamente com a psicologia de C.G. Jung⁴⁰ - ainda não havia acontecido na época em que ele

³⁸ [Fellini] olha com distanciamento um filme como *Os Boas Vidas*, no qual, todavia, já está sendo trabalhado seu gosto por casos bizarros, ou apenas deformados, e no qual aquela sua Rimini tão verdadeira, compacta, "unitária" é, na verdade, inventada (e integrada a frações de tantas outras cidades). Interessa-lhe menos ainda que o filme seja uma das matrizes da "commedia all'italiana" (FELLINI, 2012, p. 11)

³⁹ Rodar um filme é comparável a uma viagem à lua. Não devemos entregar-nos ao acaso. Meu tipo de improvisação consiste em ficar de olhos e ouvidos abertos e não recusar nada que me seja oferecido sem que eu espere. O filme é uma viagem planejada com cuidado, não um perambular sem destino. Ele se

dirigiu *I Vitelloni*, mas é fascinante observar que alguns dos fundamentos psicológicos já estavam fortemente presentes na narrativa. Todo o conceito do filme pode ser reduzido à um problema crucial enfrentado pela psicanálise junguiana: o do *puer aeternus* (em latim, “garoto eterno”): um homem adulto que possui a vida emocional no nível de um adolescente - alguém que escapa de reflexões e responsabilidades. “O *puer aeternus* é um modo de comportamento. É um modo instintivo de comportamento ou um modo de se safar da vida” (JUNG, 2014. p. 41).

Podemos analisar todos os *Vitelloni* como reflexos da personalidade do próprio Fellini e dos medos que amarram sua personalidade. Fausto tem natureza infiel e medo da paternidade; Alberto quer ser tratado como adulto mas não abre mão do conforto de viver com a mãe e nem procura emprego; Riccardo (assim como o irmão de Fellini na vida real) tem talento para ser cantor mas é preguiçoso e não gosta de praticar; Leopoldo é um escritor que não tem foco e nem coragem para sair de Rimini. O observador Moraldo é o único que, sem se gabar pelo seu talento desperdiçado, escapa sorrateiramente da cidade em direção a um futuro desconhecido.

Ao fim do filme, o narrador desconhecido surge novamente para falar sobre o alívio de Fausto ao reencontrar Sandra que, desconfiando de sua traição com outra mulher, foge com o filho para a casa do sogro. Fausto parece ter aprendido sua lição, mas esta é apenas uma mudança ilusória e temporária; Fausto irá trair novamente, fazendo jus a um ciclo que se repete na cidade e na própria natureza de cada personagem. O narrador desconhecido avisa: “*A história de Fausto e Sandra termina aqui. A de Riccardo, Alberto, Leopoldo, de todos nós, você pode imaginar. Falávamos sempre de partir, mas um só, em uma manhã, sem avisar ninguém, realmente partiu*”.

Quem parte é o silencioso Moraldo, que se despede da vida na pequena cidade e também de seu lado infantil (encarnado pelo garoto curioso que, vez ou outra, ele encontra na estação de trem). Despedindo-se de sua antiga vida, Moraldo parte em encontro ao seu destino.

A escolha feita por Moraldo é a escolha feita por Fellini; a fuga inevitável é fruto da necessidade artística de abandonar o conforto provinciano e partir para aventuras maiores. A coragem de seguir um sonho não compreendido pelos amigos e pela família, mas

move sobre trilhos que devem ser seguidos mas, quando dá certo, o resultado final não parece pura rotina. Arte e artesanato precisam dar as mãos (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 169)

⁴⁰ (...) diria que, na minha quase total, salutar ignorância - e digo isso sem vaidade, sem malícia - Jung representou um ponto de encontro, no plano das grandes emoções culturais, comparável ao impacto que me causou, na literatura, Kafka (FELLINI, 2012, p.24)

que suspira para o artista como uma sereia que canta nos ouvidos dos marujos inexperientes, pois "aquilo que somos é tão mais forte do que as nossas medíocres palavras" (JUNG, 2014. p. 48). *I Vitelloni* representa o Rubicão atravessado, a âncora levantada para Fellini conseguir seguir sua jornada de individuação.

Uma coisa é certa, não volto a Rimini por livre e espontânea vontade. Devo dizê-lo. É uma espécie de bloqueio. Minha família ainda mora lá, minha mãe, minha irmã; terei medo de alguns sentimentos? O retorno me parece, antes de tudo, uma complacência, como um remoer masoquista da memória, uma operação teatral, literária. É claro que isto pode ter um certo fascínio. Um fascínio sonolento, obscuro. Mas não consigo pensar em Rimini como um elemento objetivo. É mais como, ou melhor, é só uma dimensão da memória. De fato, quando estou lá sou sempre agredido por fantasmas já arquivados, mas existentes. (FELLINI, 2000. p. 35)

O Homem da Multidão

O indivíduo é a única realidade
C.G. Jung

A guerra exterior, com todo seu horror inconcebível, havia terminado. A Europa em ruínas começava a despertar do pesadelo que contabilizou 70 milhões de mortos e do extermínio em massa executado com uma frieza e técnica nunca antes vistas⁴¹. No oceano pacífico, uma explosão atômica devastou duas grandes cidades. A ciência, antes salvadora, agora era vista com olhos receosos. A evolução moral do homem não havia acompanhado a sua evolução tecnológica. Quem somos nós, os modernos? Estaríamos caminhando para a destruição?⁴² A guerra interior havia apenas começado.

É uma questão de fracassos humanos. E isso é uma forma de guerra. Eu não criei o mundo tal como ele é, não mesmo. Os senhores deviam apresentar de alguma forma o seu protesto contra a natureza do mundo do céu. Mas o que seríamos se todos nós fôssemos bons? O que seria? Seria absolutamente nada! Então não se necessitaria de religiões, de igrejas, de nada. Então nada aconteceria. Não haveria mais diferenças. Não existiria mais um declive. Não haveria mais objetivo, pois o objetivo já teria sido alcançado há muito tempo. Nasceríamos com harpas em nossas mãos e durante toda a nossa vida cantaríamos louvor e nada mais. Mortalmente fácil! Também não há energia sem declive. Declive significa opostos! Quem não abriga os opostos dentro de si não está vivo, ao invés disso, é um neurótico morto que apenas geme, mas não vive (JUNG, 2015. p. 67)

Em 1952, Jung escrevia o parágrafo final de um dos trabalhos mais ousados de toda sua bibliografia⁴³. O ensaio *Sincronicidade: um princípio de conexões acausais*

⁴¹ O cinema já fazia parte central no jogo político da época, e foi patrocinado pelos americanos e por governos totalitários para transmitir ideologias diversas. "A pedido de Stalín, Eisenstein se dispõe bem depressa a realizar diversos filmes sob encomenda, como Alexander Necsky (1938) e Ivã, o Terrível (1945), com o intuito de situar o novo regime na linhagem gloriosa do anterior. (...) O próprio Hitler incumbiu Leni Riefenstahl, em 1934, de filmar o congresso nazista de Nuremberg. Título do filme: O Triunfo da Vontade. Sua montagem levará dois anos e retrata um oceano de bandeiras que ostentam a suástica, archotes e projetores iluminando a noite, uniformes e desfiles, marchas militares, rufar de tambores, trombetas e águias do III Reich e Hitler - sempre Hitler, onipresente - cuja silhueta se projeta nos céus (SCHWATZENBERG, 1978, p.140)

⁴² O final da Segunda Guerra trouxe à tona perguntas que se encontravam soterradas pelo espírito do Iluminismo e do racionalismo. Difícil não relacionar o fracasso da modernidade com os escritos de Jean-Jacques Rousseau, principalmente depois do holocausto e das bombas atômicas. "Povos, saibei, pois, de uma vez por todas, que a natureza vos quis preservar da ciência como a mãe arranca uma arma perigosa das mãos do filho; que todos os segredos, que ela esconde de vós, são tantos outros males de que vos defende e que vosso trabalho para vos instruídes não é o menor de seus benefícios. Os homens são perversos; seriam piores ainda se tivessem tido a infelicidade de nascerem sábios." (ROUSSEAU, 1999, p.199)

⁴³ Jung demorou vinte e um anos para concluir seu ensaio - a *Sincronicidade* foi um dos temas que mais ocuparam o tempo do psicanalista, e tem relação direta com a ideia de inconsciente coletivo.

(JUNG, 1991) buscava estabelecer uma relação entre o que Jung apontou como 'coincidências significativas' - ou seja, uma relação que seria fisicamente impossível, mas que estaria ligada a uma espécie de *ether*⁴⁴ que permeia a inconsciência coletiva da humanidade. Para Jung, o longo mergulho dentro do abismo dessa psique coletiva começou com o sopro da modernidade, pouco antes da Segunda Guerra. A ideia de sincronicidade foi fruto de um trabalho que consumiu mais de duas décadas da vida do autor e que abrigaria polêmicas científicas e uma perspectiva inédita sobre o inconsciente, com um infinito território para exploração da psicanálise.

Permanecemos de mãos vazias, espantados, perplexos, e nem mesmo percebemos que nenhum mito nos ajuda, agora que temos tanta necessidade dele. Em consequência à situação política e aos acontecimentos terríveis, isto é, demônios da ciência, sentimos calafrios secretos e pressentimentos obscuros. Mas não sabemos o que fazer e poucos são aqueles que chegam à conclusão de que, desta vez, a questão trata-se da *alma do homem*, há muito esquecida (JUNG, 2016. p. 328)

No centro do problema, a individuação. O homem, caminhando em meio a um cemitério de deuses ultrapassados e ideologias fracassadas, precisa agora superar sua própria insuficiência. Para isto, Jung propõe uma jornada espiritual que elevaria à máxima os moldes socráticos do “conhece-te a ti mesmo”⁴⁵. Sim, era necessário autoconhecimento mas, para além disso, também seria preciso ouvir as vozes do inconsciente, um som estrangeiro para os ouvidos do indivíduo. A individuação pressupõe uma entrega - a afirmação do indivíduo passa pelo reconhecimento de que a bagagem que ele carrega não lhe pertence.

[Os índios Naskapi] acreditam que todo mundo possui o *Great Man* dentro de si, quer dizer, o Grande Homem. Essa é uma ideia característica da filosofia chinesa. Lá é *Chen-Yên*, o homem completo, o homem inteiro, isto é, o que os alquimistas chamaram de *homo quadratus*, the square man, the real man. E eles, a propósito, dizem: “O grande homem se revela nos sonhos, todo indivíduo possui um e consequentemente tem sonhos”. Aqueles que respondem aos seus sonhos, à medida que os consideram seriamente, à medida que refletem sobre estes, à

⁴⁴ Substância invisível que os gregos antigos acreditavam existir em todas as partes do universo e que serve como um ‘espaço de transmissão’ para objetos físicos e metafísicos. “Existe, portanto, a alma do mundo, uma espécie de vida única que enche todas as coisas, penetra todas as coisas, liga e mantém unidas todas as coisas, fazendo com que a máquina do mundo inteiro seja uma só” (JUNG, 1991. p. 37)

⁴⁵ O conhece-te a ti mesmo do oráculo de Delfos não é uma máxima tão fácil de seguir (...) O conhecimento é árduo, mas jamais a ponto de a verdade se esquivar, jamais a ponto de deixar a consciência sem recurso. A introspecção nunca deixa de ser possível, e, se a verdade não se impõe imediatamente, bastará um “exame de consciência” para triunfar de todas as obscuridades, no intervalo de um passeio solitário. (STAROBINSKI, 1991, p.187)

medida que tentam interpretar o seu significado em segredo e à medida que averiguam sua verdade, podem cultivar uma comunicação mais profunda com o Grande Homem. Então o enxergam melhor em termos de qualidade. A próxima obrigação do indivíduo é seguir as instruções que lhe são dadas nos sonhos e memorizá-las através de interpretações artísticas. (JUNG, 2014. p.38-39)

A busca pela individuação é também a busca pela iluminação. O ser iluminado sabe ouvir as vozes dos espíritos do tempo, interpretando-lhes o significado universal⁴⁶. A pergunta era a mesma que sempre foi feita, desde os primórdios da consciência: “Quem somos nós?”, a resposta - que o homem moderno deduzia estar alcançando através do desenvolvimento científico, ridicularizando⁴⁷ antigos mitos e religiões - parecia cada vez mais distante.

Nosso espírito está morto ou ausente. O homem, antes portador da chama de Prometeu, agora se olha no espelho e não enxerga mais do que um ser incapaz, deprimido pela própria impotência. “[Os homens] nascem cegos e estúpidos como cãezinhos, se bem que dotados - como todas criaturas de Deus - de uma luz escassa, incapaz de iluminar sozinho as trevas em que tateiam” (C.G. JUNG, 2016. p. 107). A nossa luz própria, o bote que chamamos de razão é frágil demais para enfrentar as intempéries do oceano infinito do inconsciente. Para a alma não se afundar na escuridão⁴⁸ precisamos entrar em comunhão novamente com a humanidade, expressa através do subconsciente. A individuação segue por uma estrada particular, tortuosa, desconhecida; precisamos seguir os sinais que se apresentam em nossos sonhos. A soma das nossas experiências é a única alternativa para encontrarmos o caminho da autonomia.

Não podemos nos permitir nenhuma ingenuidade no estudo dos sonhos. Eles têm sua origem em um espírito que não é bem humano, e sim um sopro da

⁴⁶ “Redigindo as anotações a respeito de minhas fantasias, certo dia perguntei a mim mesmo: “Mas afinal o que estou fazendo? Certamente tudo isso nada tem a ver com ciência. Então do que se trata?” Uma voz disse em mim: “O que fazes é arte.” (C.G. JUNG, 2016. p. 191)

⁴⁷ Há motivos históricos para essa resistência à ideia de que existe uma parte desconhecida na psique humana. A consciência é uma aquisição muito recente da natureza e ainda está num estágio “experimental”. É frágil, sujeita a ameaças de perigos específicos e facilmente danificável. Como os antropólogos já observaram, um dos acidentes mentais mais comuns entre os povos primitivos é o que eles chamam “a perda da alma” - que significa, como bem indica o nome, uma ruptura (ou, mais tecnicamente, uma dissociação) da consciência (JUNG, 2008. p. 23)

⁴⁸ Perdemos um imenso valor quando a reduzimos a personalidade apenas à personalidade individual. Deve-se usá-la a partir de sua ligação com o inconsciente coletivo, com a verdadeira fonte da vida. Desse modo, se formos sábios, devemos instruir nosso paciente sobre a dupla personalidade do homem. Isto é, que ele é inteiramente pessoal, o que de forma alguma é diferente do animal; ou que ele presume que há algo maior do que a personalidade humana, quer dizer, o *Grande Homem* ou algo deste tipo, que é a prerrogativa do ser humano. Sendo assim, ele será capaz de olhar para a situação a partir de outro ângulo. Alcançamos esse insight somente através da análise dos sonhos e através da compreensão do simbolismo, a dificuldade é essa (JUNG, 2014. p. 53)

natureza - o espírito de uma deusa bela e generosa, mas também cruel. Se quisermos caracterizar esse espírito, vamos nos aproximar bem melhor dele na esfera das mitologias antigas e nas fábulas primitivas das florestas do que na consciência do homem moderno. Não estou querendo negar as grandes conquistas que nos trouxe a evolução da sociedade civilizada, mas tais conquistas realizaram-se à custa de enormes perdas, cuja extensão mal começamos a avaliar (JUNG, 2008. p. 58)

Espelho Quebrado

É a linguagem do sonho, e também
a linguagem da vida - Fellini

Fellini acordou⁴⁹ assustado, de sobressalto. Tomando cuidado para não acordar sua mulher, Giulietta, saiu de fininho da cama até a sua escrivaninha, onde já havia um bloco de notas e uma caneta. Ele começa a rascunhar seu último sonho - sentia afogando-se em um oceano, se debatendo desesperadamente. De repente, uma mulher enorme, com pernas e braços da altura de um edifício⁵⁰, sai das profundezas do mar com um estrondo. O indefeso Federico é salvo por entre os seios dessa madonna que tem um pouco de santa, um pouco de prostituta⁵¹. Fellini não sabia o que aquilo significava, mas sabia ser algo que não deveria desconsiderar⁵².

Muitos anos antes de aventurar-se no universo onírico com os instrumentos cognitivos sugeridos por seu mentor, o analista junguiano Ernst Bernhard, Federico Fellini já era ciente da importância dos sonhos. Quando eu o conheci, na época de *Lo sceicco Bianco* (1952), quase que imediatamente ele me perguntou o que eu havia sonhado na noite anterior. Se espantou que eu não lembrasse, e me explicou sobre a importância de nunca perder aquilo que definia como sendo o 'trabalho noturno'. Sabendo que a memória do sonho dura apenas poucos minutos, Federico nessa época já tinha em seu cômodo vários blocos de nota onde anotava visões e emoções assim que acordava (Vittorio Boarini in FELLINI, 2016. p. 10)

Era o final dos anos 50 e o cineasta Federico Fellini estava no auge de sua carreira, tendo se estabelecido como um dos mais importantes diretores da Itália. Seu primeiro grande sucesso - *I Vitelloni* - se transformou em um marco de público e crítica, conquistando o Leão de Prata de Melhor Filme no Festival de Veneza em 1953 e aclamado por

⁴⁹ Minhas melhores ideias me vêm em sono e se expressam mais em imagens do que em palavras (CHANDLER, 1995. p. 88)

⁵⁰ FELLINI, 2016, p. 73

⁵¹ No começo de cada um dos meus filmes, eu passo grande parte do tempo em minha mesa de trabalho, rabiscando bundas e peitos. É uma maneira de começar o filme, de decifrar por meio de rabiscos (STOURDZÉ, 2012. p. 80)

⁵² A prostituta é o contraponto essencial da mãe italiana. Não se pode conceber uma sem a outra. E assim como a mãe nos alimentou e vestiu, com a mesma inevitabilidade, falo de minha geração, a puta nos iniciou na vida sexual. Todos nós estamos em débito com aquelas mulheres que substituíram nossos desejos, nossas esperanças, nossas fantasias e os transformaram em algo muitas vezes pobre e mesquinho, mas igualmente fantástico. Porque a prostituta, criatura do inferno, conserva o poder e o fascínio do que parece ter sido evocado de um mundo ultraterreno. Não é conhecida e, portanto, é imensa, inatingível, onisciente e ingênua. Exatamente como são nossas fantasias, das quais é não só ladra, mas também realizadora. (FELLINI, 2000. p.119)

companheiros cineastas como Stanley Kubrick como uma obra-prima⁵³. Após a fama internacional, já não lhe faltavam propostas de grandes produtores ávidos em realizar seu próximo filme⁵⁴. Fellini agarrou a oportunidade com unhas e dentes; dirigiu os sucessos *La Strada* (1954) e *La Notti di Cabiria* (1957)⁵⁵, ambos vencedores do Oscar de *Melhor Filme Estrangeiro* e estrelados por sua mulher Giulietta Masina, já então celebrada como uma das maiores atrizes da época.

Logo após a guerra, cada um de nós via o mundo com os olhos de uma criança. Tudo era tão novo, tão aventureiro. Um mundo ruína e outro estava nascendo. Vivemos anos magníficos, não obstante todas as desgraças que a Itália sofreu. Para qualquer lado que se voltasse os olhos havia algo para contar. Não era preciso inventar nada. O cronista mais opaco corria o risco de tornar-se poeta com um material daquele tipo em mãos. Se alguém volta da lua, mesmo sendo um cretino, tem algo a contar, não é? (FELLINI, 1970. p. 23)

Mesmo com toda a fama e sucesso profissional, em algum momento depois de *Cabiria* o diretor começou a ter uma sequência de noites mal dormidas, perturbadas por sonhos estranhos. Não atendia mais aos telefonemas de produtores, convites para jantar ou ofertas de emprego (principalmente nos EUA, onde Hollywood já havia percebido o talento do italiano). Por muitas vezes, Giulietta encontrava o marido acordado de madrugada, recortando pedaços de jornal velho. “Estou trabalhando em um roteiro, já volto para cama”, dizia. Ali, procurando por entre manchetes, ele já fazia a escavação “arqueológica”⁵⁶ para o material do que viria ser seu próximo filme - a obra que sabia que o afastaria definitivamente do neo-realismo pois trabalharia com uma matéria-prima diferente, fragmentada, desconstruída. “Como dizer de que maneira nasce a ideia de um filme? Quando e de onde vem, os itinerários tantas vezes desconexos ou dissimulados que percorre?” (FELLINI, 2000. p.89)

⁵³ BAXTER, 1994. p. 103

⁵⁴ De um filme a outro, Fellini retoma a mesma história, não onde a deixara, mas mudando de perspectiva, como se deslocasse o eixo de sua câmera. De *Os Boas-Vidas* a *Amarcord*, se os protagonistas rejuvenescem, Fellini, por sua vez, enriqueceu o vocabulário de seu cinema. Seu domínio dos recursos narrativos leva-o a introduzir em *Amarcord* um novo personagem de condição indeterminada, um narrador que se intromete entre o espectador e a história, como para lembrar mais uma vez que o cinema se interpõe entre o observador e a realidade (STOURDZÉ, 2012. p. 11)

⁵⁵ Entre os dois, também dirigiu *Il Bidone* (1955), que não fez tanto sucesso de público mas que também possui algumas características interessantes. O seu final é considerado por alguns críticos de Fellini como o seu primeiro passo para o rompimento ao neo-realismo italiano. (BAXTER, 1994. p. 117)

⁵⁶ O homem só fez progressos quando teve a coragem de aventurar-se no desconhecido (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 157)

Fellini tinha acabado de conhecer - ainda superficialmente - um pedaço da obra de C.G. Jung⁵⁷, e se dizia especialmente fascinado pelas explicações do psicanalista sobre a importância dos sonhos⁵⁸. Aquele encontro intelectual seria crucial para o diretor dar o próximo passo em sua carreira. Estava decidido a arriscar sua atual posição de prestígio, buscando algo que ele ainda não tinha como concreto - Fellini, incomodado consigo mesmo, corria atrás de uma intuição. "Foi como se Jung tivesse escrito seus livros para mim. Eu o achava um irmão mais velho. Lembro que quando era criança sempre desejei ter um irmão mais velho, que me apresentasse ao mundo grande e vasto. Eu era uma criança muito ingênua e sei, ainda, que sempre tive a esperança que minha mãe fosse ao hospital e trouxesse para casa um irmão mais velho para mim." (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 146)

Trata-se evidentemente de uma crítica da vida que levamos e de todos nós. Há infinitas coisas, muitas notas de desespero, alguns sinais de esperança. Sinto, todavia, obscuramente, que há algo além disso. Não sei bem o quê, mas sabemos todos quando o filme estiver pronto (FELLINI, 1970. p. 60)

O filme que se revelava era pretensioso e escorria por entre os dedos; Fellini queria que ele fosse um grito de angústia que ecoaria a condição do homem do séc. XX. Um filme que escaparia de uma só vez do estereótipo social do neo-realismo, e que propunha um roteiro composto de uma estrutura completamente diferente⁵⁹ da convencional; era preciso ser assim para ser uma poesia dos tempos modernos. "Frente a realidade oculta, normalizada, é preciso ser poeta. É preciso inventar e ter algo a dizer. O documento não basta mais" (FELLINI, 1970. p. 23)

Fellini mostra uma visão lúcida da própria arte, disposta não apenas a iluminar diferentemente a realidade, mas a criar, no sentido pleno, um mundo seu. O cinema é muito mais como a agulha de um "sismógrafo da contemporaneidade" do que como espelho. O que, conseqüentemente, é aquilo que estabelece a diferença entre os diretores talentosos e os geniais (Gianni Volpi in FELLINI, 2012. p. 10)

⁵⁷ Tudo o que li em Jung poderia empregar em mim. Por fim, consegui livrar-me dos sentimentos de inferioridade e de culpa que trazia comigo desde a infância (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 146)

⁵⁸ É sob essa perspectiva que devemos examinar a importância dos sonhos - fantasias inconscientes, evasivas, precárias, vagas e incertas do nosso inconsciente (...) cheguei à conclusão de que os sonhos são o mais fecundo e acessível campo de exploração para quem deseja investigar as formas de simbolização do homem (JUNG, 2008. p. 25)

⁵⁹ Uma história narrada pelo nosso espírito consciente tem começo, meio e fim; o mesmo não acontece com o sonho. Suas dimensões de espaço e tempo são diferentes. Para entendê-lo é necessário examiná-lo sob todos seus aspectos - exatamente como quando tomamos um objeto desconhecido nas mãos e o vimos e reviramos até nos familiarizarmos com cada detalhe (JUNG, 2008. p. 29)

O Labirinto dos Sonhos

O senhor, de quem é o oráculo em
Delfos, nem diz nem oculta, mas dá sinais. -
Heráclito, Fragmento 93

Os primeiros rascunhos no papel do que viria a se transformar no roteiro final do *La Dolce Vita* surgiram em 1954, logo após o lançamento de *I Vitelloni*. Em entrevistas e conversas informais, Fellini dizia sentir que aquela história ainda não havia terminado com o personagem de Moraldo indo embora da imaginária Rimini, em busca de um significado para sua vida. Dino de Laurentiis - famoso produtor italiano que foi parceiro de Fellini até 1957 - sugeriu que o novo filme do diretor fosse uma continuação direta do *I Vitelloni*, com o nome de *Moraldo in Città* (Moraldo na Cidade), mas Fellini já havia deixado para trás o clima da *commedia all'italiana*, que definiu o seu terceiro filme.

Fellini teve uma revelação⁶⁰ no verão de 1958, enquanto caminhava perdido entre inúmeros recortes de jornais espalhados na escrivaninha do escritório em seu apartamento na Via Margutta, em Roma. Sim, aquele novo filme teria elementos do projeto antigo, mas saltaria muito além do que foi imaginado a princípio. Seria significativo; fresco como um retrato dos novos tempos⁶¹, ágil, cínico e barulhento como as notícias que estampavam as manchetes nos jornais de celebridades e tabloides sensacionalistas.

Fellini não teve que procurar muito nas manchetes dos tabloides para enxergar a trama de *La Dolce Vita*. Fotos de uma estátua de Cristo carregada por helicópteros por cima de Roma apareceram em diversos jornais no dia 1º de maio de 1950. Em junho de 1958, as páginas estampavam duas garotas que juravam ter visto a Santa Maria. Fellini dramatizou ambos os incidentes. (BAXTER, 1994. p. 143)

A partir desse momento, não teria mais volta. Não demorou muito para Fellini pegar o telefone e ligar para o produtor Angelo Rizzoli, pedindo dinheiro para o projeto. Contatou também Ennio Flaiano e Tulio Pinnelli para o ajudarem na construção do complexo roteiro. Os primeiros encontros eram geralmente realizados em um café perto de sua casa

⁶⁰ Pois quando seguimos o nosso desenvolvimento intelectual, rapidamente chegamos a algum lugar onde o destino nos mostra que com o intelecto apenas não chegamos a lugar algum, necessitamos do sentimento (...) Desenvolvemos o intelecto sem considerar os valores do sentimento, e então simplesmente nos tornamos estúpidos, embotados, assim como pessoas intelectuais que negligenciam os valores do sentimento. Nada é mais paralisante do que a ausência dos valores do sentimento (JUNG, 2014. p.27)

⁶¹ Nós não somos os criadores de nossas ideias, mas apenas seus porta-vozes; são elas que nos dão forma.... E cada um de nós carrega a tocha que no fim do caminho outro levará (C.G. JUNG, 2016. p. 15)

ou na Trattoria Al Moro, onde Fellini adorava conversar durante horas sobre as novas ideias que teve durante a noite e, erguendo as mãos efusivamente, explicava para Flaiano e Pinneli sobre a importância de algumas sequências entre uma colherada e outra de *pasta fagioli*.

“Mesmo conhecendo Fellini apenas através dos filmes, é fácil imaginar a importância que assumem, entre os componentes de sua personalidade a improvisação, a fantasia, o elemento irracional”⁶², e esse tipo de energia era o que o diretor buscava insistentemente transmitir para dentro de um pedaço de papel em branco. Sabia que nem tudo iria ser filmado, mas precisava ter linhas gerais para pelo menos apresentar um plano de filmagem para vender a seus produtores. O filme nem havia começado a tomar forma e já escapava do controle de seu criador⁶³.

A propósito da improvisação de Fellini, é preciso dizer algumas coisas. Em primeiro lugar, improvisação é um termo impreciso. Fellini jamais inventa por acaso ou pelo prazer de divagar: qualquer acréscimo que faça ao roteiro é o ponto culminante de um processo de amadurecimento geralmente muito longo, quase sempre rigorosamente secreto (FELLINI, 1970. p. 63)

Não é difícil deduzir porque Fellini se interessou tanto pelas obras que abordavam a psicanálise junguiana; elas dialogavam diretamente ao impulso criador de suas próprias ideias, avalizando seu *modus operandi* que era julgado como excêntrico - mas que Jung abordava com completa naturalidade. “O artista moderno esforça-se por criar arte a partir do inconsciente”⁶⁴. Esse processo - sempre natural para o diretor - achou em Jung um cúmplice⁶⁵.

Não sei se Jung influenciou o meu trabalho. A *mim*, ele influenciou, e o que me agita, claro, se sedimenta também em meus filmes. Eu me sinto parente espiritual dele e encontrei nele a confirmação para meu tipo de fantasia, que faz parte da minha vida como se fosse mais um sentido. (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 147)

⁶² (FELLINI, 1970. p. 4)

⁶³ Existe no ato de criação alguma coisa de imprevisível que é de antemão impossível fixar nem prever (C.G. JUNG, 2016. p. 18)

⁶⁴ (C.G. JUNG, 2016. p. 200)

⁶⁵ Fellini se entusiasma pelo pensamento de Jung, pois ele oferece uma estrutura às suas explorações cinematográficas. O psicanalista não escrevera que “minha experiência profissional me fez constatar por diversas vezes que as imagens e as ideias contidas nos sonhos não podem ser atribuídas unicamente a um fenômeno de memória. Elas exprimem novos pensamentos que antes não haviam ultrapassado o limiar da consciência (STOURDZÉ, 2012. p. 12)

As ideias traduzidas por rascunhos de seus próprios sonhos e pensamentos⁶⁶ surgiram com uma frequência maior do que nunca e, em uma daquelas manhãs de março de 58, enquanto buscava inspiração nos jornais, Fellini teve em um estalo o nome de seu filme: *La Dolce Vita*, um título perfeito.

Esta “doce vida”, como a chamou sarcasticamente Fellini, doce em relação ao amargor das existências menores de que foi também intérprete, reflete a mesma irresponsabilidade, a mesma abulia, a mesma crise profunda, com a agravante de infectar o âmago da vida social e ser ignominiosa como espetáculo e escândalo (CALIL, 1997. p. 93)

Já estavam definidas que as histórias seriam contadas através de capítulos aparentemente sem relação, sob o olhar do protagonista Marcello Rubini - um jornalista de celebridades - que é uma espécie de intruso no mundo do glamour e da fama, um plebeu infiltrado entre a nobreza, aproveitando de suas festas, mulheres e orgias. A história de Marcello é, de certa forma, a história do que Fellini gostaria de ter sido quando decidiu sair de Rimini para trabalhar na capital italiana. “É um filme de um homem desesperado, amargo e desorientado; uma autobiografia. Marcello sou eu da cabeça aos pés” (CALIL, 1997. p. 85).

La Dolce Vita foi a primeira de muitas⁶⁷ parcerias de Fellini com Marcello Mastroianni - até então um ator italiano quase desconhecido internacionalmente - e que se identificou com o diretor tanto dentro quanto fora do set. A amizade foi instantânea, e durou até o fim da vida de Fellini.

Não é verdade que Marcello seja eu, meu duplo cinematográfico, meu *alter ego*. Não ponho chapéu na cabeça dele para identificá-lo a mim, mas para lhe dar uma pista, uma sugestão... Tento fazer com que ele se pareça comigo porque para mim essa é a maneira mais direta de ver o personagem e a história; é uma função muito delicada, possível somente graças a uma profunda amizade e a um desejo exacerbado de exibição (Fellini in STOURDZÉ, 2012. p. 134)

Achado o seu protagonista, Fellini começou a buscar sua musa. Ele lembrou de uma modelo que havia visto e anotado o nome há alguns anos atrás, enquanto folheava as páginas de uma revista. Ela era, na época, concorrente ao cargo de miss universo, e Fel-

⁶⁶ Fellini, seguido do doutor Ernst Bernhard, descobre os estudos de Jung e se familiariza com suas teorias sobre a análise dos sonhos e sobre a ideia do inconsciente coletivo. Inicia então um trabalho meticuloso de retranscrição de seus sonhos por meio do desenho e da escrita, exercício ao qual ele se submete até 1990 (STOURDZÉ, 2012. p. 12)

⁶⁷ Fellini e Mastroianni trabalharam juntos em *La Dolce Vita* (1960), *Otto e Mezzo* (1963), *La Città Delle Donne* (1980), *Ginger e Fred* (1986) e *Intervista* (1987).

lini ficou espantado pela sua beleza⁶⁸. Quando viu as fotos novamente, ergueu as mãos para o alto: “os pais dela deviam ganhar o Prêmio Nobel de Arquitetura!”⁶⁹, exclamou, em desabafo. Estava decidido: o papel tinha que ser de Anita Ekberg.

Ela era de uma beleza sobre-humana. Vi seu retrato pela primeira vez numa revista americana: Meu Deus, pensei, faça com que eu não a encontre jamais! Essa sensação de encantamento, de pasmo arrebatador, de incredulidade que experimentamos diante das criaturas excepcionais, como a girafa, o elefante, o baobá, eu experimentei alguns anos mais tarde, no Hotel de Ville em Paris, quando a avistei pela primeira vez (Fellini in STOURDZÉ, 2012. p. 104)

E foi assim - entre jornais sensacionalistas, interpretações psicanalíticas de sonhos e textos de Jung⁷⁰ - que Fellini fez nascer sua obra-prima, o filme que definiria para sempre sua carreira artística e que atingiria um ponto visceral dentro do cinema, expondo diversos arquétipos⁷¹ da modernidade - tema que Fellini abordou artisticamente com uma profundidade ímpar.

Muitos artistas, filósofos, e mesmo cientistas devem suas melhores ideias a inspirações nascidas de súbito do inconsciente. A capacidade de alcançar um veio particularmente rico desse material e transformá-lo de maneira eficaz em filosofia, em literatura, em música ou em descobertas científicas é o que comumente chamamos genialidade (JUNG, 2008. p. 42)

⁶⁸ A escolha para esse papel era de suma importância para Fellini. “É o ritual cinematográfico que é em si profundamente feminino. Esse modo de ficar juntos no escuro, numa situação quase placentária, esse jogo de sombras e luzes, essas imagens gigantes, transfiguradas. Além disso, no cinema, trata-se de projeção, não é? E a mulher, para o homem, não é uma espécie de tela sobre a qual ele projeta seus fantasmas?” (STOURDZÉ, 2012. p. 13)

⁶⁹ (Fellini in STOURDZÉ, 2012. p. 104)

⁷⁰ Fellini consulta o psicanalista Ernst Bernhard e se apaixona pela obra de Jung. Bernhard encoraja-o a desenhar e transcrever seus sonhos. Entre 1960 e 1990, Fellini preencherá com desenhos dois grandes livros-caixa, geralmente destinados à contabilidade da produção. A dedicação com que Fellini se dedica à tarefa não permite pensar que se trata de um exercício espontâneo ao despertar ou durante noites de insônia, pois os livros são imponentes e não meras cadernetas deixadas sobre a mesa de cabeceira. (STOURDZÉ, 2012. p. 158)

⁷¹ Segundo Jung “arquétipos são fatores formais responsáveis pela organização dos processos psíquicos inconscientes: são os *patterns of behaviour* (padrões de comportamento). Ao mesmo tempo, os arquétipos tem uma “carga específica: desenvolvem efeitos numinosos que se expressam como *afetos*. O afeto produz um *abaissement de niveau mental* (baixa de nível mental) parcial, porque, justamente na mesma medida em que eleva um determinado conteúdo a um grau supernormal de luminosidade, retira também tal quantidade de energia de outros conteúdos possíveis de consciência, a ponto que estes se tornam obscuros e inconscientes. Em consequência da restrição da consciência provocada pelo afeto, verifica-se uma diminuição do sentido de orientação, correspondente à duração do efeito que, por seu lado, *proporciona ao inconsciente uma oportunidade favorável de penetrar no espaço que foi deixado vazio*” (JUNG, 1991. p. 15)

A análise que apresentaremos segue a análise feita através dos *sete capítulos* principais dentro de *La Dolce Vita*, seguindo uma estrutura recorrente⁷² feita pelos críticos para definir a epopéia de 3 horas realizada por Marcello e apresentada de maneira não-linear, como recortes esporádicos de sua existência⁷³.

Uma contradição poética - esta é a história de um filme realizado em Roma, entre o verão de 1958 e o outono de 1959. A ideia de *La Dolce Vita* nasceu em contato com determinada realidade italiana de 1958, atravessou enormes vicissitudes e terminou dando lugar a uma obra que, sem pretender antecipar qualquer juízo de valor, pode ser considerada como uma das expressões mais típicas do cinema moderno (FELLINI, 1970. p. 3)

⁷² Essa estrutura foi proposta por diversos críticos da época, e também possui uma espécie de simbolismo que Fellini adorava deixar implícito; seu sétimo filme teria sete episódios - seu próximo filme seria 8½ (BONDANELLA, 1992. p. 144)

⁷³ O roteiro de *A Doce Vida*, recheado de referências a fatos reais, conta a vida tal qual as novas mídias a representam. E, num fascinante movimento de vaivém entre o real e a ficção, Fellini apresenta a *sua* própria realidade. Apropriando-se dos fatos midiáticos, rompendo com a linearidade narrativa e introduzindo a desconstrução do relato, Fellini anuncia com vigor o rumo moderno que seu cinema agora toma. Da inserção biográfica à mediatização do real, ele experimenta com o cinema e questiona a sua forma (STOURDZÉ, 2012. p. 15)

I - Sagrado e Profano

Para mim, *A Doce Vida* é uma viagem através de uma alma - Federico Fellini

O barulho ensurdecedor de dois helicópteros⁷⁴ interrompe um domingo tranquilo na cidade de Roma. Lá embaixo, construções modernas e ruínas de tempos imemoriais se misturam ao cotidiano preguiçoso dos romanos em dias de folga, que olham para cima observando com curiosidade o acontecimento. Preso por uma corda de metal, em um dos helicópteros, está a estátua de Jesus Cristo, de braços abertos. No outro helicóptero, o jornalista Marcello Rubini e seu fotógrafo Walter Santesso - apelidado de Paparazzo⁷⁵ - seguem o acontecimento para escreverem sobre o fato no jornal do dia seguinte.



As grandes fachadas da *Porte de San Giovanni* são abaladas pelo ciclo crepitante das hélices, e Jesus passa pelas estátuas de Apóstolos enfileiradas em frente ao portão, seguindo em direção ao centro romano. O segundo helicóptero, com os repórteres, segue logo atrás, oscilando para cima e para baixo. Algumas pessoas lá embaixo acenam para os objetos voadores e para a estátua de Cristo Redentor. "Há um precedente da célebre cena de *A Doce Vida*, na qual um helicóptero transporta pelos ares uma estátua de Cristo. Na verdade, quatro anos antes do lançamento do filme, um cinejornal católico filmou um

⁷⁵ No filme, o fotógrafo Walter Santesso é chamado de paparazzo e oferecerá, em troca, o nome a toda uma profissão: após *A Doce Vida*, os fotógrafos de celebridades passariam a se chamar *paparazzi* (STOURDZÉ, 2012. p. 15)

helicóptero aterrizando na piazza del Duomo em Milão" (STOURDZÉ, 2012. p. 98)

Na cobertura de um apartamento de luxo, algumas garotas⁷⁶ tomam sol tranquilamente ao lado de uma piscina. Uma delas se levanta, subitamente. "Que barulho é esse?", pergunta. "É Jesus!", exclama, surpresa. O primeiro helicóptero passa por cima delas, mas o segundo se aproxima. Enquanto elas acenam, Marcello faz um sinal pedindo o telefone delas, enquanto Paparazzo tira fotos das mulheres, muito mais belas que a estátua. Elas riem e continuam acenando. O helicóptero sai em direção à Praça de São Pedro, no Vaticano. A imagem do Salvador chega ovacionada por uma pequena multidão, enquanto o barulho do motor do veículo se confunde com o som dos grandes sinos, solenes, graves, que ecoam por toda cidade.

Tudo aqui pertence ao ventre e tudo acaba em ventre. [Roma é] um espetáculo a ser devorado com os olhos, mas também uma ameaça que vem de todos os olhos, das bocas, das faces, dos corpos transbordantes, ávidos por engolir (STOURDZÉ, 2012. p. 36)

Os sinos são substituídos por um canto estridente. Um bailarino vestido com uma máscara chinesa faz uma performance dentro de uma boate. As mesas estão lotadas de senhores de terno que fumam seus cigarros na companhia de belas mulheres com longas pernas. Marcello observa no balcão do bar, enquanto Paparazzo aproveita para tirar fotos dos clientes com suas amantes; a presença deles não é bem vista por ali. "Não posso fazer nada, tenho que manter o público informado, é minha profissão", defende-se Marcello.

E é no meio da discussão com um dos clientes do local que uma mulher elegante e distinta entra no recinto, chamando atenção por parecer tão segura de si. Aplausos marcam o fim da apresentação dos bailarinos. Marcello pede licença e vai de encontro com a mulher. Seu nome é Maddalena. Ela tira brevemente os óculos escuros, revelando um olho roxo, e coloca os óculos novamente. "Boa noite, Maddalena. Quer dançar?", pergunta Marcello, ela nega. "Quer uma vodka?", insiste. "Não, hoje nada me cai bem. Vou embora". "Te acompanho". "Ok".

Ambos saem da boate e caminham até o carro na Via Veneto, onde são imediatamente perseguidos por um pequeno grupo de fotógrafos. "Ela voltou! Ela é mais fotogênica que qualquer artista!", exclama, entre flashes. "Sempre a mesma coisa. Eles não se

⁷⁶ O cinema, como lugar de projeção de uma imagem de mulher, e a sala escura, como provável lugar de origem, evocam as relações ambíguas de Fellini com as mulheres e o cinema, como se ambos fossem inseparáveis (STOURDZÉ, 2012. p. 13)

cansam?”, reclama Maddalena. Eles espantam os fotógrafos enquanto entram em um enorme automóvel de luxo e aceleram noite adentro.

O carro para ao lado de uma das grandes fontes centrais em Roma. A rua está deserta. Maddalena, ao volante, desliga os faróis. “Queria morar em um lugar onde não encontrasse mais ninguém”, desabafa. Marcello também toma um momento de silêncio. “Eu gosto muito de Roma. É uma espécie de selva, calma, tranquila, onde todos podemos nos esconder⁷⁷”.



Hoje em dia o aumento considerável da população, sobretudo nas grandes cidades, exerce inevitavelmente sobre nós um efeito depressivo. Pensamos: “Bem, sou uma pessoa qualquer, que vive no endereço tal, como milhares de outras pessoas. Se alguns de nós formos mortos, que diferença faz? De qualquer maneira, há gente sobrando no mundo”. E quando lemos os jornais a respeito da morte de inúmeros desconhecidos que pessoalmente nada nos significam, aumenta a sensação de que nossa vida nada vale. É nesse momento que a atenção dada ao inconsciente é particularmente preciosa, pois os sonhos mostram ao sonhador como cada pequeno detalhe de sua vida está interligado às mais significativas e importantes realidades da existência humana (JUNG, 2008. p.291)

⁷⁷ O sentimento de desolação que assombra o homem das grandes cidades está sendo descrito desde o final do séc. XIX. Um exemplo desse sentimento de solidão avassaladora já era explorado por Charles Dickens, em 1859. “Um fato extraordinário a merecer reflexão é o de que cada ser humano se constitui num profundo e indecifrável enigma para todos os demais. Sempre que entro numa grande cidade à noite, considero com solene gravidade que todas aquelas casas fechadas e escuras encerram seu próprio segredo, que cada aposento em cada uma delas oculta um mistério, que cada coração pulsando nessas centenas de milhares de peitos esconde algum segredo para o coração que está ao seu lado! Alguma coisa de horror, até mesmo da Morte, tem a ver com esse fato. Não mais posso virar as folhas daquele querido livro que amei e em vão pretendi ler. Não mais posso contemplar as profundezas dessas águas insondáveis nas quais, à luz fugaz dos relâmpagos, vislumbrava tesouros enterrados e outras preciosidades submersas.” (DICKENS, 2010. p. 27)

Maddalena sai do carro com um suspiro. “Queria uma ilha”, diz. “Então, compre.” Marcello responde com sarcasmo, enquanto acende um cigarro. “Será que eu iria até lá depois que comprasse?”, ela diz, um pouco para si mesma⁷⁸. “Somos tão poucos, os descontentes de si próprios”, Marcello afirma, enquanto Maddalena discursa sobre fazer amor. Nesse momento uma prostituta que observa em cima de um apartamento diz: “Olha que belo automóvel! Isso não é um carro, é um apartamento!”. O grito chama a atenção dos dois, que pensavam estar sozinhos. Maddalena se aproxima da prostituta com uma proposta. “Quer passear conosco?”. Ela se surpreende com o convite, mas aceita.

Maddalena, Marcello e a prostituta atravessam os subúrbios de Roma⁷⁹ em direção ao pequeno apartamento onde ela mora, dentro de um conjunto habitacional. Ela os convida para um café, e ambos entram dentro de um apartamento que está alagado por um problema no encanamento. Enquanto a prostituta vai para a cozinha, Maddalena deita em sua cama. Marcello fecha a porta. “Quer fazer amor aqui?”. “Não”⁸⁰, responde Maddalena. Eles se beijam calorosamente. A prostituta olha por entre a janela do seu quarto, dá de ombros e os deixa sozinhos.

O homem gosta de acreditar-se senhor da sua alma. Mas enquanto for incapaz de controlar os seus humores e emoções, ou de se tornar consciente das inúmeras maneiras secretas pelas quais os fatores inconscientes se insinuam nos seus projetos e decisões, certamente não é seu próprio dono. Esses fatores inconscientes devem sua existência à autonomia dos arquétipos. O homem moderno, para não ver essa cisão do seu ser, protege-se com um sistema de “compartimentos”. Certos aspectos da sua vida e de seu comportamento são conservados em gavetas separadas e nunca confrontados uns com os outros (JUNG, 2008. p. 104)

Já é de manhã quando Marcello e Maddalena saem do pequeno quarto, se despedem da prostituta e vão embora no mesmo carro em que chegaram. Ao abrir a porta de seu apartamento, Marcello vê sua noiva, Emma, jogada no chão por overdose de remédios. Ela tentou o suicídio⁸¹ ao ver que o noivo passou a noite fora de casa. Em desespero, Marcello carrega sua noiva para o carro e acelera em direção do hospital mais próximo

⁷⁸ A grande infelicidade de nossa cultura é de sermos estranhamente incapazes de perceber os nossos próprios sentimentos, quer dizer, sentir as coisas que nos dizem respeito. (JUNG, 2015. p. 10)

⁷⁹ A sutura entre realidade e fantasia, na obra de Fellini, é quase imperceptível: ninguém poderia dizer onde termina a herança do neo-realismo e onde começa uma poética mais estritamente felliniana (FELLINI, 1970. p. 90)

⁸⁰ Na luz do dia tudo é claro e tangível; mas a noite dura o mesmo que o dia, e nós também vivemos durante a madrugada (JUNG, 1933. p. 219)

⁸¹ Seja uma questão de honra, solidão, provocação ou desespero, sentimento de um passado irremível ou de um futuro sem possibilidades, o suicídio representa uma inundação da psique por forças obliteradoras (RONNBERG, 2012. p. 752)

enquanto fala consigo mesmo, alternando sentimentos de raiva e de carinho. “Por quê? Por quê é tão louca? Da próxima vez te deixo morrer! Vamos, vamos meu amor. Vai dar tudo certo”.

Ele chega no hospital e é prontamente atendido por uma equipe médica. Após um tempo, dizem que Emma já não corre risco de morte. Marcello chora em seu leito, apertando suas mãos e dizendo. “Agora, tudo vai ficar bem”. Ela não responde. Marcello sai do quarto. “Volto logo, meu amor”. Ele pega o telefone no corredor do hospital e liga para Maddalena. O telefone toca repetidas vezes no vazio do quarto luxuoso, onde a luz da manhã mal se insinua entre as frestas da cortina. Maddalena não atende⁸².

O homem que nós podemos com justiça chamar de “moderno” é solitário. Ele é solitário todo o tempo, porque cada passo que ele dá adiante em encontro a uma consciência plena do presente o remove da “participação mística” da massa dos homens - da submersão da inconsciência comum (JUNG, 1933. p. 197)

⁸² A neurose é uma batalha interna - é o estado de estar em guerra com si mesmo (JUNG, 1933. p. 236)

II - A Fonte da Vida

Só posso compreender-me através das ocorrências interiores
C.G. Jung

Um avião aterrissa ruidosamente na pista do aeroporto de Campino e uma multidão de repórteres e curiosos se aglomera para ver a chegada de uma celebridade. Quando as portas da aeronave se abrem, o caos é completo. Quem aparece em sua porta é Sylvia, uma loira exuberante que causa um completo furor quando arremessa beijos ao vento e acena para todos, sorridente. Os fotógrafos iniciam o metralhar de flashes enquanto gritam ordens. “Por favor, vire a direita!”, “Mande mais um beijo!”. Paparazzo está no meio de todos, enquanto Marcello acompanha ao longe toda a comoção causada pela atriz estrangeira. Um senhor vestido com terno branco oferece uma pizza para a estrangeira. “Essa é a verdadeira alma da Itália, com todas suas cores e sabores!”, ela morde um pedaço e abre um largo sorriso. “Delicioso!”, ela diz. O grupo todo se movimenta desordenadamente. Sylvia sorri para o vazio enquanto caminha em direção ao carro que a espera.

O salão da coletiva de imprensa está completamente lotado. Enquanto repórteres gritam perguntas aleatórias⁸³, Marcello está em um canto afastado conversando ao telefone com Emma. “O que você quer que eu faça? Estou trabalhando!”, diz, impaciente. A coletiva continua com todo seu ruído. Emma diz que ficará esperando Marcello chegar em casa, mas a única coisa que ele presta atenção são as costas nuas de Sylvia, que passa no corredor ao seu lado.

Subindo a longa escadaria em caracol da Basílica de São Pedro está Sylvia, Marcello, Paparazzo e um representante do estúdio de cinema. Ela corre na frente, com a leveza de uma menina acabou de descobrir um novo brinquedo. Os homens, esbaforidos, vão ficando para trás um por um, enquanto Sylvia vai até o topo da torre⁸⁴. Por último, Paparazzo diz que seu filme acabou. Ao final do percurso, no topo, Marcello e Sylvia se encontram a sós pela primeira vez. “Me mostre onde fica o Campanário de Giotto”, ela

⁸³ “É verdade que você toma banho nua?” “Você gosta de comida italiana?” “Você dorme de pijama ou camisola?”, são alguns dos exemplos de perguntas feitas pelos repórteres, ávidos por qualquer tipo de informação que revele um pouco da intimidade da artista.

⁸⁴ A forma ereta da torre faz dela um símbolo fálico óbvio; sua estrutura vertical expressa hierarquias de mais alto e mais baixo, poder e falta de poder. O interior da torre evoca o recipiente feminino, onde os escuros calabouços embaixo - que outrora retiveram os rejeitados aprisionados - parecem compensatórios (RONNBERG, 2012. p. 622)

pede. Marcello responde, em inglês. “Não está em Roma. Ele fica em Florença”. Sylvia tira os óculos escuros de Marcello e encara seus olhos, acariciando seu rosto. Nesse momento o vento sopra, levando embora o chapéu de Sylvia, que sorri para Marcello com seus cabelos loiros ao vento. Nesse instante, Marcello fica absolutamente fascinado: ela não era mais uma atriz estrangeira. Era a própria Deusa, de carne e osso, que estava em sua frente. O fascínio é irresistível.

Eles [os símbolos] possuem uma base arquetípica, essas coisas são “plus forts que vous” (mais fortes que vós). Esses contextos são tão óbvios que nem percebemos a sua existência. Arquétipos são o que há de mais óbvio, por isso nem se percebe a sua presença. Pois não se percebe o que é óbvio (JUNG, 2015. p.59)

O timbre de um saxofone abre uma luxuosa festa, nos padrões daquelas que Fellini imaginava existir nos salões do Grand Hotel em Rimini. Em meio aos atores, músicos e todo tipo de pessoas frequentadoras da high society italiana, Sylvia dança agarrada com Marcello, que permanece enfeitiçado⁸⁵ pela loira alta de olhos claros. “Mas porquê veio aqui?”, pergunta, suplicando seu amor. “Volte para a América, por favor. O que eu faço agora?”. Sylvia, que não entende italiano, apenas sorri e balança a cabeça, cantarolando a canção que é tocada no piano e atraindo olhares dos outros hóspedes curioso. “Você é tudo... é a primeira mulher do primeiro dia da terra. É a mãe, a irmã, a amante, o anjo, o diabo, a terra e a casa”, continua Marcello, se declarando completamente para o ser angelical que dança em sua frente.

Olhamos ela dançar como uma aparição mágica. Por um momento, toda a sala prende a respiração. Já é uma cena de *La Dolce Vita*, uma imagem de despreocupação e de festividade pagã. Federico inclina-se em nossa direção e diz: “Não te espanta que ela possa envelhecer?” (FELLINI, 1970. p. 32)

Um barbudo excêntrico entra no local gritando por Sylvia. Ele é Frankie, um outro ator, de personalidade dionisíaca. “Toque caracas”, pede para a banda, que atende. O clima muda, e todos os hóspedes participam de uma longa dança de cha-cha, guiada por Frank. Ainda um pouco atordoado, Marcello senta-se em uma das mesas onde está o empresário e o marido de Sylvia, que está embriagado. Enquanto isso ela se diverte como

⁸⁵ “Fellini acertou. Anita Ekberg é realmente uma espécie de divindade, imponente, límpida, serena. Federico a conhecera em Londres e guardara profunda impressão dela” (FELLINI, 1970. p. 33)

nunca, dançando e convocando todos ao redor⁸⁶ - os homens e mulheres batem palmas e a carregam nos ombros ao som profano e frenético do rock and roll, assumindo uma característica ritualística.



Após a dança acabar, Sylvia senta ao lado do marido bêbado, que é rude com ela. “Aquele garçom veio trazer seus sapatos. Estamos esperando o resto de suas roupas”, balbucia, visivelmente alcoolizado. Chateada, ela corre aos prantos para fora do hotel. “Não quero vê-lo nunca mais!”, grita. Marcello a segue sem pestanejar. Ao lado de fora do hotel, vários fotógrafos esperam para flagrar alguma coisa das celebridades no local. Sylvia, naturalmente, atrai todos como o mel atrai um enxame de abelhas. Marcello fala para Sylvia entrar em seu carro e acelera noite adentro.

É preciso que eu esclareça aqui a relação entre instinto e arquétipo. Chamamos de instinto os impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, esses instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas por meio de imagens simbólicas. São essas manifestações que chamo de arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo - mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração (JUNG, 2008. p. 83)

⁸⁶ [a anima, parte feminina do homem] na sua forma de dançarina celeste, os seus trajes falam por ela; fluem ao seu redor em uma pequena nuvem de bem-aventurança, tão agradavelmente como uma brisa, tão suavemente como uma borboleta. Há de ter cuidado para não a agarrar nem a ignorar para que ela não se desvaneça, deixando na melhor das hipóteses um perfume distante - cinzas daquilo que antes era um mundo de fantásticas possibilidades - nas nossas mãos vazias (RONNBERG, 2012. p. 686)

“Não quero voltar para o hotel”, ela diz, reclamando. Marcello leva a atriz até um lugar afastado em Roma. Ela desce do carro e sente o vento da madrugada. Marcello aproveita o momento. “Sylvia. Nunca encontrei uma mulher como você”⁸⁷, diz, se aproximando. Quando ele vai beijá-la, ela se afasta⁸⁸. “Ouviste isso?”, ela diz, encantada pelo uivar dos cachorros. Ela se afasta e começa a uivar também para a lua, como uma selvagem. Marcello fala para ela entrar no carro para eles saírem dali. “São incontáveis os encantos da lua: o modo como objetos e espaços comuns durante o dia assumem uma tranquila essencialidade ao luar; o modo como a lua se reflete em inúmeros aspectos físicos, emocionais e mentais dos seres vivos; como as suas esplêndidas passagens podem incitar à inclinação criativa, espiritual, mágica, sexual, profética e lunática”. (RONNBERG, 2012. p. 26)

Eles vagam por Roma durante toda noite, enquanto Marcello procura um lugar onde possam ficar a sós. Ele fala ao telefone procurando algum amigo que possa lhe emprestar seu apartamento, mas sem sucesso. Em uma dessas paradas, Sylvia pega um gato de rua. “Temos que dar leite para ele”, pede. Marcello se irrita. “Eu não vou para lugar nenhum enquanto não conseguirmos leite para esse gatinho”, afirma, com convicção. Sem alternativa, Marcello corre pelas vielas procurando alguma loja aberta para satisfazer o desejo da atriz. É difícil dizer se Fellini chegou a racionalizar essa questão, mas o gato carrega um poder arquetípico importante e que se encaixa na história de Marcello e Sylvia. “A pessoa que tem sorte de ser chamada pelo gato interior, que vagueia na sua psique, pode descobrir que esse gato tem a capacidade de a conduzir à lareira central do seu Lar Original. Os gatos podem mediar a nossa reunião com o solo instintivo inato do qual muitos de nós fomos desenraizados (...) funcionando como musas, eles podem mediar o jogo espontâneo e imprevisível das energias criativas” (RONNBERG, 2012. p. 302)

Quando Marcello volta com um copo de leite, encontra a atriz no meio da *Fontana di Trevi*, retrato de uma das cenas mais marcantes da história do Cinema. “A fonte também representa, inicialmente, as águas caóticas do inconsciente a borbulhar para o consciente com a possibilidade de submergir assim como de fertilizar com fantasias eróticas e desejos ardentes da vida não vivida” (RONNBERG, 2012. p. 608). Ela chama Mar-

⁸⁷ A ambiguidade da *anima*, mensageira do inconsciente, pode aniquilar um homem de uma vez por todas (C.G. JUNG, 2016. p. 193)

⁸⁸ Quando o espírito lógico do homem se mostra incapaz de discernir os fatos ocultos em seu inconsciente, a *anima* ajuda-o a identificá-los (JUNG, 2008. p.241)

cello. “Sim Sylvia, eu vou para aí também”, diz, com resignação. Ele sabe que é impossível resistir à qualquer apelo da deusa⁸⁹ que se manifesta na pele da atriz.



A qualidade animada da fonte, o jogo de luz solar ou lunar na água prateada, o tilintar melodioso nas pedras e folhas sugere eternamente a presença dos espíritos da natureza e os afloramentos mágicos da mente. Fonte transmite a origem misteriosa da fecundação da vida, frequentemente personificada por uma forma do feminino eterno, como a Dama da Fonte (RONNBERG, 2012. p. 608)

Marcello se aproxima lentamente, em uma espécie de veneração àquilo que parece não ser deste mundo. As águas caem nas pedras milenares de *Trevi*, que guarda como verdadeiro tesouro naquele momento suspenso pelo tempo o espírito vivo, quente, reconfortante e transcendente encarnado em Sylvia.

⁸⁹ O que é árido encontrará refrescamento na fonte cheia no esplêndido jardim de Vênus (...) para aqueles que honram a deusa do amor, ela é umidade, prazer, sentimento, o *eros* que dá origem ao florescer das coisas (RONNBERG, 2012. p. 608)



Há, ainda, certos acontecimentos de que não tomamos consciência. Permanecem, por assim dizer, abaixo do seu limiar. Aconteceram, mas foram absorvidos subliminarmente, sem nosso conhecimento consciente. Só podemos percebê-los em algum momento de intuição ou por um processo de intensa reflexão que nos leve à subsequente compreensão de que *devem* ter acontecido. (...) Este segundo pensamento pode aparecer, por exemplo, na forma de um sonho. Geralmente, o aspecto inconsciente de um acontecimento nos é revelado por meio de sonhos, onde se manifesta não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica (JUNG, 2008. p. 22)

A fonte de água⁹⁰ diminui aos poucos, até parar de jorrar por completo. O dia nasce, desfazendo as ilusões da madrugada - como se despertasse de um transe⁹¹, Marcello e Sylvia saem tremendo da água fria. Um entregador de jornal observa ao longe, com curiosidade, os dois malucos que - molhados da cabeça aos pés - caminham para fora da fonte. O sonho acabou.

⁹⁰ Fellini gravou diversas cenas dentro ou perto de água corrente, parte pelo motivo de contrastar fenômenos naturais - água, vento, chuvas, animais - com a esterilidade artificial de Roma, e parte pela sua superstição de acordo com seu signo astrológico, de Aquário. (BAXTER, 1994, p. 157)

⁹¹ Uma coisa não devemos esquecer jamais: quase a metade de nossas vidas transcorre em um estado mais ou menos inconsciente. O sonho é especificamente o aparecimento do inconsciente (JUNG, 1933. p. 11)

III - A Cruz e a Fúria

Nós estamos sempre na beira desse pântano em
que um dia caímos.
- C.G. Jung

Marcello lê uma revista displicentemente enquanto Paparazzo faz uma sessão de fotos com uma modelo; ele ergue os olhos e pensa ter visto um velho conhecido. O jornalista se levanta e segue o amigo para a nave central de uma antiga igreja⁹² vazia. Seu ar é mais de um visitante do que o de um fiel. Ele dá alguns passos olhando os altares modestos e as paredes brancas de cal. Reina um silêncio só interrompido pelo rumor de seus passos. O homem, chamado Steiner, o recebe afetuosamente. Ele é um pouco mais velho do que Marcello. “Estou contente em revê-lo”, diz. “Eu sou um pouco de casa aqui, sabia?”, revela, enquanto mostra um livro de escritos em sânscrito que o padre lhe emprestou.

Steiner tem uma postura ativa, gentil e atenciosa. Marcello olha para ele com admiração, como se aquele homem possuísse uma virtude que ele próprio desejaria possuir⁹³. “Há tempos não nos víamos, certo? Como vai seu livro”, pergunta Steiner. “Já estou recolhendo material. Assim que acabar, gostaria que o lesse”, responde o jornalista. Steiner elogia o texto de Marcello em um de seus artigos. “Você tem qualidades que obstinadamente oculta”, diz, com um tom de cumplicidade. “Acho que não sei escrever”, confessa Marcello.

Steiner pede e o padre permite que ele suba com Marcello até o segundo andar da igreja, onde se encontra um órgão. “Viu só, esse padre não tem medo do diabo”, diz com um sorriso. Steiner se senta ao órgão e toca algumas teclas. “Nós estamos desacostumados a ouvir esses sons. Eles são tão misteriosos, parecem sair do ventre da terra”, reflete. Steiner começa a tocar *Tocata e Fuga em Ré Maior*, de Bach.

Marcello parece sentir um incômodo crescente. Steiner fica cada vez mais compenetrado na sequência dos acordes, e não percebe quando o amigo se distancia indo em direção ao fundo da igreja. Marcello está absorto, como que esmagado por aquela onda

⁹² Os méritos da igreja são os mesmo de qualquer outra criação do pensamento que vise nos proteger do magma devorador do inconsciente (STOURDZÉ, 2012. p. 35)

⁹³ Pretendemos ser capazes de “nos controlarmos”, mas o controle de si mesmo é uma virtude das mais raras e extraordinárias (JUNG, 2008. p. 24)

sonora⁹⁴, evocada por um mistério para cuja solução não se encontra preparado e que se apresenta para ele de maneira angustiante. Em todo seu semblante alternam-se sentimentos de prazer e de mal-estar, quase de remorso. Steiner permanece calmo e atento ao teclado.



O homem moderno não entende quanto o seu “racionalismo” (que lhe destruiu a capacidade de reagir a ideias e símbolos numinosos) o deixou à mercê do “submundo” psíquico. Libertou-se das “superstições” (ou pelo menos pensa tê-lo feito), mas nesse processo perdeu seus valores espirituais em escala positivamente alarmante. Suas tradições morais e espirituais desintegraram-se e, por isso, paga agora um alto preço em termos de desorientação e dissociação universais (JUNG, 2008. p.118)

A música do órgão é bruscamente interrompida. Em um carro, Marcello, Emma e Paparazzo dirigem em uma estrada deserta, que parece afastada de Roma. Eles estão em busca de uma reportagem sobre um suposto milagre que aconteceu naquela região: duas crianças dizem ter visto a aparição da Virgem Maria.

Eles se aproximam do local, onde dezenas de vans de imprensa e uma pequena multidão de fiéis se reúnem. Marcello passa do cordão de isolamento enquanto Paparazzo busca montar uma foto para a manchete - ele entra em uma das casas pobres da região e paga para os tios dos meninos para posarem para as câmeras como se estivessem

⁹⁴ Eu acredito não estar exagerando quando digo que o homem moderno sofreu um choque quase fatal, psicologicamente falando, e como resultado foi deixado na mais profunda incerteza (JUNG, 1933. p. 200)

rezando⁹⁵.

A região do milagre, agora cercada por um cordão de isolamento e por policiais, já começa a ficar completamente lotada. Um pequeno tronco de árvore marca o local do milagre, ao centro de uma clareira. Marcello se mistura em meio à multidão, tentando encontrar um lugar onde possa ter uma visão completa da região. Alguns fiéis ajoelham e pedem por milagres. “Conceda-me essa graça, peço do fundo da alma”, uma mulher coberta por um véu reza com a cabeça baixa, ao lado da pequena árvore⁹⁶. “Nossa Itália é uma terra rica em forças naturais e sobrenaturais. Quem quer Deus sempre encontra”, diz uma velha senhora para Emma, que fica intrigada.

Aquilo que os psicólogos chamam de identidade psíquica, ou “participação mística” foi afastado do nosso mundo objetivo. Mas é exatamente este halo de associações inconscientes que dá ao mundo primitivo aspecto tão colorido e fantástico; e perdemos contato com ele a tal ponto que se o reencontramos nem o reconhecemos. Conosco, estes fenômenos situam-se abaixo do limite da consciência e quando, ocasionalmente, reaparecem, insistimos em dizer que algo de errado está ocorrendo (JUNG, 2008. p. 49)

Enquanto a multidão aumenta, uma imensa estrutura de luzes e câmeras é montada ao redor da pequena árvore. Equipes de imprensa de todas as regiões da Itália se aproximam para conseguirem se posicionarem da melhor forma. A noite cai devagar, e a notícia é confirmada: a Virgem vai aparecer novamente, e as duas crianças que a viram vão passar o recado dela para a humanidade. Doentes terminais são colocados ao lado da pequena árvore, buscando uma cura milagrosa para suas enfermidades. Um trovão é ouvido ao longe, enquanto imensos holofotes são acesos e câmeras esperam ansiosamente pela chegada do milagre.

⁹⁵ Os homens eram filhos de Deus sobre o amor incondicional do Supremo, que os preparou para a benção eterna; e todos sabiam exatamente como deviam se portar para conseguir se erguer de um mundo corruptível a uma existência imaculada e alegre. Essa vida já não nos parece real, nem mesmo em sonhos (JUNG, 1933. p. 204)

⁹⁶ Espiritualmente o mundo ocidental está em condição precária - e o perigo aumenta cada vez mais que nos cegamos da implacável verdade com ilusões sobre a beleza da alma (JUNG, 1933. p. 213)



As duas crianças surgem no local escoltadas por mulheres que mais parecem uma patrulha, e nesse momento a multidão irrompe em gritos histéricos. "O interesse psicológico do presente demonstra que o homem espera algo da sua vida psíquica que não recebe de algum outro mundo; algo que nossas religiões, sem dúvida, um dia revelavam, mas que já não mais possuem - pelo menos para o homem moderno" (JUNG, 1933. p. 206). O cordão de isolamento é quebrado por algumas pessoas que querem de qualquer jeito tocar os garotos 'santos'. Os guardas, com fuzis em mãos, tentam retomar a posição. Paparazzo fotografa a cena em vários ângulos.

As crianças santas apontam. "Olha, lá está a Madonna!", ambas gritam, correndo em direção ao vazio e acompanhados pela multidão enlouquecida. "Porque a loucura tem algo de contagioso. A loucura protegida pelo amor (e por muros) comunica um sentimento de liberdade perigoso, ao qual é difícil resistir: é o caos primordial protegido, defendido, institucionalizado. Não existe liberdade comparável àquela loucura defendida." (FELLINI, 2012, p. 31). Marcello corre com Paparazzo, e flashes são disparados em direção ao nada, na esperança de captar a aparição divina⁹⁷. A chuva começa a cair torrencialmente. Homens e mulheres se espremem, passando por cima dos guardas e dos doentes para conseguirem ver Nossa Senhora.

Uma das crianças grita, no meio da tempestade. "Ela foi embora e me passou um recado!", por um momento, o barulho para e todos escutam. "Nossa Senhora falou que não vai voltar até termos construído uma igreja aqui", a multidão de fiéis acena afirmativamente com a cabeça, parecendo satisfeita.

⁹⁷ O inconsciente coletivo é algo como uma corrente contínua ou talvez um oceano de imagens e figuras que flutuam sobre a consciência em nossos sonhos ou em estados anormais da mente (JUNG, 1933. p. 186)

Um pequeno grupo vai em direção ao arvoredo, e começa a despedaçar o seu tronco - arrancando com as mãos seus ramos milagrosos⁹⁸ e guardando nas bolsas. Emma também luta por um graveto. Após o caos, resta apenas o cadáver de um enfermo terminal, morto ao lado de um toco de uma árvore completamente depredada.

Já não existem deuses cuja ajuda podemos invocar. As grandes religiões padecem de uma crescente anemia, pois as divindades prestimosas já fugiram dos bosques, dos rios, das montanhas e dos animais, e os homens-deuses desapareceram mais profundo do nosso inconsciente. Iludimo-nos julgando que lá no inconsciente levam uma vida humilhante entre as relíquias do nosso passado. Nossas vidas são agora dominadas por uma deusa, a Razão, que é a nossa ilusão maior e mais trágica. É com a ajuda dela que acreditamos ter “conquistado a natureza” (JUNG, 2008. p.128)

⁹⁸ “Deus’, por exemplo, significa, por um lado, um “*ens potentissimum*”, um ser todo-poderoso, inexprimível e, por outro, uma alusão, a mais insuficiente possível, e uma expressão da impotência e da perplexidade humanas; portanto, uma manifestação da natureza, a mais paradoxal (C.G. JUNG, 2016. p. 366)

IV - O Pai e o Filho

A verdade encontra-se no fundo do poço
- Demócrito

As portas se abrem para Marcello, revelando o interior de um grande apartamento elegantemente decorado. O ambiente possui uma aura aristocrática - Marcello e Emma são recebidos efusivamente por Steiner, que parece feliz com a visita do amigo. Uma voz indiana canta ao fundo soando como um mantra, e uma mulher com o nome de Anna chama Marcello. “Terminou o livro?”, pergunta. Enquanto isso, Steiner confia algo para Emma. “Vai achar estranho, mas eu creio lhe conhecer bem. Quando você compreender que ama Marcello mais do que ele mesmo, será feliz”, revela, enigmaticamente.

A canção oriental acaba, e os convidados de Steiner aplaudem. Eles parecem ser de lugares diferentes do mundo, e esse sarau é claramente uma reunião entre pessoas possuidoras de uma alta cultura⁹⁹; poetas, atores, artistas, *marchands*. Steiner apresenta Marcello para a roda de amigos, que discutem sobre a essência da mulher oriental. “Elas estão mais próximas da natureza”, diz um dos mais velhos. “A civilização, para quê serve? Hoje as mulheres não sabem nem mais fazer amor”, conclui o pensamento, um pouco embriagado. Marcello que também gostaria de conhecer o mundo e as mulheres. Steiner diz invejar o otimismo do velho poeta. “Escreveu dezenas de livros e ainda possui a mesma fé”, comenta, acendendo o cigarro.

Marcello muda de assunto ao comentar sobre um quadro de Morandi na parede. “É o pintor que mais amo. Ele envolve tudo em uma luz de sonho¹⁰⁰, mas os objetos são precisos, de um rigor quase tangível”, reflete Steiner, observando o quadro. “É uma arte em que nada ocorre por acaso”, conclui, utilizando uma certa metalinguagem que também serve para situar a própria cinematografia de Fellini a partir dali, quebrando preceitos narrativos clássicos, mas nunca fazendo isso ao acaso. “Como Jung, eu vivo muito na imaginação. Ele entendia os sonhos como imagens arquetípicas que correspondem às experiências primitivas, que são comuns a todos os homens. Eu quase não quis acreditar que

⁹⁹ O homem moderno é um ser humano recém formado; um problema moderno é uma questão que acaba de surgir e que a resposta está presente no futuro (JUNG, 1933. p. 196)

¹⁰⁰ Temos os mesmos sonhos e pesadelos que os seres humanos tinham há três mil anos. Desfrutamos em nossas casas os mesmos medos elementares que os homens tiveram em suas cavernas no passado. Uso a palavra “desfrutamos” porque estou convencido de que também o temor é parceiro do gozo. Se não, porque as pessoas andam na montanha russa? Em doses pequenas, o medo dá à vida um certo comichão. (CHANDLER, 1995. p. 147)

outra pessoa houvesse formulado, com tanta perfeição, meus sentimentos sobre a importância dos sonhos criativos”¹⁰¹, disse o cineasta em entrevista com a jornalista Charlotte Chandler.



Uma poetisa sentada em um divã chama a atenção de Marcello, indagando sobre sua dúvida de seguir sua carreira entre o jornalismo e a literatura. “Não se aprisione, siga sempre livre, disponível, como eu!”, declara a mulher. Marcello diz que leu suas poesias e que gostou muito de seu estilo. “Suas poesias são fortes, limpas (...) esta é minha arte preferida. Que o que penso servirá amanhã. Uma arte clara, limpa. Sem retóricas. Que não mente, não adula”, desabafa, em tom de autocrítica. “Não gosto da minha profissão atual. Penso no amanhã”, conclui.

O homem que chamamos de moderno, o homem que está ciente do presente imediato, não é o homem comum. Ele é o homem que se encontra no cume de uma montanha, ou na beira do mundo, com um precipício do futuro em sua frente, e acima dele o céu, e abaixo dele toda a humanidade com a história que desaparece em uma névoa primordial (JUNG, 1933. p. 196)

Os convidados de Steiner bebem e se divertem ao discutirem filosofia. “Sou um oráculo alcohólico”, proclama a poetisa, com mais um gole de vodka. “Sei bem do que eu gos-

¹⁰¹ CHANDLER, 1995. p. 147

to. Das três grandes fugas: fumo, bebida, cama”, diz olhando para Emma. “Sua sabedoria seria essa?”, diz Steiner. A poetisa encara diretamente em seus olhos “Você lê meus versos, mas não me compreende. É o verdadeiro primitivo! Primitivo como agulhas góticas! Tão alto, que não pode ouvir voz alguma”, proclama, meio que em transe”, adverte. Steiner ri e continua fumando seu cigarro.

Cansado desse turbilhão de opiniões, o homem moderno deseja descobrir por si mesmo como que as coisas são. E através desse desejo ele abre o precedente para as possibilidades mais perigosas. Ele é tão ousado que nós não conseguimos evitar de ver essa jornada com certa dose de simpatia. Não é uma aventura destemida, mas um esforço inspirado por uma necessidade espiritual de trazer sentido mais uma vez para sua vida, tendo como base a experiência nova e sem pré-julgamentos (JUNG, 1933. p. 239)

Em uma brincadeira com um dos gravadores da casa, uma velha fita emite o barulho ensurdecedor de um trovão¹⁰², que parece causar desconforto em Steiner. “É uma fita com velhas gravações. São ruídos sem importância”, diz, levantando de sua cadeira para desligar o aparelho. Os amigos insistem em ouvir os ruídos da natureza que o próprio Steiner gravou. Contrariado no começo, o anfitrião concorda em deixar a gravação tocar: por um momento, em silêncio, os convidados escutam os barulhos da tempestade, dos ventos e do oceano, seguido pelo suave canto dos pássaros.

Steiner está absorto em pensamentos, encarando com seriedade suas próprias gravações. Na soleira da porta, surgem duas crianças - uma menina mais velha e um menino mais novo, que sorri para o pai. “O que vocês estão fazendo aqui?”, pergunta Steiner, saindo do transe. “Eles ouviram o trovão e acordaram”, diz sua mulher, carregando os filhos para dentro do quarto. Steiner sorri e dá um beijo no filho mais novo, carregando ele no colo. Emma vai ao encontro das crianças com um sorriso, e Steiner elogia as habilidades do filho mais novo, apertando suas bochechas com carinho. Ele dá um beijo na testa de sua filha. “Agora vão para cama. Prometo que já vou vê-los”, Steiner parece orgulhoso e emotivo, ele fala sobre as características de cada um, exaltando o espírito de curiosidade das duas crianças.

A mulher indiana começa a cantar novamente, e um outro clima toma conta da festa, cada um admirando atentamente a melodia aguda da cantora. Marcello parece melancóli-

¹⁰² O trovão evoca os portentosos ruídos da psique, um estrondo que nos tira da consciência adormecida e nos torna atentos (...) o trovão anuncia violentas tempestades, o caos psíquico, tudo o que é trovejante transcende o ruído da existência ordinária, ecoando nas camadas profundas da memória (...) O trovão é elétrico, quente, revelador, sacode-nos até o âmago e nos deixa fulminados (RONNBERG, 2012. p. 68)

co, e Emma se aproxima, sussurrando. “Marcello, você também terá uma casa assim um dia”, promete. “Fomos feitos um para o outro”. Marcello apenas suspira sem ânimo, terminando de fumar seu cigarro. Ele levanta e segue Steiner até a varanda, deixando Emma sozinha.

O terraço é vasto e florido, de frente para uma grande avenida arborizada. Ali reina o silêncio, mas ao redor se ouve o murmúrio surdo da cidade abaixo. Marcello parece perturbado. “Deveria mudar de ambiente. Mudar muitas coisas”, confessa o jornalista. “Sua casa é um refúgio, sabe? Seus filhos, mulher, livros, amigos extraordinários. Eu perco meus dias. Nunca realizarei nada¹⁰³”.

Eu percebo com clareza que estou perdendo minha fé na possibilidade de um mundo com uma organização racional, aquele velho sonho do milênio, no qual a paz e a harmonia deveriam prevalecer, se transformou em mera ilusão (JUNG, 1933. p. 203)

“Não pense que encontrará a salvação ficando trancado em casa como eu”, interrompe Steiner, com semblante sério. Ele muda de assunto, oferecendo ajuda profissional à Marcello, que acena positivamente com a cabeça - mas que parece não encontrar no amigo a resposta que buscava. “Venha!”, diz Steiner. Marcello o segue. Ele caminha lentamente em direção ao quarto das crianças. Ele beija carinhosamente a testa de seus dois filhos, que seguem dormindo. Steiner caminha em direção à janela do quarto, com passos lentos. Pelo ponto de vista de Marcello observamos Steiner olhando para o horizonte vazio¹⁰⁴. Ele começa a discursar, em tom confessional.

“Às vezes a noite, esta escuridão, este silêncio, oprime. A paz me amedronta. Temo a paz acima de tudo. Parece apenas uma aparência que oculta o inferno. Penso o que verão, amanhã, meus filhos. Dizem que o mundo será maravilhoso. Mas como, se basta um telefonema para anunciar o fim de tudo. Deveríamos nos libertar de paixões e sentimentos na harmonia da obra de arte realizada. Naquela ordem encantada. Conseguirí-

¹⁰³ Fellini, protagonista absoluto de *La Dolce Vita*, nos seus dois aspectos aparentemente inconciliáveis: por um lado, o pícaro, o impostor, o mago do espetáculo; e, por outro lado, o artista profundamente sincero, intransigente, sozinho consigo próprio (FELLINI, 170. p. 4)

¹⁰⁴ À medida que aumenta o conhecimento científico, diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmos porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu sua “identificação emocional inconsciente” com os fenômenos naturais. E estes, por sua vez, perderam aos poucos as suas implicações simbólicas. O trovão já não é a voz de um deus irado, nem o raio o seu projétil vingador. Nenhum rio abriga mais um espírito, nenhuma árvore é o princípio da vida do homem, serpente alguma encarna a sabedoria e nenhuma caverna é habitada por demônios. Pedras, plantas e animais já não tem vozes para falar ao homem, e ele não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo. Acabou-se o seu contato com a natureza, e com ele foi-se também a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava (JUNG, 2008. p.120)

amos nos amar tanto. E vivermos além do tempo, soltos!”, Steiner declama em um monólogo, encarando Marcello pela última vez. “Soltos”, repete. A tela escurece.



O sarau de intelectuais revelado por Fellini é o primeiro e único embate explícito de ideias dentro de *La Dolce Vita*: por um lado o hedonismo e o naturalismo superficial dos poetas, por outro o descontentamento cínico do homem moderno¹⁰⁵, que não acredita em transcendência¹⁰⁶, carregando o peso da existência sozinho¹⁰⁷ e incapaz de criar algo significativo. Marcello olha para Steiner como uma referência do que ele mesmo poderia vir a ser - alguém que, através da cultura, consegue superar sua própria insuficiência¹⁰⁸ e ficar em paz consigo mesmo. Um homem com uma vida aparentemente completa. Essa admiração de Marcello por Steiner potencializa o senso trágico do que irá acontecer posteriormente no filme.

¹⁰⁵ Não ter história é um pecado de Prometeu, e nesse sentido o homem moderno vive em pecado (JUNG, 1933. p. 198)

¹⁰⁶ Os valores e lutas dos mundos passados não mais o interessam a não ser pelo ponto de vista histórico. Ainda que ele tenha se transformado em um ser “não-histórico” no sentido mais profundo e que tenha se alienado da massa dos homens que vivem sob as amarras da tradição (JUNG, 1933. p. 197)

¹⁰⁷ (A Filosofia) é uma senda alpina pelas alturas; até ela leva apenas um caminho íngreme por sobre pedras e espinhos pontiagudos; ele é solitário, e torna-se cada vez mais ermo na medida em que se percorre; e quem anda nele não pode conhecer temor algum, mas, ao contrário, deve deixar tudo para trás e seguir confiante o seu caminho gélido pela neve. O filósofo encontra-se sempre na pura e fria atmosfera alpina, e já vê o sol quando lá embaixo ainda reina a noite escura (SCHOPENHAUER, 2013. p.11)

¹⁰⁸ Através do ceticismo o homem moderno se jogou contra si mesmo; suas energias fluem em direção à própria fonte e lavam a superfície esses conteúdos psíquicos que estiveram sempre ali, mas que permanecem escondidos na margem enquanto a corrente flui suave em seu curso (JUNG, 1933. p. 204)

Quem pretendesse caracterizar a modernidade não poderia deixar de apontar para as imagens da abertura, da expansão, mas também da retração, como símbolos dos seus movimentos mais característicos. Há uma geografia mental tipicamente moderna, além da física, que autoriza a interpretar o moderno sob o influxo daquelas imagens, tomadas, então, como metáforas prototípicas da modernidade. Das viagens marítimas ao projeto sempre renovado e estendido de “conquista do espaço”, da descoberta da subjetividade ao sepultamento do homem e do autor, da queda da tirania à ficção da mídia política, o que se forma são imagens em que a expansão e a abertura, acompanhadas por uma inevitável retração daquilo que fora “conquistado”, marcam as realizações modernas como uma “pulsação elástica”, um esforço afigurado a uma desalentada contabilidade: no final das contas, o saldo parece ser pouco mais do que zero. Aquilo que uma geração conquista a duras penas, em pouco tempo se esvai, superado pela inevitável marcha. (WEBER, 2008. p. 01)

O silêncio perturbador do apartamento de Steiner é substituído pelo caos barulhento da Via Veneto, onde Marcello estaciona seu conversível. Ao ver o jornalista, um dos fotógrafos da região avisa. “Seu pai está aqui!”. Surpreso, Marcello desce do carro e vai em direção à uma das mesas, onde encontra seu velho pai comendo um filé. Os dois se abraçam. “Papai. O que faz em Roma? A mamãe está bem”, pergunta Marcello, surpreso. “Sim, filho. Tudo bem. Estou só de passagem! Você me parece bem!”.

No meio da conversa, uma morena de vestido passa e cumprimenta Marcello. O pai a acompanha com o olhar. “Quem é ela? É alguma atriz?”. “Quase”, responde Marcello, pedindo uma bebida para o pai, que olha ao redor com uma curiosidade excitada. “Mas esta Roma, que cidade linda! Como se sente por aqui? Já se acostumou!”, pergunta o pai. Marcello sorri. “Sim, conheço todo mundo. O jornalismo, se a pessoa acerta, pode render muito”, diz, orgulhoso. Os dois conversam quando Paparazzo chega na mesa. “O que se faz por aqui de noite?”, pergunta o pai para os dois. “Quer fazer alguma coisa? Ir ao cinema?”, indaga Marcello. O pai parece pouco interessado com a proposta. “Não, o cinema não! Um amigo meu me disse que há um lugar nada mal. Uma espécie de cabaré. Vamos lá? Parece uma boa ideia”, Marcello entende finalmente a intenção do pai, e abre um sorriso. “Oh, só para dar uma olhadela”, diz o velho.

Marcello, Paparazzo e seu pai entram no cabaré Kit-Kat. O pai parece alegre e excitado, conversando de modo quase ingênuo com as dançarinas do local. Marcello olha para ele com uma dose de perplexidade. Eles se sentam em uma das mesinhas em volta da pista, onde duas bailarinas seminuas dançam. “Uma garrafa de champagne, por favor”, diz o pai, eufórico.

E o que é de fato o sentido de nossa existência? Devemos ser todos tigres, tigres amáveis que só se alimentam de maçãs? Tigres vegetarianos - isso é simplesmente uma anormalidade, algo doentio. E assim é o homem que não vive na terra e a ela não paga seu tributo. Não é algo que fazemos voluntariamente impostos. Ao contrário, é uma exigência sangrenta que - pode-se até dizer: Graças a Deus - não é possível contornar. Mas aquele que é vítima disso, não dirá algo assim. Simplesmente estamos expostos e precisamos justamente reconhecer o fato de que estamos expostos. *Pericolosamente Vivere* - a vida é um risco! E caso não seja, então nada aconteceu. Por isso podemos dizer juntamente com Voltaire no leito de morte quando o abade, o confessor, lhe perguntou: “O senhor se arrepende de todos os seus pecados, senhor Voltaire?” - Sim, meu pai, e sobretudo daqueles que jamais cometi. Isso é verdade, enormemente verdade! Esse é o problema. (JUNG, 2015. p. 67)

As dançarinas exibem suas pernas e a expressão do pai de Marcello é de contentamento. O jornalista faz alguns sinais para duas meninas que estão saindo do palco. Uma das garotas, chamada Fanny, se aproxima da mesa. “Um beijinho para cada um. Marcello, você é um patife! Nunca mais me ligou!”, diz, fingindo estar brava. O pai de Marcello puxa a dançarina. “Juro que mal fico atrás desses rapazes. Quando estou em viagem, me sinto como um leão. Mas quando estou em casa, é como se eu tivesse oitenta anos”, diz, gargalhando. A garota também ri, passando as mãos pelo ombro do senhor. A exuberância do pai provoca a simpatia geral. “Agora vou te ensinar como eu conquistava garotas, como no meu tempo”, diz, com um brinde de champagne.

Nunca tive a intenção de corrigir os costumes. Minha natureza não é a de um moralista. As interpretações do filme [La Dolce Vita] como espelho dos tempos, como afresco severo, documento e processo de toda uma sociedade, certamente não vieram de mim. Para mim, *A Doce Vida* é tão somente o relato de peregrinações noturnas e diurnas de um jornalista sem envergadura (STOURDZÉ, 2012. p. 98)

O pai bebe e se diverte com as dançarinas, enquanto Marcello observa na mesa, bebendo com Paparazzo. Um palhaço entra tocando um trompete, em uma das apresentações do cabaré. Isso desperta uma estranha melancolia em Marcello, que confia para o amigo fotógrafo. “Sabe, quando eu era uma criança meu pai nunca estava em casa. Ficava muito fora. E minha mãe chorava! Eu quase nunca o via¹⁰⁹. Na realidade, não o conheço”, diz, resignado, acendendo mais um cigarro. Essa é mais uma pitada claramente autobiográfica de Fellini em sua obra; seu pai, um vendedor de queijos de Rimini, sempre foi severo e distante do filho, sempre viajando e nunca demonstrando muito interesse pela sua profissão como cineasta ou jornalista.

¹⁰⁹ O filme é entrelaçado de acontecimentos reais, ainda mesmo quando nos escapa a raiz autobiográfica de muitas situações. Fellini mascara com a mitologia as próprias ocorrências pessoais (FELLINI, 170. p. 91)



A noite acaba e nos portões fechados da boate Kit-Kat saem Marcello, Paparazzo e seu pai acompanhado de Fanny e mais duas mulheres. Eles estão todos embriagados. Marcello sugere ao seu pai para irem para casa, mas ele entra no carro de Fanny. “Está tudo bem, papai?”, diz Marcello, com preocupação. “Estou bem acompanhado! Me deixe em paz!”, diz o velho, um pouco irritado com o filho. “Eu dirijo bem! Me siga até em casa”, diz Fanny. Marcello desiste de argumentar, e o carro da bailarina sai cantando pneus pela madrugada. Dirigindo no carro logo atrás, em meio à uma canção embriagada entoada pela bailarina e aos avanços de Paparazzo na mulher que está com ele no banco de trás, Marcello diz, meio que para si mesmo: “Meu pai ainda é um belo homem, não?”. Ninguém responde.

Desde *A Doce Vida*, Fellini superou inteiramente a questão da linearidade na narrativa e se lançou a um trabalho de introspecção. O Cinema não deve apenas servir para contar uma história, é preciso interrogá-lo para saber o que ele pode dizer, o que ele pode mostrar, o que ele, finalmente, dá a ver. Por meio dele, organiza-se uma busca pessoal, uma tentativa de compreender a própria história (STOURDZÉ, 2012. p. 20)

Marcello parece cansado quando para na frente do apartamento de Fanny. “Não vai descer do carro?”, pergunta uma das garotas. Ele nega, e pede para Paparazzo levar seu pai para casa. Nesse momento, Fanny aparece correndo e gritando por ajuda. “Marcello, seu pai está mal”. Marcello sobe as escadas correndo e encontra seu pai sentado em uma cadeira. Ele parece muito envelhecido. O pai ouve Marcello chegar e não se move, como se estivesse envergonhado. “Apague a luz”, diz. “Meu amigo foi à farmácia, vol-

ta logo”, explica Marcello, tentando tranquilizar o pai. “Não é nada, acho que bebi demais”, reclama o velho, imóvel na cadeira.

Marcello senta ao seu lado. “Que horas são?”, pergunta, notando que o dia já está perto de clarear. “Quase quatro da manhã”, responde Marcello. O pai levanta da cadeira de sobressalto, dizendo que precisa pegar um trem de volta para casa. Marcello implora para que o pai fique e durma em sua casa. “Papai, fique comigo um pouco. Amanhã tenho o dia livre”, o pai está irredutível. Ele parece envergonhado pela impotência diante do filho. “Nós nunca nos vemos...”, diz Marcello. “Preciso ir”, se despede o pai, pegando seu



casaco. “Me escreva depois”, diz enquanto desce as escadas do prédio¹¹⁰.

Fanny caminha até o parapeito de sua janela e observa o pai entrando no taxi, enquanto Marcello tenta convencê-lo a ficar. A porta do veículo se fecha e o carro acelera. Marcello permanece em pé, sozinho em meio à uma rua deserta de Roma. Sem encontrar respostas significativas em seu mentor Steiner e ignorado pelo próprio pai, Marcello segue sua própria jornada solitária¹¹¹ em uma direção incerta.

[O homem é moderno] apenas quando ele chega na beira do mundo, deixando para trás tudo que foi descartado e inutilizado, e sabendo que ele se encontra de frente a um vácuo perante o qual qualquer coisa pode crescer (JUNG, 1933. p. 197)

¹¹⁰ A improbabilidade de Federico nasce da desarmante complexidade das suas relações com a existência (FELLINI, 170. p. 91)

¹¹¹ Nós [os modernos] também somos a decepção das esperanças e expectativas dos séculos (JUNG, 1933. p. 199)

V - Castelo de Areia

Nossos olhos enxergam o que não está lá, nossos ouvidos deixam de escutar o que está lá; o sol passa a girar em torno da Terra; acabamos tendo prazer na ilusão - Jean-Claude Carrière

A noite segue barulhenta na Via Veneto e Marcello procura por algo para fazer entre as mesas movimentadas dos restaurantes locais, com todo seu glamour e lindas modelos que passeiam entre os carros na avenida em busca de diversão. Uma briga acontece em uma das mesas, e Marcello é atraído para lá com a multidão. Quando ela passa, ele encontra uma loira com estatura de modelo. “Nicolina, como vai?”, cumprimenta. Ela diz que vai passar a noite em uma festa no castelo de seu namorado, em Bassano. “Porquê não me leva?”, ele pergunta. Ela sorri e diz que se couber no carro, tudo bem.

A paródia amarga contém tudo: o brilho enganoso da via Veneto; a manhã numa rua popular, triste como o primeiro café antes da corrida para a fábrica; crimes decadentes contra o corpo ou contra o espírito; rostos conhecidos demais, estrelas amadas demais, aristocratas verdadeiros demais para serem verossímeis. Essa é a cidade. Essa é Roma (CALIL, 1997. p. 85)

Marcello logo entra em um veículo com lugar sobrando, e segue em direção à um castelo nos arredores de Roma, em uma paisagem solene e fabulosa. Uma moça, sentada nos joelhos de Marcello, fala sem parar com a sua vizinha de banco. Marcello olha para uma e outra, meio sorridente, como se estivesse feliz com uma tagarelagem tão remota e musical. Vários carros estacionam no imenso pátio de um castelo de atmosfera renascentista.

O ambiente do castelo não é muito acolhedor. Homens de smokings, velhos aristocratas, condes e duquesas fumam seus charutos enquanto ouvem uma canção clássica. Todos eles parecem bêbados e sonolentos, como se estivessem sob o efeito de alguma droga; Marcello chega como um peixe fora d’água e é apresentado brevemente a alguns dos convidados, pedindo licença quando vê uma figura conhecida; é Maddalena. “O que faz aqui? Como está?”, pergunta o jornalista. “Estou bem e bêbada”, responde a socialite.

Maddalena passeia pelo salão contando fofocas sobre todos os nomes que estão presentes ali, herdeiros de grandes famílias romanas que ficaram no passado - seres que parecem deslocados temporalmente, e que permanecem tão esquecidos no mundo moderno quanto seus postos *pro forma*. “A pequena condessa Eleonora, oitenta hectares e

duas tentativas de suicídio. Aquela é Federica, a loba, gosta de amamentar os jovens”, aponta, com cinismo. “Não faça essa cara. Acha que somos melhores?”, questiona, caminhando entre bustos de papas, guerreiros romanos e de retratos de antepassados que ergueram o castelo. “Pensei frequentemente em você”, diz Marcello, enquanto Maddalena brinca, embriagada com um pedaço de véu sobre o rosto. “Não a compreendo”, completa. “Não? Nem eu”, diz ela, abrindo um sorriso e indo para o próximo cômodo.

Eles chegam em uma grande sala que contém apenas uma cadeira no centro. “Essa é a sala para assuntos sérios”, diz Maddalena. Ela leva Marcello pelas mãos, fazendo ele se sentar. Sem mais nenhuma palavra, ela sai da sala e caminha em direção à uma pequena fonte, que também é um canal de ar diretamente para a sala onde está Marcello. “Está me ouvindo?”, a voz de Maddalena preenche o cômodo onde o jornalista espera, rindo com a brincadeira. “Onde você está?”, pergunta Marcello. “Longe, muito longe. Como se eu não existisse”, responde a voz de Maddalena.



“Você se casaria comigo?”, ela pergunta, em tom sério. “Estou apaixonada por você, Marcello” - “Desde quando?”¹¹², o jornalista responde, com sarcasmo. “Está com medo de responder?”, Marcello muda o semblante, pensativo. “Eu o amo, Marcello. Queria ser sua mulher e ser fiel¹¹³”, ela revela, em tom de confissão. “Queria ser sua mulher e ao

¹¹² O cinema é um mediador entre a realidade e sua percepção. Consciente desse papel de intermediário e de seu poder, Fellini não se cansa de interrogar a condição da imagem e a veracidade da mensagem que ela veicula (STOURDZÉ, 2012. p. 13)

¹¹³ Temos experiências primordiais não conscientizadas. E essas simplesmente fazem parte da totalidade da personalidade (JUNG, 2015. p. 21)

mesmo tempo divertir-me como uma prostituta”, diz. Marcello muda de postura com a sinceridade das palavras de Maddalena. “Hoje, não sei porque, acho que gosto e preciso de você. Não sei se falava sério ou debochava. Não importa. Gosto de você, e queria ficar sempre com você”, responde Marcello, para o vazio.

Quando uma coisa escapa da nossa consciência, essa coisa não deixou de existir, do mesmo modo que um automóvel que desaparece na esquina não se desfez no ar. Apenas o perdemos de vista. Assim como podemos, mais tarde, ver novamente o mesmo carro, também reencontramos pensamentos temporariamente perdidos (JUNG, 2008. p. 35)

“Sou uma vadia¹¹⁴. Sempre fui e sempre serei. Não quero mudar”, responde a voz de Maddalena. Marcello mente¹¹⁵ para si mesmo dizendo que essa não é a verdade, que se quisessem os dois poderiam criar uma vida juntos. Não existe resposta. Nesse momento, percebemos que Maddalena está na outra sala acompanhada de um homem que a beija no pescoço. Marcello segue chamando, mas a resposta é o silêncio.

Fellini se deu conta, antes e melhor que todos na Itália, da imensa, e mais assustadora do que preocupante, revolução da chamada pós-modernidade. Não apenas porque o seu cinema, juntamente com o de Kubrick, foi aquele que a praticou e divulgou em mais alto nível, mas porque ele empreendeu uma drástica revolução na essência de seu estilo, atirando-se para confins inusitados, tentando contínuas superações em direção a uma absoluta liberdade autoral (Gianni Volpi in FELLINI, 2012, p.16)

Marcello sai por uma das portas do castelo à procura de Maddalena e encontra por acaso vários dos convidados da festa carregando candelabros, prestes a entrar em um imenso jardim em forma de labirinto. Uma mulher guia o restante da fila. “Querido, vamos caçar fantasmas?”, convida. Marcello segue o grupo, subindo uma escada em caracol que liga o castelo a uma grande mansão abandonada. Eles entram na casa enquanto contam histórias de terror.

A natureza essencialmente dupla e paradoxal do labirinto é circular e linear, simples e complexa, histórica e temporal. Contida num espaço compacto,

¹¹⁴ Mas a mulher de *La Dolce Vita*, a mulher verdadeira, fascinante e feia ao mesmo tempo, a mulher que tem mil vezes mil anos é a cidade. Eu quis transportá-la para a tela em seu aspecto mais exagerado, quis trabalhar meu material até os limites extremos da paródia, fazer do burlesco uma coisa emocionante. (CALIL, 1997. p. 85)

¹¹⁵ [A neurose] sempre contém memórias, desejos, medos, deveres, necessidades ou pontos de vista que nós nunca realmente aceitamos, e por esse motivo eles interferem constantemente com nossa vida consciente de uma maneira perturbadora e danosa (JUNG, 1933. p. 79)

uma comprida e difícil via dá constantemente meia volta, levando indiretamente a um misterioso e invisível centro (...) o labirinto encarna simultaneamente a confusão e a clareza, a multiplicidade e a unidade, o aprisionamento e a liberdade, o caos e a ordem. Esta dualidade paradoxal reflete o propósito terapêutico de tatear o caminho através do sofrimento, da escuridão e da confusão, com o alvo de construir uma capacidade para maior discernimento e maior perspectiva (RONNBERG, 2012. p. 714)

Na penumbra de um salão deserto do último andar, vazio e cheio de poeira, um pequeno grupo se reúne ao redor de uma única mesinha. Apenas um pequeno castiçal ilumina o salão, enquanto a sessão mediúnica¹¹⁶ começa a acontecer. Marcello está distante, sabendo não pertencer àquele grupo de aristocratas e não participando diretamente daquilo que percebeu como uma brincadeira¹¹⁷.

Talvez o cinema nos apresente uma linguagem mais adequada do que a linguagem escrita para expressar melhor os intuitos do que os mencionados filósofos (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger) tiveram a respeito dos limites de uma racionalidade unicamente lógica e a respeito da apreensão de certos aspectos do mundo que não parecem ser captados por uma total exclusão do elemento afetivo (CABRERA, 2006. p. 18)

Em meio aos risos e cochichos nos pés do ouvido, uma das mulheres da mesa começa a se contorcer como se estivesse possuída. Ela grita. “A morte! Quero a vida!”, enquanto um dos condes corre para apagar as poucas velas que ainda estão acesas no ambiente. “Quero amor. Quero vida. Quero tudo que existe!”, berra a mulher, em transe. Ninguém acredita na aparição sobrenatural. “Está bêbada. Quer chamar a atenção”, comentam alguns, no escuro. Uma mão branca agarra suavemente a de Marcello na escuridão, o levando para baixo das escadas da mansão deserta. Sob o ponto de vista do jornalista, vemos a bela senhora que guiou todos para dentro do labirinto. “Ela se contorce com os avanços de Marcello. “Amor. Tesouro. Você está maluco”, suspira, gemendo de prazer. Apenas seus olhos são vistos na escuridão.

¹¹⁶ E nós somos sempre assombrados pelo medo demasiado humano de que a consciência - essa nossa conquista de Prometeu - seja no fim não suficiente para nos dar um lugar à natureza. (JUNG, 1933. p. 96)

¹¹⁷ Fellini sempre se interessou por ocultismo e chegou a participar de diversas sessões espíritas durante toda sua carreira, especialmente depois que conheceu os escritos de Jung. “Creio que a vida abrange muito mais do que suspeitamos ou sabemos. Existe um outro mundo metafísico, sobrenatural: destino, acaso, acontecimentos inexplicáveis. Esotéricos, mágicos, videntes... Sei que vivem se divertindo comigo, porque me interesse de tudo de A a Z, de astronomia a zen, de Jung às sessões espíritas e bolas de cristal. Tudo o que promete milagre me fascina” (CHANDLER, 1995. p. 157)

O que admiro muito em Jung é o fato de ter sabido encontrar um ponto de encontro entre ciência e magia, a racionalidade e fantasia, de permitir que atravessemos a vida nos abandonando à sedução do mistério, com o conforto de saber que ele é assimilável pela razão. [...] Alguns anos atrás li um livro de Jung. *La realtà dell'anima*, e na época entendi muito pouco. Mais tarde me caiu em mãos seu livro sobre Picasso, e acabei ficando confuso: nunca havia encontrado um pensamento mais lúcido, humano e religioso em um sentido que me era desconhecido. Foi como descobrir novas perspectivas para ver a vida, a possibilidade de fruir das experiências de um modo mais corajoso, mais vasto, de recuperar muita energia e material sepultado sob montanhas de medos, inconsciência, feridas mal curadas [...] É a admiração que se sente pelo irmão mais velho, por quem sabe mais do que você e está disposto a ensinar. Admiro e invejo a honestidade inabalável de Jung. E, no entanto, me parece que ele não é amado nem admirado como deveria; em nosso século a humanidade criou um companheiro de viagem para segui-lo que, na maioria dos casos, foi de uma desconfiança estúpida. (FELLINI, 2000. p. 128)

O dia amanhece e todos caminham em silêncio pelo labirinto do castelo, resignados após uma noite de orgias e de transe¹¹⁸ coletivo. Todos se entreolham com uma cumplicidade silenciosa, como se o orvalho da manhã apagasse definitivamente a experiência sexual¹¹⁹ que tiveram na noite passada. Eles caminham a passos lentos e Marcello, em meio deles, parece exausto e confuso.

Para sustentar a crença [materialista], o homem contemporâneo paga o preço de uma incrível falta de introspecção. Não consegue perceber que, apesar de toda sua racionalização e eficiência, continua à mercê de “forças” fora de seu controle. Seus deuses e demônios absolutamente não desapareceram; têm apenas novos nomes. E o conservam em contato íntimo com a inquietude, com apreensões vagas, com complicações psicológicas, com uma insaciável necessidade de pílulas, álcool, fumo, alimento e, acima de tudo, com uma enorme coleção de neuroses (JUNG, 2008. p. 103)

¹¹⁸ Certamente a imaginação mítica está sempre presente em toda parte, embora seja tanto repudiada quanto temida. Parece mesmo ser uma experiência arriscada ou uma aventura duvidosa confiar-se ao caminho incerto que conduz à profundidade do inconsciente (C.G. JUNG, 2016. p. 194)

¹¹⁹ Mas qual a significação, em termos práticos, do papel da *anima* como guia para o mundo interior? Essa função positiva ocorre quando o homem leva a sério os sentimentos, os humores, as expectativas e as fantasias transmitidas por sua *anima* e quando ele os concretiza de alguma forma, por exemplo na literatura, pintura, escultura, música ou dança. Quando trabalha calma e demoradamente todas essas sugestões, outros materiais ainda mais profundos surgem do seu inconsciente, entrando em conexão com o material primitivo. Depois que uma fantasia materializou-se de alguma forma específica, ela deve ser examinada tanto ética como intelectualmente, numa avaliação sensível e calculada. E é necessário considerá-la como absolutamente tal, sem qualquer dúvida de que “seja apenas uma fantasia”. Se assim for feito, devotadamente e por um longo período, gradualmente irá se tornando a única realidade existente, podendo então expandir-se de maneira plena na sua verdadeira forma (JUNG, 2008. p.247)

VI - A Sombra

O carácter do homem é o
seu demônio
- Heráclito

Depois de uma grande briga com Emma e de uma reconciliação que se dá mais pelo cansaço do que pelo amor¹²⁰, Marcello desperta com o barulho do telefone. Ele atende e seu rosto fica pálido. Na calçada, em frente à porta semicerrada da casa de Steiner, uma pequena multidão silenciosa se reúne. Dois policiais tentam afastar os curiosos. Marcello corre para a porta de entrada e apresenta seu cartão de imprensa - ele sobe as escadas ofegantes, e um dos vizinhos alerta. “Uma coisa monstruosa, Marcello. Monstruosa”, diz, com a voz embargada. Um dos repórteres fotográficos passa correndo em sua direção. “O que aconteceu, Tiziano?”, pergunta Marcello. “Matou as crianças com dois tiros e suicidou-se”, responde o fotógrafo, laconicamente.

Reconhecemos os corredores que nos levam até a porta do luxuoso apartamento de Steiner. No interior do edifício, tudo adquire repentinamente um aspecto macabro. Numerosos agentes policiais e da perícia já estão no local, e uma movimentação de funcionários e repórteres é acompanhada ao lado de fora. Ninguém fala alto, um sentimento de pesar domina o ambiente. Marcello sobe as escadas com um semblante de profunda agonia¹²¹. “Sou um amigo, quero entrar”, diz o jornalista para o policial na porta.

Os flashes disparam pela fresta que Marcello atravessa pela porta, todos tentando fotografar algo que acontece no interior do apartamento. Perturbado, o jornalista abre caminho e vai até a sala na qual - apenas alguns dias antes - bebia e conversava com o anfitrião e com seus amigos. Na poltrona ao lado do gravador, está o cadáver de Steiner, prostrado com uma bala na cabeça. O sentimento é devastador.

A triste verdade é que a vida do homem consiste de um complexo de fatores antagônicos inexoráveis: o dia e noite, o nascimento e a morte, a felicidade e o sofrimento, o bem e o mal. Não nos resta nem a certeza de que um dia um desses fatores vai prevalecer sobre o outro, que o bem vai se transformar em mal, ou que

¹²⁰ No final, nasce entre Emma e Marcello uma espécie de condenação a estarem juntos, um ao lado do outro. Um motivo existencial: a crônica de uma ligação quase indissolúvel entre dois seres que não tem mais ninguém (FELLINI, 170. p. 80)

¹²¹ Fellini insiste em um fundo de ‘doçura misteriosa’ que quis insinuar no filme, mas é consciente daquilo que a própria imaginação se atreveu a evocar (FELLINI, 2012, p. 11)

a alegria há de derrotar a dor. A vida é uma batalha. Sempre foi e sempre será. E se não fosse assim, ela chegaria ao fim (JUNG, 2008. p.107)

A perícia faz cálculos prevendo o trajeto dos projéteis e registram todo o ambiente. Steiner parece vítima de uma terrível aflição, com o olhar fixo no chão da casa. “A mulher ainda não sabe, ela volta só a tarde”, diz um dos policiais ao telefone, em voz baixa. Peritos reviram os livros e os discos de Steiner, todos tentando encontrar alguma explicação¹²² para o massacre que ocorreu no apartamento. Tudo parece inverossímil e sem propósito. “[o inconsciente humano] é um problema que possui diversos aspectos: gostaríamos de aparentar ou imaginar que somos capazes de lidar com a sombra ou que o problema consiste em como nós lidamos com a sombra. Porém não imaginamos como a sombra lida conosco.” (JUNG, 2015. p.62).



Um dos policiais solta a gravação, e o ponto dela está onde nós já conhecemos no passado. O rosto de Marcello se contorce ao ouvir o estrondo do trovão e dos sons da natureza, que adquire um significado completamente diferente após o suicídio¹²³ de seu autor. A força da natureza agora adquire um aspecto sombrio e terrível¹²⁴. O corpo de Steiner repousa imóvel enquanto a gravação toca, levando consigo todos os segredos e

¹²² [O inconsciente] é sempre mais forte que o homem e seu cérebro (JUNG, 1933. p. 42)

¹²³ Os estoicos romanos viam no suicídio um modo aceitável e digno de lidar com as desgraças insuportáveis da vida (RONNBERG, 2012. p. 752)

¹²⁴ A luz e a sombra, o belo e o feio, o bom e o mau, a profundidade e a tolice. O estudo do diabolismo individual e do coletivo é tarefa gigantesca e que ainda não foi vencida (JUNG, 2008. p.131)

motivos que culminaram nesse ato desesperado de assassinar os próprios filhos e depois tirar a própria vida.

A razão [do homem moderno] violentou suas forças naturais, que buscam vingança e apenas esperam pelo momento em que a barreira irá se quebrar e que elas terão a oportunidade de inundar a vida consciente com destruição (JUNG, 1933. p. 240)

“Era amigo da família do senhor Steiner?”, pergunta um policial, despertando Marcello de um transe causado pela gravação. “Era amigo dele”, responde o jornalista, abatido. Várias perguntas sobre as condições físicas e mentais de Steiner são feitas para o jornalista, que apenas balança a cabeça em descrença. “Não sei de nada. Não sei de nada mesmo”. Marcello caminha instintivamente para o quarto das crianças. Em seu lado, um tubo de gás cortado ao meio. As duas crianças adormeceram na morte, brincando. Um dos comissários de polícia indica as crianças para um fotógrafo, que bate as fotos. Marcello fica petrificado. Ele enxuga o suor frio que cai em sua testa.

Fellini não mentia, senão para si mesmo. E tinha bem claro que não se tratava apenas da aproximação de seu fim, mas do fim de uma civilização, um fim que, mais do que nunca, via despreparados - transtornados e ensurdecidos, cúmplices e tolos - os seus compatriotas. Fellini era por demais inteligente para não estar muito melancólico por si e muito pessimista por todos quanto ao futuro (Gianni Volpi in FELLINI, 2012, p. 19)

Inconformado, Marcello vai até a sacada para respirar. “Doutor, podemos cobrir o corpo?”, diz um dos médicos legistas, antes de levar um cobertor branco por sob o cadáver de Steiner - a única pessoa que Marcello pensava que o compreendia; o homem que ele aspirava um dia vir a ser¹²⁵. Marcello estava mergulhado na mais absoluta e completa solidão.

¹²⁵ Mas, caso então tenham êxito em penetrar na profundidade maior, o que é inevitável, quando escutarem a palavra, quer dizer, quando a escutarem verdadeiramente, deixando-a penetrar, estarão sob o domínio da sombra que se encontra aderida a essa questão. Essa sombra então se refere aos senhores em um sentido pessoal, e esse é um problema muito complicado, pois é como se os senhores fossem inventores da questão, quer dizer, isso significa que estariam na mesma situação que eu e se descobrissem isolados. Encontrariam-se isolados em relação à humanidade, isolados não apenas em relação ao rebanho de ignorantes, e sim, igualmente em relação às pessoas inteligentes que têm outras concepções ou que têm preconceitos principalmente em relação à psicologia (JUNG, 2014. p.18-19)

A solidão não significa a ausência de pessoas à nossa volta, mas sim o fato de não podermos comunicar-lhes as coisas que julgamos importantes, ou mostrar-lhes o valor de pensamentos que lhes parecem improváveis (C.G. JUNG, 2016. p. 349)

Marcello e o comissário vão ao encontro da mulher de Steiner, que ainda não sabe da tragédia. Ela chega de ônibus para ser cercada imediatamente por um bando de fotógrafos, que tiram fotos incessantemente buscando captar o momento da revelação trágica e seu efeito devastador sob a pobre mulher. Seu marido e seus filhos estão mortos. Fellini não acredita em um rápido renascimento do mundo moderno: as inquietações que percorrem *La Dolce Vita* representam a máxima abertura de otimismo que lhe é concedida. Se tentasse afirmar algo diferente, identificar com precisão ‘forças sadias’, iria contra as suas próprias convicções: “Poderia até fazê-lo. Algumas vezes sinto uma tentação para isso, mais que uma tentação, a exigência. Mas não seria sincero. E a sinceridade, para mim, vem antes de tudo (FELLINI, 1970. p. 81). Visivelmente abatido, Marcello tenta impedi-los de fotografar, mas sabe que esse é um pedido em vão. A busca incessante pela manchete é mais forte do que o respeito pela vida humana. O caçador, enfim, vira a caça.

Os personagens são imóveis porque a sociedade, a nossa, está parada, à espera. São imóveis mesmo em sua frenética sarabanda. São pessoas que vivem de mitos extintos. A busca da verdade se tornou tarefa dos repórteres, do olho de vidro de uma câmera. (...) A verdade se esquiva, e a sarabanda continua (CALIL, 1997. p. 86)

A tragédia de Steiner fica para trás com o ronco dos motores dos carros que aceleram na madrugada¹²⁶. Diversos veículos param em frente a uma mansão, e arrombam seu portão principal. A porta está fechada, e finalmente vemos que Marcello faz parte do grupo. Ele pega uma grande pedra e arremessa contra a vidraça, que se estilhaça¹²⁷ e abre caminho para todos entrarem na sala. A entourage é formada por homens de ternos e mulheres com vestidos de festa. Todos estão completamente bêbados, todos comemorando a anulação do matrimônio de uma mulher chamada Nadia.

¹²⁶ É a vida que se apresenta como é, no seu caos originário e natural (FELLINI, 1970. p. 129)

¹²⁷ Em suma, pode-se dizer tudo da história universal, tudo que puder vir à cabeça da imaginação mais perturbada. Só não dá pra dizer uma coisa: que é sensata. Os senhores vão se engasgar na primeira palavra. (DOSTOIÉVSKI, 2016. p. 31)

Marcello comanda a festa, distribuindo um ponche alcoólico para os presentes. O clima é de absoluta euforia, quase insanidade. “Todo ser humano civilizado, independente de seu nível de consciência, é ainda um homem arcaico na profundidade de sua psique” (JUNG, 1933. p. 126). Mulheres riem nos sofás enquanto homens se transvestem com lingerie; todos se beijam e agarram. Nesse estado alterado de consciência, o clima é de um circo sexual. Marcello está em êxtase. Ele é Dionísio no festival de Baco¹²⁸.



Oh, senhores, é possível que eu me considere uma pessoa inteligente por, durante a vida inteira, não ter conseguido nem começar, nem terminar nada. Que eu seja, que seja um tagarela, um tagarela inofensivo e enfadonho como todos nós. Mas o que fazer, se o destino patente e único de todo homem inteligente é a tagarelice, ou seja, a transferência intencional do deserto para o vazio? (DOSTOIÉVSKI, 2016. p. 14)

Marcello estourou a champagne e faz uma proposta indecente. Para comemorar sua recém-libertação do marido, Nadia deveria fazer um strip-tease. A mulher aceita a aposta prontamente. Alguém coloca uma música dançante e ela começa a rebolar. Os homens todos se juntam em torno do espetáculo, enquanto as mulheres riem e batem palmas¹²⁹.

No meio do show de striptease, o dono da casa chega e se mostra pouco impressionado pela bagunça. “Quem quebrou minha janela?”, diz, sem muita preocupação. Ele

¹²⁸ Ser nobre - seria talvez então ser louco (NIETZSCHE, 2006. p. 46)

¹²⁹ [O homem moderno] durante o dia acredita em um cosmos ordenado, e tenta manter sua fé contra o medo do caos que se aproxima durante a noite (JUNG, 1933. p. 162)

senta com tranquilidade no meio dos bêbados e começa a comer macarrão que está sendo servido. “A festa acabou!”, anuncia. Mas ninguém presta atenção.

Antes de ir embora, Marcello faz um último show: ele levanta uma das garotas pelo cabelo e a coloca de quatro, cavalgando nela como um cavalo de uma maneira humilhante¹³⁰. “Como sou azarada”, reclama a mulher, maliciosamente, enquanto cai no chão bêbada com Marcello batendo em seu traseiro. Ele ergue a moça pelos cabelos e começa a colocar penas de almofada em seu corpo. “Você é mesmo uma galinhona”, diz, sorrindo sarcasticamente. Todos riem e se aproveitam desse caos, gozando de toda irracionalidade passageira. O sol nasce, e os convidados e invasores da mansão vão saindo à porta, um por um, enquanto Marcello arremessa penas de ganso para o ar.

Analizando o modo psicológico da criação artística, nós nunca nos perguntamos de que esse material consiste ou o que significa. Mas essa questão aparece diante de nós tão logo nós observamos o modo de criação visionária. Nós somos arrebatados, surpreendidos, confundidos, perturbados ou até mesmo enojados - e nós exigimos comentários e explicações (JUNG, 1933. p. 158)

¹³⁰ Os símbolos que influenciam o homem têm várias finalidades. Alguns homens precisam ser provocados, e a experiência de sua iniciação acontece com a violência de um ‘rito de trovão’ dionisíaco. Outros têm de ser dominados e são levados à submissão através da organizada planificação dos templos ou das grutas sagradas, evocado da religião apolítica do último período grego (JUNG, 2008. p.195)

VII - O Anjo e o Monstro

Minha vida é a história de um inconsciente
que se realizou - C.G. Jung

Esse capítulo começa relacionando uma espécie de interlúdio entre atos aparentemente soltos com o final de *La Dolce Vita*, que assim readquire sua forma repleta de simbolismos e significados. “Não existe uma memória contínua; a maioria das vezes nossa memória se apresenta como ilhas de consciência que são pequenas lâmpadas ou objetos iluminados por um tênue feixe de luz dentro de uma imensidão escura” (JUNG, 1933. p. 98).

Logo após a conversa com Steiner, uma pequena sequência do filme mostra Marcello com sua máquina de escrever, tentando trabalhar no seu livro (talvez ainda inspirado pelas promessas do amigo no capítulo anterior) em um restaurante na beira do mar. Ele acabou de discutir com Emma ao telefone, e quando senta para escrever ouve uma música popular que tira o seu foco. “Pode desligar o rádio, por favor?”, pede, com irritação. “Sim, claro”, responde uma garota de mais ou menos quinze anos, enquanto recolhe os pratos.

A garçonete chama a atenção de Marcello. “Você não é romana. De onde é?”, ele pergunta. “De perto de Perugia”, a garota responde. Seu nome é Paolina. Ela continua recolhendo os pratos, e ele não volta a olhar para a máquina de escrever. “Você até que é bonitinha, sabe?”, ela fica envergonhada. “Você tem um daqueles rostos angelicais”, ele reflete. Após isso, Marcello permanece por um momento em silêncio, como se estivesse melancólico por algo. “Não vai escrever mais?”, a garota pergunta. Ele acena que não¹³¹.

Essa cena, aparentemente sem muita importância, tem uma relação direta com o final do filme. Depois da orgia na casa da praia, Marcello cambaleia embriagado, seguindo seus amigos que correm para perto do mar para observar algo. “O que é aquilo?”, uma das mulheres aponta, enquanto outros seguem com curiosidade. Ao longe, um grupo de pescadores parece tirar algo do mar¹³².

¹³¹ É exatamente assim que as coisas funcionam na psique inconsciente. Possuímos um sistema axial, isto é, um sistema arquetípico que constitui a base de todas as formas conscientes, quer dizer, das formas principais. Pois nossa consciência também é condicionada pelo mundo externo, pelo mundo não psíquico, o mundo material, o “mundo dos corpos em movimento”, o que é a definição de realidade (JUNG, 2015. p. 74)

¹³² Até os conteúdos mais banais da consciência têm à sua volta uma orla de penumbras e de incertezas (JUNG, 2008. p. 45)



A sua ambição é a transcendência, e nas entrelinhas desse friso coletivo, no tom que capta as situações, está presente aquele sentimento místico, embora vazio de qualquer conteúdo confessional, que atravessava seus filmes anteriores e conferia atitudes angélicas a vários personagens (CALIL, 1997. p. 93)

“Rapazes, venham ver, é um monstro!¹³³”, grita uma das mulheres, enquanto pescadores comemoram o que o mar trouxe¹³⁴. “Esse peixe vai render milhões!”, um deles vibra, animado. Eles viram o animal gigantesco, uma aberração que ficou presa nas redes de pesca e ele está morto, imóvel. “Está cheio de medusas na boca”, diz um dos amigos de Marcello, com nojo. O jornalista não parece surpreso com o animal, e se aproxima com certo desprezo. Os olhos do grande peixe estão abertos fixamente e vazios como a própria morte¹³⁵. “Ele ainda insiste em olhar”, zomba Marcello. Um close da câmera revela os olhos mortos do animal, uma mistura de arraia e de peixe.

A inocência primitiva dos peixes sugere aos cristãos que eles tenham sido poupados durante o Dilúvio. Eles representam aqueles que aguardam o batismo como peixes que nadam em torno dos tornozelos de Cristo e o próprio Cristo é representado como peixe ou como ‘pescador de homens’ (...) Depois dos primei-

¹³³ Sobre o quadro negro em seu escritório na Cinecittà, Fellini escreveu há tempos imemoriais: Gherardi peixe final. É o pequeno monstro que aparecerá a Marcello na praia de Fregene, no auge do desgosto após a inútil orgia na vila. Uma aparição repugnante, a meio caminho entre a mitologia e o romance de ficção científica. Para Marcello, símbolo de uma realidade absurda, enferma e impenetrável; para Paolina, será simplesmente um peixe vindo do mar, onde ela mergulha alegremente para tomar banho (FELLINI, 170. p. 121)

¹³⁴ Os modernos raramente colocam Deus no fundo do mar, mas os antigos faziam-no instintivamente. As redes carregadas de enguias contorcendo-se, de cavalos-marinhos inexplicáveis, raias em formas de pássaro, peixes-lanternas e peixes-elétricos carregados com trezentos volts, todos eles inspiravam uma sensação de maravilha religiosa (RONNBERG, 2012. p. 202)

¹³⁵ Qualquer coisa que observamos, independente da maneira sob a qual observamos, nós enxergamos apenas sob nossos próprios olhos (JUNG, 1933. p. 84)

ros cristãos serem batizados em uma fonte conhecida como piscina (lago de peixes), por vezes eles envergavam trajes de peixe, aludindo à natureza que os tinha provido (RONNBERG, 2012. p. 202)



Se relacionarmos a presença do monstro com a representação primitiva de Jesus Cristo, o filme completa um ciclo de maneira quase circular. Jesus nas nuvens - carregado por helicópteros na primeira cena - não comoveu os homens. O Jesus no mar também só consegue ser observado com cinismo e curiosidade, como uma atração de circo. Assim, o homem moderno segue desprezando a religiosidade e sua mitologia em todas suas representações, assim na terra como no céu.

Marcello se afasta do grupo, que segue fascinado pelo monstro. Ao longe, ele vê algumas garotas brincando na areia, após uma faixa de oceano que separa um grupo do outro. Uma das garotas se aproxima do banco de areia onde está Marcello. Ele não a reconhece, mas nós sim. É Paolina - a garota do restaurante. Ela acena insistentemente para Marcello e grita alguma coisa, que ele não consegue ouvir. O barulho das ondas é forte demais. Ela insiste, com um sorriso que reflete uma inocência quase divina, inatingível. A garota - ou melhor, a visão da garota - representa um arquétipo angelical, como uma vida pura em meio à sujeira do mundo. Ela tenta chamar Marcello para seu lado. Ele parece comovido, mas dá de ombros¹³⁶. Ele sabe que já é tarde demais¹³⁷. Uma das mu-

¹³⁶ Poucas imagens no trabalho de Fellini suscitam tanta discussão quanto os últimos takes de *La Dolce Vita*, onde Paolina balança suas mãos e faz gestos para Marcello, tentando passar alguma mensagem que ele

Iheres da festa chama Marcello. Ele faz um gesto de adeus para Paolina, que responde com um aceno de mão e um sorriso. “O que Marcello, o protagonista do filme, pode fazer? Nessa pergunta já está implícita uma resposta: pode olhar ao seu redor com frieza e amor. E com uma certa dose de prazer em viver” (FELLINI, 2012, p. 96).

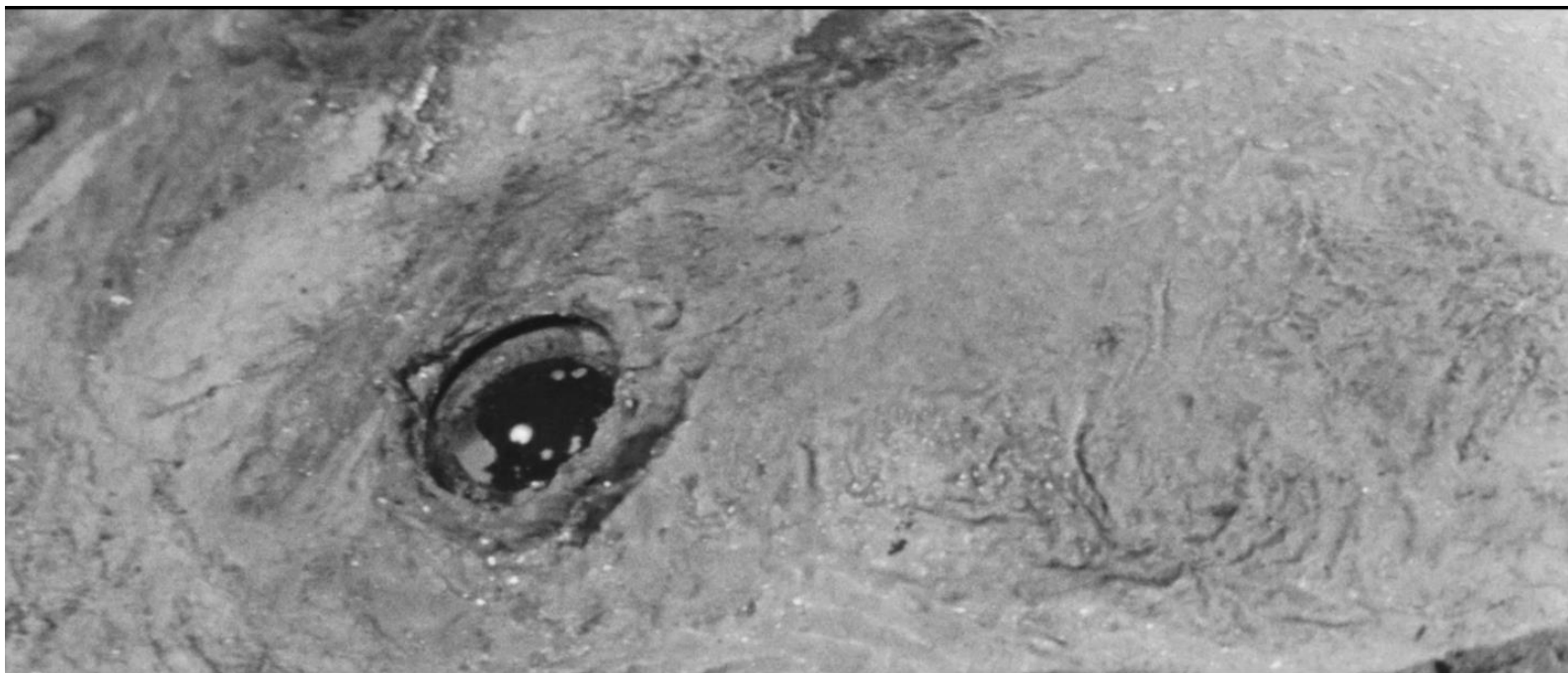
A garota continua acenando, até voltar seu olhar diretamente para a câmera, quebrando pela primeira e única vez no filme a chamada “quarta parede”, artifício cinematográfico usado por Fellini durante todo o resto de sua carreira. Os olhos dela se voltam para o espectador, para os homens e mulheres que testemunharam uma jornada pelo vazio da alma moderna.



não pode ou não quer entender [...] Se existe alguma mensagem no filme, ela pode ser simplesmente essa - a vida, amarga ou doce, continua. (BAXTER, 1994. p. 161)

¹³⁷ Os nossos mitos, profundos e tirânicos, encontram-se embutidos em cápsulas de idéias abstratas, inclusive na idéia desmistificadora da Razão. Virulentos, fazem parte das nossas ideologias. Há mito tipicamente moderno quando há, nas idéias fundamentais de uma ideologia, coagulação de fortes cargas de verdade cognitiva e de verdade ética (valores) e quando essas idéias se tornam autoritárias, dominadoras, sacralizadas, soberanas. Assim, a ideologia contém, subterraneamente, no seu coração, as estruturas do pensamento simbólico-mágico-mítico, escondidas sob as do pensamento lógico-empírico-racional (...) A virulência de uma ideologia pode tornar-se extrema. A ideologia, vale lembrar, sempre teve uma força motora derivada da sua forte carga mitológica e do seu caráter político, isto é, de práxis, na cidade. As ideologias apossam-se e subjagam então os humanos, como faziam os deuses. É certo que os humanos obtêm, em troca, satisfações psíquicas; possuem a verdade que os possui, controlam o universo através de uma ideologia, gozam, como em verdadeiros coitos psicológicos, com a repetição dos seus temas obsessivos, os quais fornecem à doutrina o seu erotismo enfeitiçante. Logo, os humanos chegam a viver e a morrer pela idéia. (MORIN, 2002, p.176)

[O homem moderno] segue sem amor, apenas com a sexualidade; sem fé, porque ele tem medo de caminhar no escuro; sem esperança, pois ele é desiludido pelo mundo e pela vida; e sem entendimento, porque ele falhou em ler o significado de sua própria existência (JUNG, 1933. p. 226)



Considerações Finais | Ciao, Maestro

Tudo se acabou. Não acreditamos em
mais nada. E agora?
Federico Fellini

“Corta!”, gritou pela última vez em seu megafone o timbre fino de Federico Fellini, vestido como de costume com seu sobretudo preto e chapéu. A equipe suspirou, em um misto de alívio e alegria. Mastroianni se aproximou do diretor com um sorriso no rosto, abraçando o amigo. Assistentes começaram a corrida de um lado para o outro para iniciarem o desmanche do set montado na *Cinecittà*. Foi uma longa jornada, muito maior do que a prevista inicialmente. “Quando terminou as filmagens em 17 de agosto de 1959, Fellini tinha gasto 92 mil metros de filme - cinquenta e seis horas - as quais ele deveria cortar em menos de três. Mastroianni, que está presente em todas as sequências do filme, foi entusiasta até o fim: “Foi uma experiência excepcional, maravilhosa, quase seis meses de trabalho prazeroso. Quase não tivemos a impressão de estar fazendo um filme. Quase vivemos essa ‘vida mole’” (BAXTER, 1994. p. 161)

A epopéia filmada por Fellini atraiu atenção de toda imprensa italiana pela sua magnitude, e mesmo antes do lançamento do filme todos estavam curiosos pelas cenas na Fontana di Trevi e filmagens de uma suposta orgia em uma casa de campo. A expectativa aumentou ainda mais após relatos de que Mastroianni vez ou outra aparecia bêbado para gravar¹³⁸ e de que a Igreja havia se arrependido¹³⁹ de cancelar o roteiro do filme. Mesmo assim ninguém poderia prever a comoção que o lançamento de *La Dolce Vita* provocaria na sociedade italiana e europeia¹⁴⁰.

Nas primeiras 24 horas após o lançamento Fellini recebeu 400 telegramas, a maioria o acusando de traição, ateísmo e comunismo [...] o parlamento italiano foi forçado a aprovar uma ementa que protegeria o povo italiano de filmes capazes de ‘provocar nojo por cenas que retratavam um realismo cru e amoral’ (BAXTER, 1994. p. 164)

¹³⁸ BAXTER, 1994, p. 104

¹³⁹ O Centro Católico Cinematográfico, órgão censor da igreja, avaliou o filme em E (de Excluído), condenando qualquer católico que assistisse a obra [...] de acordo com a avaliação do corte final do filme, a cena em que o rosto de Cristo se transforma em uma máscara pagã foi ofensiva. Segundo a Igreja o filme de Fellini também zombou de milagres, incentivou promiscuidade e, se não endossou o suicídio, retratou o ato com compaixão (BAXTER, 1994. p. 163)

¹⁴⁰ Para Fellini, os ataques foram dolorosamente pessoais. “Em Rimini, minha mãe ainda é conhecida como a mãe do homem que fez *La Dolce Vita*” (Fellini in BAXTER, 1994. p. 164)

A resposta foi surpreendente especial para os produtores, que não acreditavam de maneira alguma que um filme de mais de três horas de duração - e contrário à qualquer espécie de narrativa clássica - pudesse ser um sucesso de público. Assim, quase que inexplicavelmente, a viagem amarga de Marcello em *La Dolce Vita* alcançou status de fenômeno pop; coisa que o próprio Fellini (que havia aberto mão dos seus direitos de bilheteria pelo filme) duvidava que aconteceria.

Nem a igreja nem o estado puderam, afinal, ofuscar o enorme sucesso de *La Dolce Vita*. Os dois maiores cinemas romanos fizeram quatro sessões por dia, todas esgotadas durante meses. [...] As filas para assistir ao filme em Roma e Milão eram tão enormes que as pessoas dirigiam para outras cidades só para ter a chance de assisti-lo. Em três meses a bilheteria foi de \$1.5 milhão de liras, derrubando recordes alcançados por *Os Dez Mandamentos* e *E o Vento Levou*.... Quando estreou em Nova Iorque em abril de 1961, o filme já tinha feito \$10 milhões de liras e arrecadou mais U\$ 8 milhões nos EUA. Mesmo assim, o diretor não viu quase nada desse dinheiro; Fellini abriu mão de sua percentagem da bilheteria para construir o set da Via Veneto na *Cinecittà*, recebendo apenas 50 mil liras de salário e um relógio de ouro (BAXTER, 1994. p. 164)

Fellini já era reconhecido pela crítica com o sucesso de *La Strada* e *Il Vitelloni*, mas agora era internacionalmente aclamado. O diretor parecia, aos olhos do público comum, ter saído de uma obscuridade restrita para cinéfilos diretamente para os braços do estrelato - do dia para noite surgiram dezenas de pedidos de entrevistas nas rádios e jornais, fotos em tablóides e revistas especializadas, os atores principais - como Anita Ekberg e Mastroianni - eram perseguidos nas ruas para pelos próprios *paparazzis*, termo inventado dentro de *La Dolce Vita* para descrever foto-repórteres de celebridades.

Todos queriam saber o segredo desse fenômeno e o significado oculto nas entrelinhas daquele estranho e magnífico filme¹⁴¹. O que Fellini quis dizer?¹⁴² O diretor respondia sempre com uma certa ironia, muitas vezes despistando perguntas para às quais, afinal, nem ele mesmo possuía respostas¹⁴³. "Não gostaria de ouvir dizer que tentei provocar assombro, que quero bancar o moralista, que sou muito autobiográfico, que procurei novos caminhos. Não gostaria de ouvir dizer que o filme é pessimista, desesperado, satírico, grotesco. E muito menos que é grande demais" (FELLINI, 1970. p. 131)

¹⁴¹ Os junguianos fariam de *A Doce Vida* como um arquétipo moderno, construído pelo imaginário ou inconsciente coletivo. Uma memória que todos nós compartilhamos (STOURDZÉ, 2012. p. 17)

¹⁴² Nós podemos entender [a pessoa criativa] apenas pelas suas obras (JUNG, 1933. p. 169)

¹⁴³ A confiança em uma espécie de operação mágica é essencial em um ofício que tenta materializar alguma coisa que vive apenas em uma esfera indefinida como a da imaginação (FELLINI, 2012, p. 32)

O crítico Robert Richardson sugere que a originalidade de *La Dolce Vita* está na forma em que a narrativa do filme explora a “estética da disparidade”, abandonando a estrutura clássica e o desenvolvimento de personagem tradicional. Fellini e seus co-roteiristas Ennio Flaiano e Tulio Pinelli forjaram uma narrativa cinematográfica que rejeitou a continuidade, explicações desnecessárias e lógica narrativa em favor de sete encontros não-lineares entre Marcello, um tipo de peregrino dantesco, em um submundo de 120 personagens diferentes. Esses encontros criam uma impressão cumulativa no espectador que encontra a resolução em um ‘senso de disparidade potente entre o que a vida poderia ter sido, e o que ela realmente é’ (BONDANELLA, 1992. p. 111)

Soterrado pelas cartas que faziam sua caixa-postal transbordar e mantendo o telefone sempre cautelosamente fora do gancho, o diretor se encontrava em uma situação nova de sua carreira. Ao invés de ter que pedir dinheiro, agora recebia ligações de produtores lhe *oferecendo* projetos de milhões de liras; a maioria com propostas para *La* uma espécie de continuação de *La Dolce Vita* ou com projetos que não tinham nenhuma consonância com o espírito do diretor. “Quando perguntaram para Fellini se ele faria um documentário na selva, ele respondeu: Sim, mas em Roma” (BAXTER, 1994. p. 139).

Seu pequeno apartamento no bairro boêmio da Via Margutta agora estava sempre rodeado por uma pequena multidão de jornalistas, fãs e atrizes aspirantes, todos clamando por um pedaço de atenção de Fellini. Para escapar desses incômodos inusitados em Roma, o diretor aceitou embarcar em uma turnê promocional do filme por festivais na Europa e, depois dessa maratona de alguns meses, tirou junto com Giulietta um período de férias em um hotel de águas termais perto de Roma.

Finalmente Fellini conseguiu relaxar. Ele tomou banhos medicinais para suas dores nas costas que o incomodavam durante toda a produção e pensou no que fazer em seguida. Agora, ele era a estrela do cinema europeu e produtores faziam fila para lhe oferecerem novos projetos. A maioria deles, porém, queria um outro *La Dolce Vita* - até o nome *La Dolce Vita 1970* foi sugerido - mas uma das coisas que o diretor estava certo é de que ele não iria nunca repetir a si mesmo (BAXTER, 1994. p. 167)

Depois do frenesi causado por *La Dolce Vita* ter esfriado, Fellini voltou para Roma buscando encontrar a mesma rotina. Os cafés vespertinos, a pasta fagioli do restaurante onde ele costumava almoçar e os inúmeros coquetéis repletos de celebridades, produtores e artistas. Fellini tinha se transformado no personagem que criara, com uma vida repleta de excessos e novas possibilidades, mas uma pergunta assombrava secretamente o criador. Ela surgia em cada esquina, em cada encontro, em cada pedido de autógrafo: “E agora, Fefe? Qual o próximo filme?” - a pressão parecia se multiplicar com o tempo. Fa-

moso pela primeira vez em sua carreira e agora contando com recursos praticamente ilimitados, Fellini se viu diante de um problema que nunca tinha enfrentado: ele não sabia qual seria o próximo passo.

Ao fim de um desses jantares o diretor, já um pouco embriagado, abriu o coração para um de seus colegas de trabalho. O jovem Vittorio de Seta era visto como um cineasta em ascensão e estava sendo aclamado pela qualidade de seu primeiro longa¹⁴⁴. “Eu não sei o que fazer”, confessou Fellini para o amigo. Vittorio ouviu com seriedade o desabafo do homem que tinha como um mestre, e pensou em algo que talvez poderia ajudá-lo; ele tinha contato com uma abordagem diferente de psicanálise, e achou que poderia indicar um analista que ajudaria Fellini a clarear suas próprias ideias.

Vittorio de Seta deu para Fellini o número de Ernst Bernhard, o analista junquiano mais famoso de Roma. “Eu fiquei curioso para conhecê-lo”, Fellini disse. [...] Apesar de afirmar que nunca foi paciente de Bernhard ou de ninguém, Fellini o visitou uma vez por semana durante alguns meses, pedindo seu aconselhamento e, o mais importante de tudo, começando a manter regularmente um diário dos sonhos (BAXTER, 1994. p. 172)

Ernst Bernhard havia conhecido C. G. Jung pessoalmente em um colóquio na Suíça, na pequena cidade de Küsnacht, em 15 de outubro de 1935. Pediatra de formação, Ernst se interessou imediatamente pelas revelações de Jung e pela sua nova abordagem na formação do caráter da criança, especialmente na análise de sonhos dos pacientes¹⁴⁵. Ele acompanhou as palestras de Jung durante um ano, e depois resolveu se dedicar integralmente ao estudo da psicanálise¹⁴⁶. Após fugir da Alemanha nazista e se estabelecer na Itália continuou seus estudos seguindo um caminho próprio, formulando pensamentos vastos e uma visão audaciosa sobre a importância dos sonhos na formação da psique¹⁴⁷.

Fellini primeiramente hesitou em contactar Bernhard na condição de paciente, mas após uma primeira visita passou alguns meses visitando informalmente o especialista, tanto em seu consultório como em cafés de Roma. O fim de seu bloqueio criativo teve

¹⁴⁴ O filme de Vittorio de Seta *Banditi a Orgosol* (1960) é hoje considerado uma das pérolas negligenciadas do neo-realismo italiano.

¹⁴⁵ É o Grande Homem que dá os sonhos, por isso deve-se seguir os sonhos. (JUNG, 2014. p.40)

¹⁴⁶ Se desejarem praticar a psicologia, recomendo-lhes uma frase pronunciada pelo filósofo Multatuli - quer dizer, o seu pseudônimo é Multatuli. Pois este um dia disse: “Nada é inteiramente verdadeiro e também isso não é inteiramente verdadeiro”. Gravem bem isso! Há regras e não há regras. Na psicologia qualquer frase pode ser invertida e continua certa ou será apenas quando invertida, tudo depende das condições que por vezes são inteiramente imponderáveis. E no caso das questões difíceis, a decisão última não sem encontra nem no coração, e sim, em algum lugar da terra de ninguém da psique, onde não sabemos qual a origem disso tudo. Talvez se trate de um ato do destino ou de um ato de graça ou de um malefício útil que num caso desses nos presta auxílio (JUNG, 2014. p.57)

¹⁴⁷ (BERNHARD, 1969. p. 03)

como origem seus estudos em psicanálise junguiana¹⁴⁸ e um conselho de Bernhard que Fellini seguiu pelo resto de sua vida¹⁴⁹: fazer um *livro dos sonhos*¹⁵⁰, anotando minuciosamente as mensagens que seu subconsciente lhe revelava¹⁵¹.

Na madrugada do dia 30 de novembro de 1960, Fellini acordou de sobressalto. Ele se levantou da cama, com cuidado para não acordar Giulietta, e se encaminhou até a escrivaninha do escritório, onde já havia posicionado uma caderneta e alguns lápis coloridos.¹⁵² "E o que é o *Livro dos Sonhos*? É mais fácil dizer o que ele não é. Não é um diário. Não é um romance. Não é uma história em quadrinhos. Não é o storyboard de um filme. Não é um livro de contos, nem uma síntese pitoresca. É tudo isto junto e outras tantas coisas mais (...) nele Fellini desenha minuciosamente aquilo que sonhou, sem guardar nenhum falso pudor ao leitor único de sua obra, que era ele mesmo." (Tullio Kezich in FELLINI, 2016. p. 10)

Os rabiscos começaram a tomar forma como em uma espécie de psicografia. "Nos sonhos me vejo trinta anos mais novo e com cabelo. Portanto vou me desenhar assim"¹⁵³, escreveu como uma nota para o desenho que veio a seguir. Em uma estação ferroviária do Norte da Itália, uma locomotiva chega soltando fumaça pela chaminé. O vagão está decorado como um carro fúnebre napolitano. Fellini busca um cigarro e entra em um dos

¹⁴⁸ A descoberta de Jung teve grande importância para mim. Jung não modificou nada do que eu fazia, mas ajudou-me a compreender. Ele ratificou de maneira intelectual aquilo que sempre senti: que essa intensa vida na fantasia era um presente que eu devia cuidar. Encontrei nele de novo aquilo que me moveu nos últimos tempos. Conheci o dr. Bernhard quando *Otto e Mezzo* tomava forma em meus pensamentos. (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 146)

¹⁴⁹ Nunca tive necessidade de procurar um psicoterapeuta na condição de paciente, mas tive um amigo, o dr. Ernst Bernhard, que foi um importante analista. Foi discípulo de C.G. Jung e me apresentou ao mundo das ideias junguianas. Ele me motivou a anotar meus sonhos e alucinações em forma de sonho, que eu tinha às vezes. Eles tiveram um papel importante em meus filmes. (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 145)

¹⁵⁰ A obra *Livro dos Sonhos* é constituída de dois grandes livros de formatos diversos (o primeiro, menor, de 25x25 centímetros, o segundo de 34x48) nos quais Fellini, ensinado por Bernhard, fez anotações e ilustrações dos seus próprios sonhos. O primeiro livro (cerca de 245 páginas) vai de 30 de novembro de 1960 a 2 de agosto de 1968, o segundo (154 páginas), vai de fevereiro de 73 a 82, incluindo mais vinte anos com páginas esparsas, e alguns apontamentos da década de 90. As obras compreendem, ao todo, um trabalho de três décadas (Tullio Kezich in FELLINI, 2016. p. 10)

¹⁵¹ Isso é especialmente verdadeiro em sonhos que contém imagens mitológicas que por vezes são incrivelmente estranhas e deslumbrantes. Esses sonhos contém algo como um "metafísica inconsciente"; eles são a expressão de uma indiferente atividade psíquica que pode conter em si os germes do pensamento consciente (JUNG, 1933. p. 64)

¹⁵² Índice de Imagens, pág. 110

¹⁵³ Vale recordar que Fellini começou precocemente a se rebelar contra os sintomas da própria idade: a perda de cabelos, acontecimento muito comum, foi um aborrecimento constante que o levou a buscar diversas alternativas, inúteis como para qualquer careca [...] precoce em tudo, entrou relutantemente na terceira idade. No seu sonho ela surge como um componente masoquista e autopunitivo. Quase como um personagem de Kafka, Federico se imagina arrastado, aprisionado, condenado para o fuzilamento, aterrorizado por um fantasma ou preso em um elevador. E não faltam sonhos em que ele aparece na manchete de jornais: "Finalmente está morto o velho Fellini". O desejo mais ardente de Federico era o de deixar cair a máscara da velhice e rejuvenescer (Tullio Kezich in FELLINI, 2016. p. 14)

bares da estação. “A fumaça é de um azul escuro. Não há pressa”¹⁵⁴, ele anota ao lado do desenho que tem como fonte seu subconsciente. Assim se consolidou o fascínio de Fellini pela obra de C.G. Jung¹⁵⁵, alterando definitivamente a perspectiva criativa que acompanhou o diretor até o fim de sua vida.

Então, Jung! Jung, que não li inteiro porque muitos trechos, confesso, são mesmo para os iniciados. Ele me lembra o autor, o filósofo, o pensador e principalmente o companheiro de viagem mais apropriado para o tipo psicológico nebuloso, contraditório e com o qual, com facilidade, definimos o artista. O imaturo, aquele que prolonga a adolescência para além de todo presente e com isso consegue conviver sem atritos lógicos muito perigosos. Acho que Jung conseguiu me sugerir, como Kafka, um ponto de vista convincente, mais razoável que racional, mais passível de interpretar não tanto a fábula onírica, os símbolos, mas também nossas contradições, sugestões, encantamentos, magias, recordações que sempre geram recordações. Pareceu-me sugerir uma chave bem espectral, iniciática, ocultista, mas sem dúvida psicológica; portanto, seja como for, tem relação com a razão, mesmo conservando intacto o fascínio pela semi-obscuridade, pelo mistério. Foi uma leitura que me alimentou e da qual não pretendo ter esgotado a interpretação, uma leitura que me ajudou, me iluminou, me encorajou. (FELLINI, 2012, p.25)

De alguma maneira, a criação do *Livro dos Sonhos* foi paralela ao renascimento de Fellini como criador e da renovação da sua energia¹⁵⁶ como diretor. “O valor das ideias criativas está em que, tal como acontece com as “chaves”, elas ajudam a “abrir” conexões até então ininteligíveis de vários fatos, permitindo que o homem penetre mais profundamente no mistério da vida” (JUNG, 2008. p.428). As páginas se multiplicavam noite após noite em rabiscos¹⁵⁷, anotações, desenhos de mulheres nuas e frases desconexas¹⁵⁸, e

¹⁵⁴ FELLINI, 2016. p. 21

¹⁵⁵ Para Jung, o símbolo é inexprimível; para Freud, em contrapartida, é o reprimido do qual sentimos vergonha. Em minha opinião, a diferença entre Freud e Jung reside no fato de Freud representar o pensamento racional, ao passo que Jung representa o pensamento criativo (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 146)

¹⁵⁶ O espírito cresce e até ultrapassa suas antigas formas de expressão; ele escolhe livremente os homens em que vive e que servem para proclamá-lo. Esse espírito vivo é eternamente renovado e persegue seus objetivos em muitos e diferentes modos através da história da humanidade. Os nomes e formas sob os quais os homens denominam este espírito significa muito pouco; eles são apenas as folhas que caem e florescem no tronco da árvore eterna (JUNG, 1933. p. 244)

¹⁵⁷ [O desenho dos sonhos] e essas peculiaridades apontam para a natureza das forças criativas que produzem as pinturas. Elas são não-rationais, correntes simbólicas da evolução humana, e são tão arcaicas que é fácil desenhar um paralelo entre elas e manifestações similares nos campos da arqueologia e religião comparativa (JUNG, 1933. p. 71)

¹⁵⁸ (...) diria que, na minha quase total, salutar ignorância - e digo isso sem vaidade, sem malícia -, Jung representou um ponto de encontro, no plano das grandes emoções culturais, comparável ao impacto que me causou, na literatura, Kafka (FELLINI, 2012, p.24)

assim um novo filme também começava a nascer¹⁵⁹. Dos esforços sem foco¹⁶⁰ de Fellini no começo dos anos 60 é que surgiram, pouco a pouco, as ideias de *Otto e Mezzo*.

Eu estava em um limbo. Eu precisava me reconciliar com meus medos... Eu precisava achar respostas de perguntas incontáveis. E foi aí que essa ideia apareceu. Seria uma colagem de sonhos, lembranças, sentimentos esquecidos, dúvidas assustadoras, e a busca eterna por auto-conhecimento e aceitação (Fellini in BAXTER, 1994. p. 170)

Fellini sabia que era difícil colocar em palavras o conjunto de ideias que ele sentia¹⁶¹ ser seu próximo filme. Ele não tinha em mãos nem um esboço de roteiro, e nada que se aproximasse de uma estrutura cinematográfica tradicional. “A descoberta de Jung fez o processo de refinamentos para cada novo filme ser ainda mais tortuoso”¹⁶², admitiu em entrevista anos mais tarde. Por sorte, o nome de Fellini já era famoso o suficiente para assinar cheques sozinho, e não foi difícil conseguir um financiamento quase imediato; sem precisar passar pelo caminho tradicional de vender a história para um produtor, o diretor teve total liberdade criativa. *La Dolce Vita* havia colocado Fellini no panteão dos cineastas visionários¹⁶³, e ter em mãos seu próximo filme - seja lá qual fosse - era uma aposta certa para o sucesso.

Perdido na estrutura, o diretor empregou o método pouco usual de encontrar os roteiristas Pinelli, Flaiano e Rondi em um restaurante, tarde da noite, reescrevendo suas ideias e pedindo para cada um deles escrever sua própria versão da história, sem comparar uma cena com as outras. (...) No começo de 1962, todos podiam sentir a tensão entre o diretor e seus roteiristas. Rondi chegou a sugerir que toda essa auto-análise era inapropriada para o cinema. “Não é melhor deixar isso para a literatura?”, questionou. O começo das filmagens foi repleto de desinformação por parte da imprensa. Fellini barrou todos os jornalistas para fora do Set e fez a equipe presente jurar segredo sobre o que acontecia. Não existia dúvida que aquele filme (até então com o nome de *La Bella Confusione*) seria sobre um artista lutando contra a crise da meia-idade (BAXTER, 1994, p. 180)

¹⁵⁹ Sonhos nos dão informação sobre os segredos da vida interna e revelam para o sonhador fatos escondidos sob sua própria personalidade (JUNG, 1933. p. 16)

¹⁶⁰ *O Livro dos Sonhos* pode ser visto como um repertório de formas, de motivos e de histórias, um exercício de estilo ao qual Fellini se entregava, como um músico faz suas escalas, para se entreter e alimentar seu imaginário (STOURDZÉ, 2012. p. 158)

¹⁶¹ A propósito, sou de opinião que ninguém é mais realista do que alguém que tem visões em sonho, pois ele intensifica a mais profunda de todas as realidades - a sua realidade (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 67)

¹⁶² (BAXTER, 1994. p. 172)

¹⁶³ A Visão não é algo derivado ou secundário, e não é um sintoma de outra coisa. Ela é a verdadeira expressão simbólica - isto é, a expressão de algo existente em seu próprio direito, mas imperfeitamente conhecida (JUNG, 1933. p. 162)

Filmado de uma maneira tão inovadora que beirava o caos¹⁶⁴, a narrativa do filme é uma fantasia¹⁶⁵ dentro da psique de um diretor de cinema em crise emocional e criativa. A escolha em construir um set baseado em grande parte na improvisação logística não veio sem um grande custo emocional para o próprio diretor. “Fellini dizia que, depois de certo ponto da produção, toda noite depois das filmagens ele sentava sozinho e, ‘desesperado e confuso’, escrevia uma carta de resignação. Na carta, ele confessava que ‘o sentimento, a essência, o flash de luz que havia me seduzido e fascinado desapareceu, se dissolveu’. Mas, desgostoso em abandonar sua equipe de filmagens, rasgava a carta e no dia seguinte voltava a trabalhar” (BAXTER, 1994, p. 188)

Dessa maneira o trabalho do poeta vem de encontro à necessidade espiritual da sociedade em que ele vive, e por essa razão seu trabalho significa mais para ele de que seu destino pessoal, esteja ele consciente disso ou não. Sendo o instrumento de seu trabalho, ele é subordinado a ele, e nós não podemos esperar que ele explique o trabalho para nós (JUNG, 1933. p. 171)

A primeira exibição privada de *Otto e Mezzo* aconteceu no dia 21 de janeiro de 1963, e todos os presentes imploraram para Fellini tornar seu filme mais acessível¹⁶⁶; eles estavam alarmados pela audácia de seu estilo e pelas maneiras em que as fantasias¹⁶⁷ se misturavam na ação¹⁶⁸. Até o título escolhido incomodou os produtores e atores. Mastroianni chegou a sugerir ideias de nomes para o filme como “*Confissões de Snaporaz*” e “*Eu Confesso*”¹⁶⁹, mas Fellini estava irredutível na escolha numérica. O filme se chamaria 8½ - uma referência autobiográfica da própria carreira de Fellini, que havia realizado até ali sete longas e um curta episódico.

Assustados com a possibilidade da audiência não entender o que era fantasia e o que era realidade, a Cineriz imprimiu cópias em película para áreas provincianas da Itália nas quais as partes do sonho tinham um tom sépia. Nenhuma estratégia, porém, faria 8½ alcançar a audiência de massa de *La Dolce Vita*. Um distribuidor alemão saiu em uma das sessões nervoso e com as mãos na cabeça: “Fel-

¹⁶⁴ O interesse em Jung encorajou Fellini em abandonar completamente o realismo, e isso também fez parte da maneira em que o diretor fez o casting de atores secundários (...) ele buscou atores nas ruas de Roma e escalou escritores, garçons, farmacêuticos e vendedores locais para os papéis. (BAXTER, 1994, p. 184)

¹⁶⁵ A descoberta de Jung me encorajou a confiar mais em minha própria fantasia do que na realidade. (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 145)

¹⁶⁶ Uma grande obra de arte é como um sonho; apesar de sua aparente obviedade ela nunca explica a si mesma e nunca é equivocada (JUNG, 1933. p. 171)

¹⁶⁷ Verdade seja dita, eu tenho uma opinião muito valorosa sobre a fantasia. Para mim, ela é a matriz do lado criativo do espírito masculino (JUNG, 1933. p. 66)

¹⁶⁸ Nossos sonhos são nossa verdadeira vida. Minhas fantasias e obsessões não são apenas minha realidade, mas também a matéria da qual são feitos meus filmes (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 76)

¹⁶⁹ (BAXTER, 1994, p. 190)

lini está maluco. Isso é pior que *Marienbad* (de Alain Resnais). Eu não entendi nada. Eu devo mostrar isso nos meus cinemas?" (BAXTER, 1994, p. 191)

O filme - como previsto - foi um retumbante fracasso de bilheteria, mas a narrativa criada pelas angústias¹⁷⁰ de Fellini marcou toda uma geração de cineastas e foi vista como material revolucionário pelos olhos da crítica¹⁷¹. *Otto e Mezzo* acumulou indicações para *Melhor Oscar Estrangeiro* e *Melhor Diretor*, além de *Melhor Roteiro Original*, *Figurino* e *Direção de Arte*.¹⁷²

Ironicamente, a obra que é considerada por muitos como o auge artístico¹⁷³ do diretor - que ganhou nessa mesma época a alcunha de O Poeta¹⁷⁴ - coincidiu com o princípio de sua derrocada financeira e se tornou fonte de desconfiança de seu novo método de criação¹⁷⁵ por parte dos investidores. Mesmo depois de ter ganho seu segundo prêmio Oscar, Fellini viu a sua produtora Cineriz afundar em dívidas bancárias e perdeu a 'carta branca' após realizar 8½. Nos bastidores, Fellini começou a ser frequentemente taxado como "caro demais" e "imprevisível demais" pelos produtores, e boatos - muitas vezes verdadeiros - sobre a imprevisibilidade de suas ações dentro do set de filmagem ajudaram a criar uma camada extra de cautela por parte de qualquer interessado¹⁷⁶.

Mesmo com toda a desconfiança por parte dos investidores, Fellini pelo resto de sua filmografia adotou o abandono de qualquer tipo de estrutura clássica, nunca olhando para

¹⁷⁰ Minha tarefa criativa consiste em abrir um mundo para o meu público e não em fechar alguma coisa para ele. Mas, às vezes, o todo me parece como um jogo de salão, onde um sussurra algo para outro e este renova para o seguinte. E assim que a mensagem retorna para aquele que a emitiu primeiro, ele não a reconhece mais (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 191)

¹⁷¹ A comunicação não é uma ciência, mas sim uma arte, porquanto muitas vezes não transmitimos o que queremos transmitir. Os espectadores desempenham um grande papel no teatro e no cinema, pois interpretam o que ouvem e o que vêem. Ele vêem com os seus próprios olhos e ouvem com seus próprios ouvidos. Eu não posso lhes dizer o que devem pensar, do contrario seria um pedante a lhes impor fronteiras. Com freqüência, quase sempre, me surpreendo com o que as pessoas vêem em meus filmes (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 191)

¹⁷² 8½ também inspirou cineastas de toda uma nova geração. Woody Allen (*Stardust Memories*), Arthur Penn (*Mickey One*), Paul Mazursky (*Alex in the Wonderland*) e François Truffaut (*Day for Night*) homenagearam o filme como referência explícita em sua própria filmografia. (BAXTER, 1994, p. 195)

¹⁷³ O cinema pode arruinar completamente uma pessoa, ou levá-la a melhor expressão de si (FELLINI, 1970. p. 83)

¹⁷⁴ [O poeta] penetra naquela matriz da vida na qual todos os homens pertencem, que divide um ritmo comum a toda existência humana, e que permite que o indivíduo comunique seus sentimentos e esforços para a humanidade como um todo (JUNG, 1933. p. 172)

¹⁷⁵ Em si mesmos, sonhos são claros - isto é, eles são exatamente o que precisam ser sob a condição que lhe são dadas (JUNG, 1933. p. 08)

¹⁷⁶ Evitado por produtores, Fellini nunca deixou de ter o apoio da classe artística - que reconhecia no diretor um verdadeiro espírito visionário. O escritor americano Henry Miller era um desses fãs dos filmes de Fellini, e escreveu para o diretor em maio de 1970. "Me disseram que Fellini tinha sido colocado em um hospital psiquiátrico, e que ficou louco por um momento. Eu espero que ele ainda seja "louco" no melhor sentido da palavra; louco como poetas e criadores devem ser. Louco em um mundo de idiotas e assassinos, de escravos e drogados" (BAXTER, 1994, p. 353)

trás¹⁷⁷. “O artista não é alguém que tem liberdade de vontade para buscar seus próprios fins, mas alguém que permite a arte realizar seus propósitos *através dele*” (JUNG, 1933. p. 169). Seus roteiros agora eram reflexo de seu fluxo inconsciente¹⁷⁸, reproduzidos ritualisticamente¹⁷⁹ em cadernetas espalhadas pelo seu escritório e psicografadas¹⁸⁰ através de lapiseiras, tintas guache e pincéis. Anotações que, para o diretor, assumiam um papel e um propósito quase religioso. “Parece-me que esse ritual de criação, no qual nasci, no qual reconheço minha vida, não pode desaparecer. Não tanto porque faço cinema, mas porque eu o conheci, ele me protegeu, protegeu minha adolescência do fascismo, da igreja, da família, da escola, da ignorância” (FELLINI, 2012, p. 48).

Diretor de 22 filmes que acumularam prêmios nos principais festivais pelo mundo - entre eles três Oscars de Melhor Filme Estrangeiro¹⁸¹ - o fim da carreira de Fellini teve um tom melancólico. “Quem frequentou Fellini nos últimos anos, como felizmente aconteceu comigo, não poderia deixar de ver como, por trás de um imutável charme, se escondia uma melancolia profunda e, talvez, uma falta de esperança”, disse o jornalista Gofredo Volpi em seu livro de entrevistas. “Não era mais o Fellini que conheci, aquele dos anos de ouro e do triunfo, quando cada coisa sua era recebida com entusiasmo em âmbito internacional e atraía um público vastíssimo, mas um Fellini que os produtores esnobavam - caro demais, e de lucros sempre menores: o cinema tinha mudado, a televisão havia sobrepujado e castrado o cinema. E, ainda por cima, o seu cinema disfarçava cada vez menos o sentimento de morte, que pertencia a toda uma civilização” (Gofredo Volpi in FELLINI, 2012, p. 17).

Reverenciado pelo seu passado¹⁸² mas esquecido pelo público e negligenciado pelos produtores, Fellini passou sua última década acumulando projetos que não iria filmar. “De repente, passaram diante de meus olhos, em um rápido desfile, todos os filmes que eu

¹⁷⁷ Todos nós sabemos que somos sugestionáveis apenas por aquilo que estamos secretamente de acordo (JUNG, 1933. p. 65)

¹⁷⁸ Esses desenhos dos sonhos nascem - e satisfazem - um desejo natural (JUNG, 1933. p. 72)

¹⁷⁹ Cedi a palavra ao espírito que me agitava (C.G. JUNG, 2016. p. 224)

¹⁸⁰ O *Livro dos Sonhos* segue a transformação, o amadurecimento e o envelhecimento de seu protagonista. O homem Fellini muda a cada novo evento, mas ele cresce interiormente ou se fragmenta? Quem se lembra de Federico jovem pinta um retrato exuberante, vivíssimo, alegre. Fracassi, produtor de *La Dolce Vita* muito inteligente mas também clinicamente depressivo, me disse uma vez: “Quando Fellini entrava em um cômodo, entrava também a primavera” (Tullio Kezich in FELLINI, 2016. p. 14)

¹⁸¹ Noites de Cabíria (1958), 8 ½ (1963) e Amarcord (1974).

¹⁸² Ninguém que conheceu Fellini esqueceu da experiência. O poder de sua personalidade era como um raio de sol, que o rodeava em uma aura de bom humor e de calma. Ele se comportava como o guru de algum culto radical e acreditava em sua própria infalibilidade. E se messias e profetas possuem muitos seguidores, mas poucos amigos? Esse parecia um preço que Fellini estava disposto a pagar pela própria imortalidade (BAXTER, 1994, p. 363)

gostaria de fazer, mas aos quais nunca cheguei. Apareceram de uma só vez, sem que eu me esforçasse para isso. Apareceram-me completos, muito melhores do que tudo que já fiz. Bebês ainda não nascidos que esperavam ser levados para começar a vida. Tudo em infinita vastidão e tamanhos e em cores fantásticas. Como sonhos dos quais temos a sensação de que duraram horas, mas só duraram minutos” (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 162). Resignado e com dificuldades financeiras, o diretor aceitou gravar no começo dos anos 90 comerciais para a marca de bebidas Campari e para o Banco de Roma.

Após filmar o longa “*La Voce Della Luna*” em 1993, Fellini teve que realizar uma cirurgia cardíaca de emergência em Zurique. Em agosto, resolveu passar sua fase de recuperação em Rimini, em sua suíte preferida no Grand Hotel; o mesmo local que na infância ele só observava de fora, por entre as grades de metal. Fellini olhou pela sacada de seu quarto, observando as ondas e a areia branca na mesma praia que costumava passear com seu pai quando era criança. Ele lembrou dos castelos de areia que passava horas construindo ali, com o cuidado de um artesão, para logo depois eles serem despedaçados pelo vento¹⁸³.

No meio da noite do dia 8 de agosto, o diretor sofreu um mal súbito e desmaiou no chão do quarto; este foi o primeiro dos três derrames que sofreu. Fellini ficou com metade do rosto e do corpo paralisados e foi levado às pressas para Roma. Após ficar internado por mais de um mês, sofreu morte cerebral no dia 30 de outubro de 1993.

Após sua morte, as homenagens¹⁸⁴ para Federico Fellini atravessaram o mundo e justificaram o poder de sua obra, revista e reavaliada por novas gerações. O garoto, o homem, o artista, o poeta¹⁸⁵, o diretor, vestido em sua armadura forjada por sonhos, conseguiu através de seus filmes transcender a própria existência e imortalizar sua imaginação em película¹⁸⁶.

¹⁸³ As recordações podem não ser precisas. Hoje eu sei: a vida que eu conto em meus filmes é mais real para mim do que a vida que vivi de fato (Fellini in CHANDLER, 1995. p. 177)

¹⁸⁴ A morte gradual de Fellini deu tempo para a preparação de obituários e tributos. Os fracassos de bilheteria foram esquecidos, e seus triunfos lembrados com entusiasmo. A igreja e o governo declararam que iriam reverter meio século de desaprovação. (...) Muitos editoriais afirmavam que a morte de Fellini era o fim de uma era na Itália. Nenhum cineasta jamais refletiu com maior entusiasmo a nação em que foi criado; seja com a indignação pública em *La Dolce Vita*, a recriação da Roma Imperial de *Satyricon* ou com o fascismo em *Amarcord*. (BAXTER, 1994, p. 362)

¹⁸⁵ Esse material é psicologicamente assimilado pelo poeta, erguido do senso comum para o nível de experiência poética, e assim é dado como uma expressão que força o leitor a uma maior clareza e aprofundamento do interior humano, trazendo para a sua consciência o que ordinariamente lhe escapa ou é descartado ou sentido apenas através de um vago sentimento de desconforto (JUNG, 1933. p. 155)

¹⁸⁶ O fenômeno psicológico encontra-se mesmo assim presente. É algo que está longe de ser terminado. Continua existindo de uma forma ou de outra (JUNG, 2015. p.55)

Meu objetivo sempre foi manter viva essa pálida, tênue, fraquíssima vontade de participar de um ofício de vestais: manter acesa uma pequena chama que corre o risco de ser apagada, para que continue a existir um discurso mais sutil, mais misterioso, mais profundo, que não tenha a necessidade do conforto dos resultados imediatos (FELLINI, 2012, p. 61)

Nuvens negras surgiam no horizonte daquele fim de tarde, e conseguia ouvir apenas o som de meus próprios passos sob as pedras que serviam de asfalto na entrada do milenar porto de Rimini - local na cidade que marca o fim de suas praias de areia branca. Segui pelo imenso cais de madeira até chegar na borda do Mar Adriático. Suas ondas eram suaves; o oceano parecia respirar como um cão adormecido.

Algumas partes da Rimini moderna quase não tem o mesmo sabor que Fellini conheceu quando era criança. A partir do meio dos anos 70, a pequena vila de pescadores foi se transformando, gradualmente, em uma cidade de luzes, luxo e barulho; em temporadas de verão, o local é invadido por milhares de turistas que são principalmente da alta classe italiana, empresários e artistas do Leste Europeu e da Romênia.

Uma chuva fina começou a cair e tive que guardar minha câmera, erguer meu sobretudo e dar meia-volta. Ao longe, um pescador solitário começou a recolher seu equipamento. Na borda do cais, uma lona¹⁸⁷ foi arrancada pelo vento de uma das atrações do circo local, revelando a enorme cabeça de um palhaço e parte de um carrossel. A lona parecia dançar por entre as sorveterias e barracas de doces, todas fechadas durante o inverno. Agradei silenciosamente por estar ali¹⁸⁸.

Era minha segunda vez na Itália e a primeira em Rimini, e eu acabava de entrar na terceira semana de viagem¹⁸⁹. Após passar por mais de uma dúzia de vilas italianas, finalmente chegava na cidade de Fellini. Me hospedei em um hotel vazio, ao lado da esta-

¹⁸⁷ De um modo que foge completamente à nossa compreensão, nosso inconsciente também está sintonizado com o nosso ambiente - nosso grupo, a sociedade em geral e, além de tudo, com o contínuo espaço-tempo e a natureza no seu todo. Por isso, o Grande Homem dos Índios naskapi não lhes revela apenas verdades interiores; ele também lhes dá sugestões de quando e onde caçar. E é partindo dos seus sonhos que o caçador naskapi elabora as palavras e as melodias de canções mágicas com que atrai os animais (JUNG, 2008. p.276)

¹⁸⁸ Tudo o que posso saber a respeito do mundo é a minha representação. Pois não posso afirmar nada além disso (JUNG, 2015. p.58)

¹⁸⁹ É necessário que as nossas vivências passem primeiramente por um real processo vivencial. Podemos ter qualquer tipo de vivência; mas, se passarmos por ela sozinhos, então é como se não tivéssemos de fato nos dado conta. É preciso que dividamos com alguém, assim teremos a possibilidade de tomar consciência de forma plena. E somente então somos capazes de perceber o que certas vivências significam para nós em termos de sentimentos. Muitas vezes percebemos que, quando esses sentimentos não se tornam conscientes, coisas em nós estagnam podendo desdobrar-se a partir dos mais estranhos efeitos totalmente incompreensíveis para nós (JUNG, 2015. p. 14)

ção de trem. O dono me entregou a chave do quarto e da porta principal do prédio. “Não tem mais ninguém aqui, se chegar depois das dez pode abrir o hotel e deixar a chave no balcão”. Parecia o começo de um filme. Talvez fosse. Entrei no quarto só para deixar a mala, peguei a mochila com a câmera e o passaporte e sai com o espírito de peregrinação. Tinha o dia todo por ali, e Rimini não é grande. Não quis pegar o mapa no lobby de entrada.

Já estava frio no começo da tarde quando sai para caminhar em um pequeno bosque de frente para o hotel. Dois senhores de boina caminhavam e conversavam. Um deles estava com um galho nas mãos, como se fosse uma bengala. Andei por três quarteirões em direção à praia e, de repente, lá estava ele, como se tivesse surgido de minha própria imaginação: a silhueta do *Grand Hotel de Rimini* lembra a de um palácio à beira-mar, com o letreiro em formato clássico ainda guardando algo de imponente, de misterioso. Não é difícil entender por quê o jovem Federico observava o local, fascinado. Em frente ao hotel a piazza Federico Fellini presta homenagem póstuma ao célebre diretor, representada pela escultura de uma câmera fotográfica.

Os portões de metal estavam abertos e caminhei até a entrada do local, onde um imenso jardim terminava em frente a uma fonte com carruagens, anjos e figuras mitológicas. O imponente hotel, sem ninguém a vista, tinha um ar que parecia melancólico. Seu jardim de verão e sua piscina estavam iluminados apenas pela luz amarela de seus postes internos. Não pude evitar de pensar na cena da dança onde Anita Ekberg é erguida acima dos ombros de uma multidão ensandecida pela música. Quase conseguia enxergar a cena da maneira que ela tomou forma na cabeça do jovem Fellini¹⁹⁰. O *Grand Hotel*, abandonado pela falta de hóspedes, parecia um set vazio.

A chuva começava a aumentar de intensidade e ressoava no casco dos veleiros e barcos do porto. Entrei em um pequeno bistrô e pedi um ristretto para ver se ajudava a me aquecer. Olhei pela vitrine esperando as gotas diminuírem. Não tinha pressa. Pela janela eu consegui ver algumas pessoas cruzando a milenar ponte de Tiberio com guarda-chuvas e fantasias. Em cada uma dessas cidadezinhas em que parei, por entre goles de vinho e capuccinos, me pegava às vezes observando os arredores¹⁹¹, ouvindo conversas de outras mesas e sentindo, pouco a pouco, aquele ambiente se transformar em uma

¹⁹⁰ Quando rodo um filme, me esforço para entrar nele como em um sonho - mesmo quando eu próprio dou forma ao sonho (Fellini in CHANDLER, 1995. p.35)

¹⁹¹ Podemos pensar durante toda a vida que seguimos nossas próprias ideias, sem descobrir que fomos os comparsas essenciais no palco do teatro universal (C.G. JUNG, 2016. p. 105)

sala de estar dentro de minha própria casa. Os olhares de cineastas¹⁹² como Rossellini, Antonioni, Visconti, e, é claro, do próprio Fellini, ainda se manifestavam naquelas ruas estreitas, nas ruínas de antigos impérios e no sorriso tímido da garçonete do bistrô, com cabelos encaracolados e semblante concentrado em alguma página de palavras-cruzadas. Ali estava toda a Itália, mais real que a realidade; mais surreal do que a imaginação¹⁹³.

Já era começo de noite quando atravessei para o outro lado da ponte de Tibério. As pedras úmidas refletiam as luzes da cidade. Um barulho podia ser ouvido ao longe, em um lugar onde focos de luz azul riscavam o céu. Era terça de Carnaval e duas crianças vestidas de bruxos jogavam confetes para cima. Caminhei até a Piazza central de Rimini. Lá, uma pequena multidão acompanhava as atrações previstas durante todo o dia. Um homem em perna de pau animava o público infantil, um mágico fazia truques e os jovens da cidade bebiam nos restaurantes. Fui até o balcão de um desses bares e pedi um spritz. Quando a noite tomou conta do local começou a música eletrônica do DJ e, perto da meia-noite, a praça e o salão de festas da cidade estava completamente lotado. Era quase era possível encontrar caminhando por ali os fantasmas de Moraldo, Alberto e Fausto, personagens de *I Vitelloni* (1954). O carnaval ainda era o evento do ano na pequena cidade onde todos pareciam ser parentes, amigos, vizinhos, amantes; mesmo depois de meio século, o espírito provinciano recriado por Fellini permanecia, de certa forma, intacto.

Ainda sentia o amargor de algumas doses de spritz quando decidi seguir em direção ao hotel durante a madrugada. A festa ficava mais distante a cada passo, e o barulho das caixas de som diminuíram até sobrar apenas o som da correnteza nas águas do Marecchia. O cansaço era reconfortante. Sabia que estar ali, logo naquele dia, era um daqueles momentos da vida que não são facilmente repetidos; daqueles que entrelaçam a realidade com a ficção. Meu trem iria sair de Rimini na manhã do dia seguinte. Girei a chave do hotel com cuidado para não acordar o dono. Tranquei a porta e deixei a chave em cima do balcão, subindo as escadas em direção ao quarto. Abri as janelas deixando entrar o sopro morno da maresia do Adriático¹⁹⁴.

¹⁹² Sim, eu pensava, é o mundo, o meu mundo, o verdadeiro mundo, o mistério. Aqui não há professores, nem escolas, nem perguntas sem respostas; aqui não há nada a perguntar. (C.G. JUNG, 2016. p. 92)

¹⁹³ Dali em diante, eu o sabia: agora eu sou eu. Agora eu existo (C.G. JUNG, 2016. p. 52)

¹⁹⁴ Obrigado a viver, eu mesmo, o processo do inconsciente, tivera que me abandonar inicialmente a esse fluxo, sem saber para onde seria levado (C.G. JUNG, 2016. p. 201)

As sombras das árvores do pequeno bosque em frente ao hotel pareciam se mover ao som de alguma melodia silenciosa, lembrando fantoches em frente à claridade das fogueiras¹⁹⁵. Um dia eu havia assistido um teatro chinês que dançava ao ritmo dessas árvores. O vento soprava querendo sussurrar algo. As folhas no chão estavam secas, e quando passei por um ponto de ônibus, me senti observado por figuras estranhas. Prestei atenção em um velho com a pele maltratada pelo tempo que me olhava de forma ameaçadora. “Cosa stai facendo qui?”, me perguntou, em italiano. Apressei o passo e percebi que ele e outras duas sombras ainda olhavam para mim quando cruzei a esquina. A próxima rua estava vazia. As casas estavam com luzes apagadas e uma silhueta caminhava lentamente, como se estivesse mancando. Eu queria saber como encontrar meu hotel.

Me aproximei e vi que a sombra era a de um homem corpulento, de capa e chapéu preto. Eu tentava chamar a atenção, mas não conseguia ouvir minha própria voz¹⁹⁶. A figura caminhava com certa dificuldade e olhava para mim de tempo em tempo, silenciosamente. O homem era Fellini, agora eu tinha certeza. Ele caminhou para fora da rua residencial, em direção à uma praça com um portal de entrada feito de pedras. O vento começou a soprar com mais intensidade e o chacoalhar das árvores ressoava como uma sinfonia de grilos. A silhueta de Fellini seguiu por entre folhas que dançavam¹⁹⁷. Ele olhava para trás, como se me convidasse para segui-lo. Eu o segui¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Assim, nossa vida onírica cria um esquema sinuoso (em meandros) em que temas e tendências aparecem, desvanecem-se e tornam a aparecer. Se observarmos esse desenho sinuoso durante um longo período, vamos perceber a ação de uma espécie de tendência reguladora ou direcional oculta, gerando um processo lento e imperceptível de crescimento psíquico - o processo de individuação (JUNG, 2008. p. 211)

¹⁹⁶ É por isso que os sonhos sempre parecem passar ou saltar exatamente os pontos mais importantes para o nosso consciente, e revelam apenas o “rastro da consciência”, como o brilho pálido das estrelas durante um eclipse total do sol (JUNG, 2008. p. 78)

¹⁹⁷ Esse valor emocional deve ser lembrado e observado em todo processo de interpretação dos sonhos. É fácil perdermos contato com ele, uma vez que pensar e sentir são operações tão diametralmente opostas que uma exclui a outra quase automaticamente. A psicologia é a única ciência que precisa levar em conta o *valor* (isto é, o sentimento), pois ele é o elemento de ligação entre as ocorrências físicas e a vida. Por isso acusam-na tanto de não ser científica: seus críticos não compreenderam a necessidade prática e científica de se dar a devida atenção ao sentimento (JUNG, 2008. p.126)

¹⁹⁸ Levar o inconsciente a sério é, afinal de contas, uma questão de coragem pessoal e integridade (JUNG, 2008. p.304)

Referências

- BAXTER, John. **FELLINI**. Saint Martin Press, New York, NY. 1994
- BLAIR, Deirdre. **Jung - uma biografia: volume 2**. Editora Globo. São Paulo, SP. 2006
- BERNHARD, Ernst. **Mitobiografia**. Adelphi, Milão. 1969
- BONDANELLA, Peter. **The Cinema of Federico Fellini**. Princeton University Press. Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 1992
- CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Editora Rocco. Rio de Janeiro, 2006.
- CALIL, Carlos Augusto. **Fellini Visionário**. Companhia das Letras. São Paulo, SP. 1994.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. São Paulo, SP: Editora Nova Fronteira. 2006
- CHANDLER, Charlotte. **Eu, Fellini**. Editora Record. Rio de Janeiro, 1995
- DAMIAN, Pettigre. **I'm a Born Liar - A Fellini Lexicon**. Harry N. Abrams. New York, NY. 2003
- DICKENS, Charles. **Um Conto de Duas Cidades**. Estação Liberdade. São Paulo, SP. 2010
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. 1ª edição. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2016.
- FELLINI, Federico. **A Arte da Visão: Conversa com Gofreddo Fofi e Gianni Volpi. Com oito fotografias de Paul Ronald no set de 8½**. Selo Martins Fontes. São Paulo, 2012.
- _____ **A Doce Vida**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1970.
- _____ **Fazer um Filme**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2000.
- _____ **Il Libro dei Sogni**. Rizzoli. Milão. 2016.
- ISAKSSON, Folke; FURHAMMAR, Leif. **Cinema e Política**. Paz e Terra. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra. 1971
- JUNG, C.G. **Dreams**. Ark Paperbacks. London, UK. 1985
- _____ **Memórias, Sonhos, Reflexões**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2016
- _____ **Modern Man in Search of a Soul**. A Harvest Book. New York, 1933.

_____ **O Homem e Seus Símbolos**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2008.

_____ **Sincronicidade**. Vozes. Petrópolis, 1991

_____ **Sobre sentimentos e a sombra: sessões de perguntas de Winterhur**. Editora Vozes. Petrópolis, 2015.

_____ **Sobre sonhos e transformações: sessões de perguntas de Zurique**. Editora Vozes. Petrópolis, RJ. 2014.

KANT, Immanuel. **“Resposta à pergunta: que é esclarecimento?”**.

www.caosmose.net/candido/unisinis/textos/esclarecimento.pdf; acesso em 27 de setembro de 2017.

KEZICH, Tullio. **Federico Fellini - His Life and His Work**. New York. Faber and Faber, 2002.

MORIN, Edgar. **O Método, v.1 – A Natureza da Natureza**. Porto Alegre: Editora Sulina. 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo, SP. Editora Escala, 2006

RIVERA, Tania. **Cinema, Imagem e Psicanálise**. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 2011.

RONNBERG, Ami. **O Livro dos Símbolos: Reflexões Sobre Imagens Arquetípicas**. Taschen. Colônia, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso Sobre as Ciências e as Artes**. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo, SP: Ed. Nova Cultural. 1999.

_____ **Emílio ou da Educação**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, SP: Difusão Européia do Livro. 1968.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a Vontade na Natureza**. Porto Alegre, RS. L&PM Pocket, 2013.

SCHWATZENBERG, Roger-Gérard. **O Estado Espetáculo**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Bertrand Brasil. 1978.

STERN, J. Paul. **C.G. Jung - O Profeta Atormentado**. Rio de Janeiro. DIFEL, 1977.

STOURDZÉ, Sam. **TuttoFellini**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, SP. 2012

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

WEBER, José Fernandes. **Formação (Bildung), Educação e Experimentação: Sobre as Tipologias Pedagógicas em Nietzsche**. Campinas, SP. 2008

WHEELER, Winston Dixon. FOSTER, Gwendolyn Audrey. **A Short Story of Film**. Rutgers University Press. New Jersey. 2008

ÍNDICE DE IMAGENS

Fellini antes do Cinema



Twenty-year-old Fellini (left) with his brother, Riccardo (right), and a friend in Rome during the Christmas holidays, 1940.

Federico Fellini, com vinte e dois anos (a esquerda) com seu irmão Riccardo e um amigo durante o Natal em Roma. 1940. (STOURDZÉ, Sam. **TuttoFellini**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, SP. 2012)



Fellini e um amigo em frente a loja de caricaturas Funny Face Shop, em Roma. 1945.
(STOURDZÉ, Sam. **TuttoFellini**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, SP. 2012)



O Grande Hotel, em plena temporada de verão.

*O Grand Hotel de Rimini, desenhado por Fellini em 9 de agosto de 1928. (STOURDZÉ, Sam. **TuttoFellini**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, SP. 2012)*

La Dolce Vita



A notícia da “Turca Nua” que inspirou a cena da orgia em *La Dolce Vita*. (FELLINI, Federico. **A Arte da Visão: Conversa com Gofredo Fofi e Gianni Volpi. Com oito fotografias de Paul Ronald no set de 8½.** Selo Martins Fontes. São Paulo, 2012.)

A DOCE VIDA



Anita Ekberg é Sylvia, a estrela de cinema. Legenda de Fellini: "Um vestido longo azul-noite, com uma espiral de paillettes como se fosse a Via Láctea".

Anotação e desenho de Anita Ekberg, para estudo de personagem de Sylvia, em *La Dolce Vita*. (CALIL, Carlos Augusto. **Fellini Visionário**. Companhia das Letras. São Paulo, SP. 1994.)

Marcello



meches
grupos agento

spesso la
camicetta rossa
piedi in pace
di ministero

microfon
colato Theo

Tracce per il
basta. Rasse
d'ipotesi
A scuola sotto
occhi

Transformação de Marcello Mastroianni em Marcello Rubini, o cronista social de *A doce vida*. Fellini dá indicações para o figurinista Otello Fava e a cabeleireira Renata Magnanti.

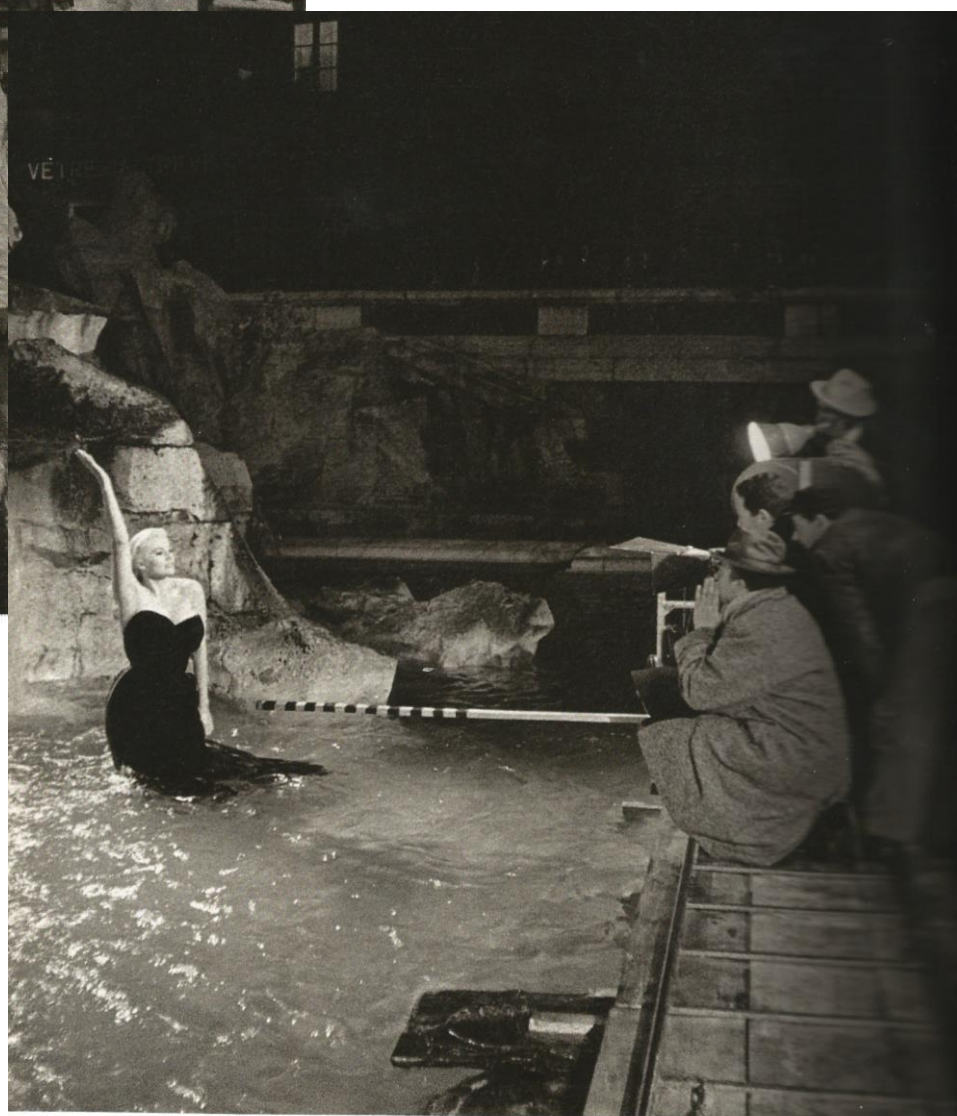


O Paparazzo, sinônimo de fotógrafo sensacionalista.

Anotação e desenho de Marcello Mastroianni, para estudo de personagem de Marcello Rubini, em *La Dolce Vita*. (CALIL, Carlos Augusto. **Fellini Visionário**. Companhia das Letras. São Paulo, SP. 1994.)



Dois momentos de Anita Ekberg em *La Dolce Vita* - esperando para filmar embaixo de chuva e na famosa cena da Fontana di Trevi, sendo dirigida por Fellini (STOURDZÉ, Sam. TuttoFellini. Instituto Moreira Salles. São Paulo, SP. 2012)



Rimini

Ponte de Tibério, localizada na cidade de Rimini, Itália. Foto do autor. (fevereiro de 2016)



Piazza Federico Fellini, na cidade de Rimini, Itália. Foto do autor. (fevereiro de 2016)





Um restaurante batizado de **La Dolce Vita** e o interior do **Grand Hotel** na cidade de Rimini, Itália. Foto do autor. (fevereiro de 2016)



Cinecittà

A cabeça de um deus usada no filme *Satyricon* e exposta na entrada da **Cinecittà**, em Roma. Foto do autor. (novembro de 2012)





Estúdios da **Cinecittà**, em Roma. A esquerda, a cidade cenográfica da série **Roma**, da HBO. Abaixo, o set de Gangues de Nova York, de Martin Scorsese. Fotos do autor. (novembro de 2012)



Il Libro dei Sogni

Primeiro registro de
Federico Fellini no
seu *Libro dei Sogni*,
novembro de 1960.
(FELLINI, Federico.
Il Libro dei Sogni.
Rizzoli. Milão.
2016)

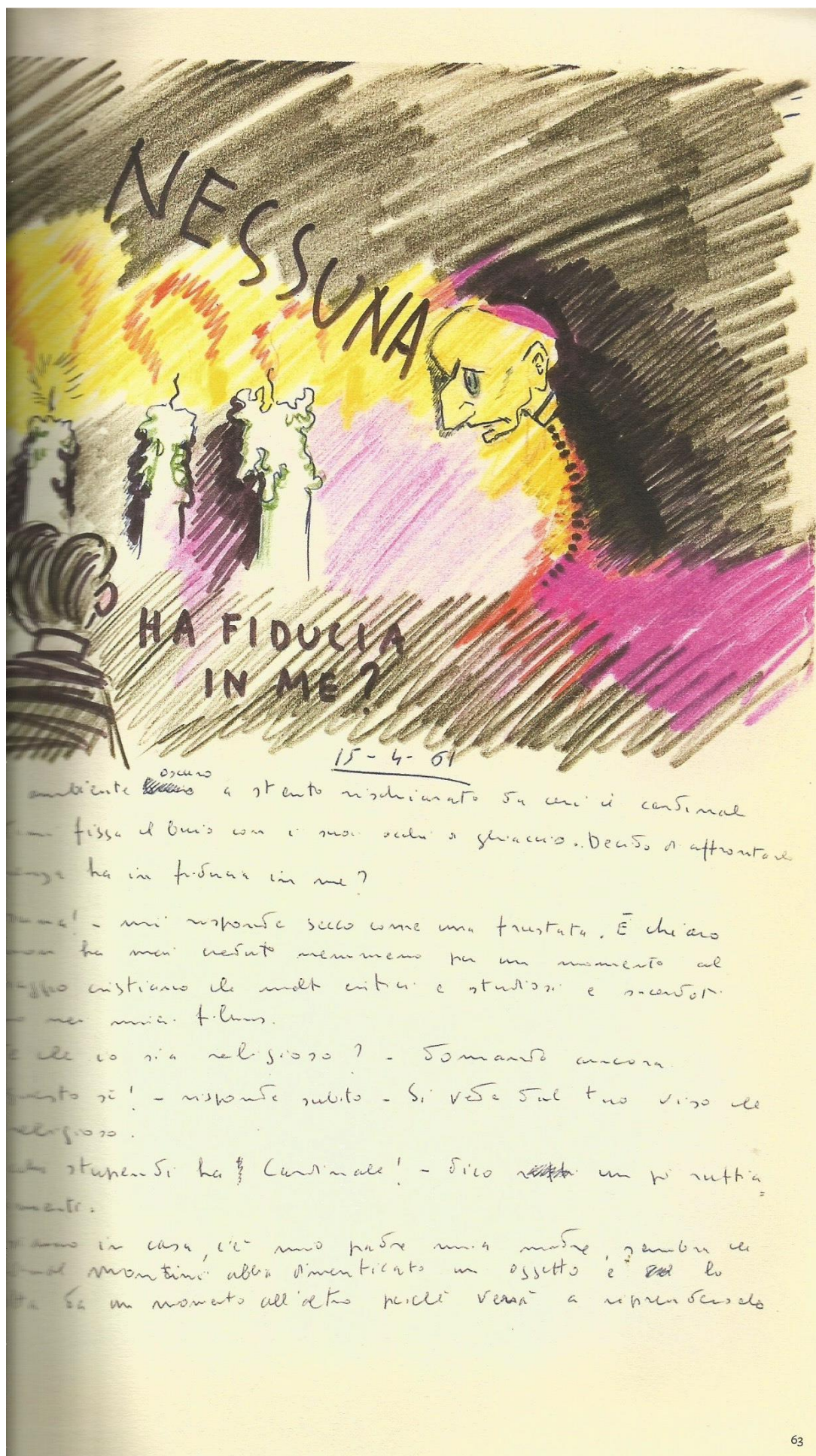
1960

30 - November - 1960

In una stagione faticosa del Nord, Sinelett,
 e io stiamo partendo per Berlino. So che Sinelett
 è già sul treno, ed io sono alla ricerca di
 sigarette. Le strane locomotive quelle con due
 partano! ^{con le} due caver accese, ~~fumano~~ ~~si accendono~~
~~fumano~~ fumano d'una al fianco e dell'altra
 due binari paralleli, ~~come sono~~ ^{come sono} colore bluastro
 e poi, anche di fregi e d'ornamenti con una pompa
 che mostra quella ~~carica~~ ^{carica} cammiera dei ~~carri~~ ^{carri}
 e anche napoletani. Eccole:



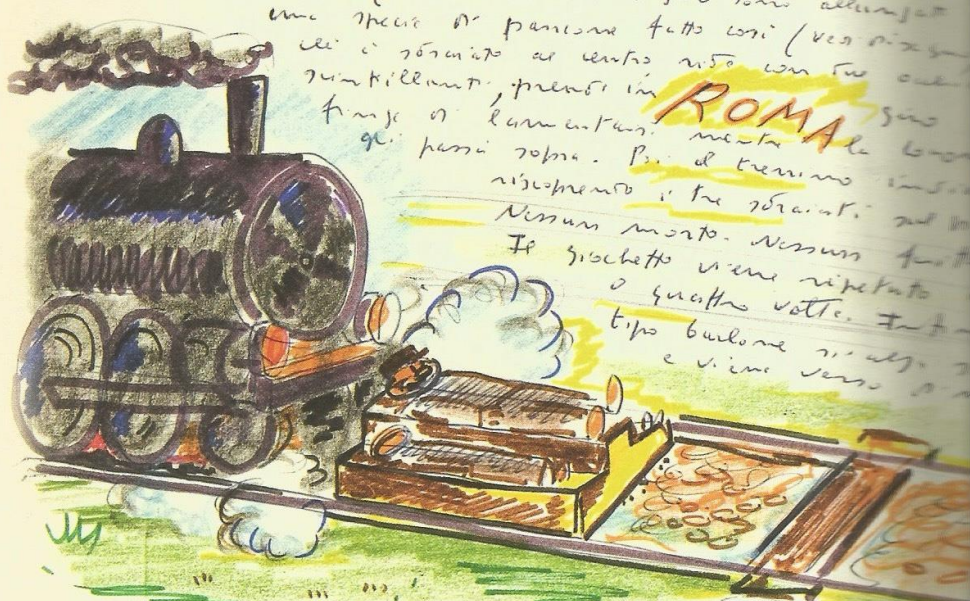
La fretta. Entrò nel bar che è vicinissimo
sui treni e chiese al barista, un pacchetto



Registro de Fellini
no seu *Livro dos
Sonhos*. (FELLINI,
Federico. **Il Libro
dei Sogni**. Rizzoli.
Milão. 2016).

18-10-63.

Al permesso di livello tra Roma e Fregene arrivo a
 strana manovra compiuta da un vecchio
 di un binario (morto?). Tu 4. per non allungare



FREGENE



Ma se le
 sue spalle
 fossero più
 larghe?



...ah! ah! ah!
 Sarebbero quasi... Sarebbero quasi...
 stretti! lati!

Ma se le spalle fossero più larghe...
 larghe ~~possibile~~ ma sono esattamente
 in bel girocetto e possibile
 è pericoloso. Si può controllare
 infinitamente. Però vorremmo
 le spalle larghe
 esattamente così!

SOGNO MOLTO IMPORTANTE.

Registro disegnato
 por Fellini em seu
 Livro dos Sonhos.
 (FELLINI, Federico. **Il
 Libro dei Sogni.**
 Rizzoli. Milão. 2016).



Registro desenhado por Fellini em seu *Livro dos Sonhos*. (FELLINI, Federico. **Il Libro dei Sogni**. Rizzoli. Milão. 2016).

Via Margutta

Homenagem póstuma para Federico Fellini e Giulietta Masina em frente ao apartamento do casal em Roma, na Via Margutta, 110. Foto do autor. (novembro de 2012)

