



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

DOS SONHOS E DO CINEMA: ESTUDO DE CASO DE QUATRO
OBRAS DE FELLINI E ALLEN

Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de mestre em Ciências
da Comunicação, na especialidade de Comunicação,
Televisão e Cinema

Por

Francisco Lopes Machado Pereira de Oliveira

Faculdade de Ciências Humanas

Março de 2023



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

DOS SONHOS E DO CINEMA: UM ESTUDO DE CASO DE QUATRO
OBRAS DE FELLINI E ALLEN

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação, na
especialidade de Comunicação, Televisão e Cinema

Por

Francisco Lopes Machado Pereira de Oliveira

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação do Prof. Doutor Carlos Capucho (UCP)

Março de 2023

Resumo

Esta dissertação pretende estudar a utilização dos sonhos no cinema de Federico Fellini e Woody Allen e a influência do primeiro autor na obra do segundo.

Através da investigação sobre o uso dos sonhos no cinema e, em particular, no cinema destes dois autores, foi feita a seleção de quatro filmes: sob a realização de Federico Fellini (1920-1993) – *8½* (1963) e *Amarcord* (1973) – e Woody Allen (1935-) – *Stardust Memories* (1980) e *The Purple Rose of Cairo* (1985). A análise fílmica destas obras, seguindo os princípios preconizados por autores como Jacques Aumont e Michel Marie ou David Borwell e Kristin Thompson, explora, dos pontos de vista criativo e técnico, o onirismo presente nestes filmes. Não obstante as suas diferenças, procura-se comprovar a existência de semelhanças nas filmografias e estilo dos dois autores e no deliberado uso dos sonhos como veículo das suas histórias.

Palavras-chave: Cinema; Sonhos; Análise Fílmica; Fellini; Allen.

Abstract

This dissertation strives to investigate the use of dreams in the cinema of Federico Fellini and Woody Allen and the previous author's influence on the latter.

Through research on the use of dreams in cinema and in the cinema of these two authors, a selection of four films has been made: two of them directed by Federico Fellini (1920-1993) – *8½* (1963) and *Amarcord* (1973) –, and the other two directed by Woody Allen (1935-) – *Stardust Memories* (1980) e *The Purple Rose of Cairo* (1985). The film analysis of these pieces, which follows the principles advocated by authors such as Jacques Aumont and Michel Marie or David Borwell and Kristin Thompson, explores - from a creative and technical perspective - the oneirism present in these films. Notwithstanding their differences, we aim to assert the existence of similarities in the filmography of these two authors, in their style and deliberate use of dreams as a vehicle of their stories.

Keywords: Cinema; Dreams; Film Analysis; Fellini; Allen.

Agradecimentos

Aos meus pais, Inês e Miguel, porque só eles sabem verdadeiramente quão intrincado foi o caminho que percorremos os três, para que chegássemos, juntos, a este destino. Tudo o que de bom foi encontrado nas palavras que se seguem – e no resto da minha vida –, pertence tanto a mim como a eles. Agradeço-lhes para sempre a liberdade, a esperança, a crença e o amor que comigo partilham tão incondicionalmente.

Às minhas avós, Bi e Flora, Senhoras e Mulheres – com maiúsculas – donas de conhecimentos e valores que em mim perdurarão, assim como perduram os sentimentos. Directa ou indirectamente, a olho nu, ou nas entrelinhas, é inequívoca a sua importância na existência deste trabalho.

Aos meus amigos, cujos nomes ocupariam mais de metade desta página. Entre a folia, a crítica construtiva e o apoio, a sua marca é indelével em mim e naquilo que faço. Seja em serões de convívio desregrado, em longas horas nos cafés, através de conversas aparentemente banais ou de lições de formatação de texto, sem eles este trabalho não existiria. Fazem-me querer ser melhor e estão presentes – nada mais lhes poderia pedir.

Ao meu orientador, o Prof. Doutor Carlos Capucho. Foi um prazer assistir, através do ecrã do computador, às suas aulas de História e Estética do Cinema, que culminou num pequeno trabalho sobre o Cinema e os Sonhos e me levou a pedir-lhe que orientasse a minha tese de Mestrado. Hoje, agradeço-lhe a paciência, a honestidade e a convicção de que aqui chegaríamos. E aqui estamos, através dos sonhos e, acima de tudo, através do Cinema.

Índice

Introdução	1
1. Enquadramento Teórico	6
1.1. O Cinema e os Sonhos	8
1.2. A racionalização da comparação	12
1.3. Federico Fellini, <i>Il Maestro</i>	16
1.4. Woody Allen, o <i>Schlemiel</i>	20
2. Análise Fílmica	25
2.1. Desenho Metodológico	25
2.2. Estudos de Caso	28
2.2.1. <i>8½</i>	28
2.2.2. <i>Amarcord</i>	42
2.2.3. <i>Stardust Memories</i>	53
2.2.4. <i>The Purple Rose Of Cairo</i>	69
Conclusão.....	81
Bibliografia	85

**"Movies are like dreams. (...) They're a chance to escape from our everyday lives and immerse ourselves in other worlds, other stories, and other ways of seeing the world. And just like with dreams, movies can be difficult to explain or put into words. They can evoke powerful emotions, stir our imaginations, and leave lasting impressions on our minds and hearts. (...) That's the beauty of movies – they're a window into our dreams, and a reflection of our collective hopes, fears, and desires."
(Scorsese, 1997)**

Introdução

“[sobre o cinema] um sonho que sonhamos de olhos abertos” (Federico Fellini in *Fellini: Je suis un menteur* (Pettigrew, 2002, *Fellini: Eu sou um mentiroso*))

Em 1898, George Méliès realizava o filme *La lune à un mètre* (1898, *O sonho do astrónomo / A lua a um metro*), uma curta-metragem de três minutos em que observamos a personagem principal, um astrónomo, a estudar. Durante a ação a lua engole um telescópio e uma série de figuras – como o diabo – aparecem e atormentam o estudo do protagonista. A última imagem que vemos é a do astrónomo a dormir.

Para fazer este filme, Méliès sonhou-o. Acordado ou a dormir, as imagens aparecem diante dos seus olhos e, depois, teve de as transpor para a câmara de filmar, ainda arcaica. *La lune à un mètre* é um dos primeiros filmes que utiliza diretamente os sonhos como veículo da história. O objeto de estudo do astrónomo – a lua – começa por comer o instrumento usado para estudar, numa quase direta demonstração da luta entre o investigador e o tema da sua investigação. Também surgem nas imagens o diabo e a sua mulher, entre outros.

No filme *Let Me Dream Again* (Smith, 1900), um homem sonha que está a beijar uma jovem mulher, para depois acordar ao lado da sua mulher, mais velha, que lhe dá uma bofetada. Quando bate com a cabeça, Dorothy viaja em sonhos para a terra fantástica de Oz, em *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939, *O Feiticeiro de Oz*). Em *A Nightmare on Elm Street* (Crave, 1984, *O Pesadelo de Elm Street*), um espírito vingativo assassina os jovens quando aparece nos seus sonhos. Sonhos e realidade misturam-se no misterioso *thriller Mulholland Dr.* (Lynch, 2001, *Mulholland Drive*). E espões utilizam os sonhos para planear um assalto em *Inception* (Nolan, 2010, *A Origem*).

Os sonhos são usados, desde sempre, como veículo das histórias que são depois contadas nos ecrãs das salas de cinema. Umhas vezes como representações diretas de preocupações ou desejos humanos, outras como instrumento narrativo que faz avançar a trama e alcançar um desenlace final.

The correlation between film and dream has an extensive theoretical basis in both cognitive science and cinematic literature. Biographical and autobiographical reports from film makers document antidotal descriptions of the use of dream in creative aspects of screenwriting, acting and directing film. (Pagel, Kwiatkowski, & Broyles, 1999)

Um dos realizadores mais famosos a utilizar os sonhos na sua obra é Federico Fellini. Em conversa com Charolette Chandler, depois reproduzida no livro *I, Fellini* (Chandler, 1995), Fellini dizia que “os sonhos são a única realidade” (pp. 196). Para nós, espectadores, a realidade de Fellini é a das suas palavras e, acima de tudo, a dos seus filmes. E os seus filmes estão repletos de sonhos.

Ainda durante a vida de Fellini, um outro realizador surgiu e, como muitos outros, na sua obra encontramos semelhanças com a do autor italiano. Falamos, neste caso, de Woody Allen. Apesar de não haver uma correlação tão direta com os sonhos como acontece com Fellini, a proximidade das características cinematográficas associadas aos sonhos existe e, nesta dissertação, pretendemos comprová-la.

Fellini films have long been renowned for their use of such faces, and when Woody Allen made "Stardust Memories" four years ago, the movie was hailed as an homage to the Italian master. Some critics also found Mr. Allen's use of the bizarre and ugly disturbing, even vicious - a reaction sometimes elicited by Mr. Fellini's work as well. (Bennets, 1984)

Allen apresenta uma filmografia muito associada à filosofia, às questões existencialistas e às dúvidas humanas em relação à vida, ao amor e ao sofrimento – muitas vezes terminando numa questão essencial: será que tudo isto vale a pena? Na sua obra, muitas destas questões são colocadas através de sonhos, que surgem de várias formas – como, por exemplo, memórias ou visões, tal como acontece com Fellini.

Mas a relevância desta investigação está ligada, precisamente, à relevância dos dois autores no panorama da história do cinema. Tanto Allen como Fellini construíram um legado estilístico e um acervo de obras de invejável dimensão quantitativa e qualitativa.

Se não é arriscado afirmar que Fellini influenciou Allen, também não arriscamos quando falamos de outros autores. Martin Scorsese, por exemplo, escreveu:

“At the center of it all, there was one director whom everyone knew, one artist whose name was synonymous with cinema and what it could do. It was a name that instantly evoked a certain style, a certain attitude toward the world. In fact, it became an adjective. Let’s say you wanted to describe the surreal atmosphere at a dinner party, or a wedding, or a funeral, or a political convention, or for that matter, the madness of the entire planet—all you had to do was say the word “Felliniesque” and people knew exactly what you meant.” (2021)

ou Quentin Tarantino (a icónica dança de *Pulp Fiction* (1994) já tinha sido executada por Mastroianni em *8½*), ou Paolo Sorrentino, cujo filme *La Grande Belleza* (2013) apresenta claras características *felliniescas* (Jagernauth, 2013). Da mesma forma, Allen – que aos 87 anos continua a lançar, com raras exceções, um filme por ano –, é reconhecível, ocasionalmente, em autores como Wes Anderson e Noah Baumach.

Estes autores contam, igualmente, com obras literárias que os próprios criaram. Nela – e em obras como *Fellini por Fellini* (1982), *Woody Allen on Woody Allen: in conversation with Stig Björkman* (2005), dois exemplos com dois títulos curiosamente similares – discutem-se cinema, a vida, a filosofia e o mundo e, nas palavras, voltamos a encontrar semelhante mestria para a transmitir ideias, mensagens e emocionar.

Para explicar esta importante perícia que não se confina à sala de cinema ou a umabiblioteca, o jornalista Michael Newton escrevia num artigo para o jornal *The Guardian*, intitulado *Woody Allen: cinema's greatest experimentalist* (2015):

“Allen has lamented that his work has had no cinematic influence, that he has no followers. If that is true, he may console himself with the certainty that his art has extended into people's lives. Few of us (hopefully) have had a Scorsese moment or met a Coppola character. Yet who has never felt that they were, even for a moment, inside a Woody Allen film? And who has never met (or been) a Woody Allen type, neurotic and self-effacing? By engaging with everyday life, he has permeated it.”

Da mesma forma, num artigo para a BBC, em 2018, Chris Nashawaty descrevia assim o cinema de Fellini:

“(...) not only was the maestro's vision so singular and hypnotic that it introduced its own carnival-like adjective into the cinéaste vernacular ('Felliniesque'), his movies also showed generations of film-makers the way forward – how to experiment and take risks by marrying confessional storytelling with bizarre flights of imagery.”

Começamos por enquadrar este trabalho no contexto do Cinema e dos Sonhos – como conceitos, como se cruzam e como os realizadores em análise os olham e usam. Partiremos depois para a Racionalização da Comparação entre os autores, ou seja, a razão pela qual podemos colocar as suas obras frente-a-frente e analisá-las em conjunto. No fim desta primeira parte, iremos conhecer melhor Fellini e Allen e os seus filmes que seleccionámos, procurando

nas pessoas e nessas obras um ponto de partida para o onirismo¹ que ambos partilham.

Para que possamos responder à questão central deste trabalho – será a utilização dos sonhos um ponto de encontro entre o cinema de Fellini e o cinema de Allen? – iremos analisar quatro filmes, dois de cada um dos autores:

- de Fellini:
 - *8½* (1963, *Fellini 8½*) – um filme sobre um realizador de cinema que sofre de uma crise criativa durante a produção e rodagem da sua próxima obra e que se refugia num spa para restabelecer energias, acabando por se perder em memórias e sonhos;
 - *Amarcord* (1973, *Amarcord*) – uma composição cinematográfica em mosaicos de memória de Fellini, inspirada na sua juventude em Rimini, que nos faz acompanhar um ano na vida dos habitantes de uma pequena vila italiana;
- de Allen:
 - *Stardust Memories* (1980, *Recordações*) – um realizador enfrenta a dificuldade das críticas aos seus mais recentes filmes, durante um festival de cinema em sua honra. Lá, vê-se embrenhado na confusão das suas memórias, paixões e dúvidas;
 - *The Purple Rose of Cairo* (1985, *A Rosa Púrpura do Cairo*) – durante uma sessão de cinema, uma das personagens do filme em exibição apaixonou-se por uma empregada de mesa que está na plateia e, arriscando quebrar os limites entre ficção e realidade, sai do ecrã para o mundo real.

Em cada um destes filmes, exploramos os contornos oníricos que eles assumem, ao nível do enredo, da cinematografia, da simbologia e da mensagem que transmitem. As obras serão colocadas lado a lado e procuraremos encontrar pontos de cruzamento entre elas. É, nesses momentos em que se entrecruzam, que obtemos as respostas para a nossa pergunta. Veremos como os sonhos do herói de *8½* nos levam aos sonhos do herói de *Stardust Memories* e como *Amarcord* e *The Purple Rose of Cairo* são dois sonhos transformados em histórias e, depois, em cinema.

¹ Na sua acepção médica/psiquiátrica, onirismo refere-se a um “Estado de espírito em que este, em vigília, se absorve em sonhos, fantasias ou ideias quiméricas (Priberam, 2023). Por analogia, no cinema, onirismo referir-se-á aqui às formas de concepção, integração, construção e edição de cenas com características próprias dos sonhos constitutivas dos filmes.

A estrutura metodológica será baseada no estudo destes casos, dividindo a análise em quatro partes: Resumo do Argumento, Temas e Contextualização, A Representação dos Sonhos e Análise e Proposta de Interpretação. Para isso, recorreremos a obras basilares do estudo do cinema como *A Análise do Filme* (Aumont & Marie, 2010), *Film Art: An Introduction* (Bordwell & Thompson, 1986), *Theories of cinema* (Casetti, 1999) ou do estudo específico destes autores como *The films of Federico Fellini*. Cambridge (Bondanella, 2002), *Federico Fellini: his life and work* (Kezich, 2007), *Woody Allen on Woody Allen: in conversation with Stig Björkman* (Allen & Björkman, 2005) ou *The ultimate Woody Allen film companion* (Bailey, 2014)

Depois, rever-se-á, num âmbito mais geral, como o corpo de trabalho de Fellini e Allen está repleto destas estratégias oníricas que as quatro obras seleccionadas apresentam, numa comparação alargada entre os dois autores.

No fim, as provas apresentadas neste trabalho apontam para que este seja mais um argumento a favor da noção de que existe, de facto, uma ligação criativa entre os dois realizadores. Além de todos os outros aspetos por outros investigadores já demonstrados, nesta dissertação expomos a conexão onírica nas suas obras, nos seus objetivos e nas suas técnicas.

1. Enquadramento Teórico

*"SB: But there is a kind of Felliniesque touch about the film [Stardust Memories]. I gather that Fellini is someone you respect or admire.
WA: Oh, sure! Absolutely. I love his movies. There is a certain group of film-makers whose films I love. Renoir is one, Kurosawa is one, Bergman of course. And Fellini is right up there with them. He's great."
(Allen in Björkman, 2005)*



Figura 1: Fotografia do filme 8½ (1963), de Federico Fellini



Figura 2: Fotografia do filme Stardust Memories (1980), de Woody Allen

A revisão da literatura e o enquadramento teórico deste trabalho têm um papel indissociável na consubstanciação dos resultados que iremos encontrar no final desta investigação. São eles que

ajudam a dar corpo à formulação que, de outro modo, seria apenas uma ideia ou uma suposição. É através deles que o abstrato se torna concreto e que se comprova a existência de pontos de encontro aos níveis técnico, estilístico e temático do cinema de Federico Fellini e Woody Allen. A bibliografia aponta, através da intersecção dos textos estudados, para pontos comuns nos filmes de Fellini e Allen:

“Allen’s partial “denial” of the inspirational role of Fellini’s 8 1/2 and Amarcord and the critical tendency to use Fellini as a lens to trace a line between the autobiographical and the fictional in scholarly analyses of Stardust Memories and Radio Days has recently been problematized by the release of To Rome with Love (2012), Allen’s Italian stop-over in his cinematic “tour” of Europe. To Rome with Love is an episodic film comprised of narratives involving both Italians and Americans, and one of its episodes is markedly inspired by Fellini’s 1952 work The White Sheik, the first film solely directed by the Rimini filmmaker, and the first of many Fellini films alluding to the relationship between reality and its artistic representations.” (Wynter & Szelezák, 2018, p. 70)

Mas, antes de entrarmos na análise fílmica, importa explorar o enquadramento teórico. É nas próximas páginas que vamos encontrar um tempo e um espaço a partir dos quais vislumbramos o papel do sonho no cinema destes autores e em geral. Em suma: Entender por que os colocamos lado a lado no foco desta investigação.

Por fim iremos olhar para quem são Fellini e Allen, entender as personalidades e explorar as suas obras, procurando, nos homens, repostas para os seus filmes.

1.1. O Cinema e os Sonhos

“Film seems to be unlike any older art in the way it depends on illusion. In fact, it is by definition an art of illusion, because you can only explain what a film is by saying how it works, and how it works is by creating an illusion. A simple definition might go something like this: 'A film is a series of images projected on a screen so fast that anyone watching the screen is given an impression of continuous motion; such images being projected by a light shining through a corresponding series of images arranged on a continuous band of flexible material.'”
(Sparshott, 1971, p. 111)



Figura 3: Fotograma do filme *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini

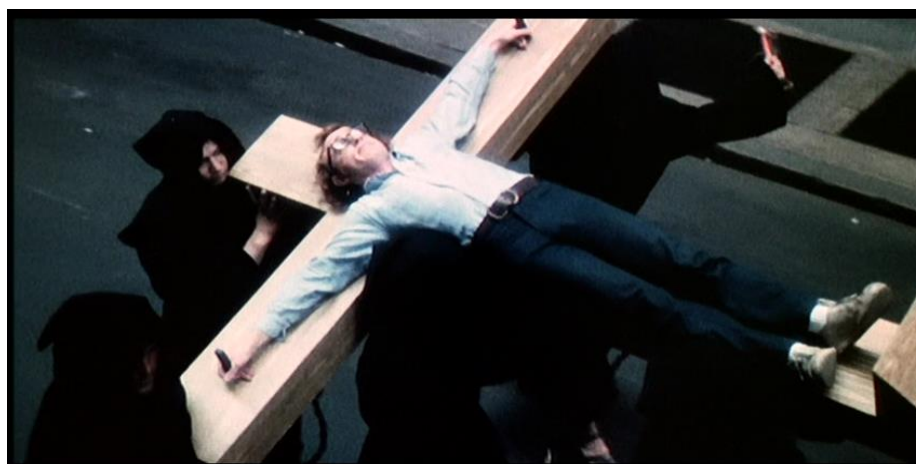


Figura 4: Fotograma do filme *Bananas* (1971, *Bananas*), de Woody Allen

Os sonhos são, por si só, um interessante tema de discussão e de análise, na psicologia, na medicina, na filosofia e, inevitavelmente, na arte – neste caso, em particular, no cinema. Eles surgiram desde cedo representados nos grandes ecrãs e continuam a fazer parte dos imaginários dos cineastas, como veículo de ideias e de intenções. Por vezes, são eles o motor das histórias

ou funcionam como rastilho para incidentes ou, até, para desfechos e clímax da ação:

“The perceived similarity between dream and screen writing predates film. Carl Jung wrote, “A dream is a theater in which the dreamer is himself, the scene, the player, the prompter, the author, the producer, the public, and the critic.” (Jung, 1968, p. 266). The characters in dreams can be considered as ‘dramatis personae’, representing as they do on stage, certain ideas or types of mind, not the people themselves (Hadfield, 1954). Dreams may play a role in the imprinting and storing of experience ‘framing’ themselves for the inspection of the conscious mind (Hunt, 1986B). Dreams can be considered a continuing saga of our imaginary life, perhaps best perceived as our own personal ‘soap operas’ (States, 1993A). Dreaming has been postulated to be an exercise in pure story telling whose focus is nothing more (or less) than the ‘organization of experience’. “Like works of art, dreams offer us the essence of experiences opposed to the lived content of experience.” (States, 1993 B, p. 192).” (Pagel, Kwiatkowski, & Broyles, 1999)

Os sonhos têm, em si, uma conotação cinematográfica. Afastam-se do que seria o quotidiano de quando estamos acordados, desenvolvendo-se de forma caótica, com “cortes” nas circunstâncias espaço-temporais. As ações acontecem num, saltando, de forma desconexa, entre diferentes lugares, alturas e situações (Curry, 1974, p.83)

No *Dicionário de termos de psicanálise* (Cunha & Freud, 1970), os sonhos são descritos como “uma projeção: uma externalização de um processo interno” (p. 191). Aqui, é curiosa a utilização da palavra “projeção” e como ela tão acidental e adequadamente se relaciona com o cinema. O cinema tem por base projeções: primeiro, a projeção das ideias e das visões dos criadores de um filme, que se materializam nas filmagens e nas interpretações dos atores e, depois, quando as luzes se desligam, a sala se torna escura e o ecrã se ilumina com a imagem em movimento que se projeta na tela.

É precisamente o que acontece com Giulietta durante grande parte da trama de *Giulietta degli spiriti* (Fellini, 1965) ou quando Gil Pender se passeia na Paris dos anos 1920 em *Midnight in Paris* (Allen, 2011). É incontornável o uso dos sonhos nos filmes dos dois realizadores e, caso déssemos por nós a ler a passagem

“É evidente que o sonho se mostra incoerente e caótico, que as imagens e os quadros que formam a sua trama original parece juntarem-se ao saber da mais descabelada fantasia. Mas, se virmos o caso mais de perto, observaremos que esta incoerência onírica (...) é apenas aparente e superficial.” (Lhermitte, 1977, p. 85)

quase poderíamos pensar que o autor escrevia sobre *Roma* (1972) – absurda e excêntrica longa-metragem/carta de amor de Fellini para a cidade de Roma – ou *Bananas* (1971) – uma

alucinação de Allen sobre um homem americano comum cujas peripécias o levam a ser líder de um grupo de revolucionários num fictício país da América Latina.

O cinema e os sonhos caminham, de facto, lado a lado – na sua linguagem e na sua imagem. Seja no sentido da projeção – literal ou abstrata – seja no registo ambíguo da temporalidade e espacialidade, seja no absurdo ou hiper-realismo. Ambos os campos, onírico e cinematográfico, permitem (ou escolhem não permitir) que as ações aconteçam, fora do controlo de quem neles participa – observar e contemplar é, também, uma forma de participação.

Como quando sonhamos, ao assistirmos a um filme, não controlamos o que irá acontecer. Os filmes e os sonhos permitem contínuas transições e transformações na ação, ao contrário do que acontece quando estamos acordados. Ainda assim, em ambas as situações, sentimos com clareza que estamos a participar (Sparshott, 1971: 116), tanto quando fechamos os olhos, quanto quando os apontamos ao ecrã.

O mesmo, confirma Duarte (2015, p. 109), ao parafrasear Epstein (1975):

“Na linguagem do sonho, bem como na do cinematógrafo, as imagens-palavra sofrem uma transformação, uma simbolização; também as acções do sonho, como as do filme, se movem no seu tempo próprio, onde as simultaneidades podem ser estendidas em sucessões, as sucessões podem ser comprimidas em coincidências e, logo, a diferença em relação ao tempo exterior pode ir até aos efeitos de inversão (Epstein 1975: 233-234)”.

De resto, os próprios autores sobre os quais nos debruçamos com mais profundidade ao longo desta investigação, referem e reiteram a presença do sonho nas suas filmografias.

Woddy Allen, em entrevista à radio NPR, em 2008, confessava *““When I was a child, films were a great escape,” he says. “When I grew up, I found that I could escape on the other side of the camera ... I’m able to fabricate the dreams myself and then participate in them.”* (Allen, 2008).

Fellini, de outro modo, explica a relação entre o cinema e os sonhos:

“Because it’s true that talking about dreams is like talking about movies, since the cinema uses the language of dreams: Years can pass in a second, and you can hop from one place to another. It’s a language made of image. And in the real cinema, every object and every light mean something, as in a dream.” (Fellini, 1984)

Com estas palavras passamos, de seguida, a conhecer melhor os dois cineastas. Nos sonhos e na imagem em movimento, as suas câmaras apontam à realidade que apenas os seus olhos

testemunham, às fantasias que apenas nascem das suas ideias. Cabe-nos a nós, espectadores, desvendar e apreciar os seus sonhos e os seus filmes.

1.2. A racionalização da comparação

“Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is nonexistent. And don’t bother concealing your thievery—celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: “It’s not where you take things from—it’s where you take them to.”
(Jarmusch, 2013)



Figura 5: Fotografia do filme *Amarcord* (1973), de Federico Fellini



Figura 6: Fotografia do filme *Radio Days* (1987), de Woody Allen

Adicionalmente, é necessário explicar como se cruzam estes dois realizadores e como esses encontros dão azo à existência deste estudo e à comparação que é ponto central da investigação.

Num primeiro momento, falemos da mestria de Allen e Fellini, que nos levam em viagens pelas suas mentes e mundos cinematográficos.

Os primeiros minutos de *Manhattan* (Allen, 1979), que combinam a narração do realizador, o tema *Rhapsody in Blue* de George Gershwin interpretado pela New York Philharmonic e as fantásticas imagens de Nova Iorque (uma grande contribuição do Diretor de Fotografia Gordon Ellis), apelam imediatamente aos sentidos que o cinema desperta. Nesta cena, o estilo fílmico de Allen fica a descoberto: desde a musa metropolitana (Nova Iorque), o uso da música (o jazz, em específico) à sua *persona* neurótica, indecisa, de paixões intensas, tantas vezes apresentada na sua filmografia. O clímax musical chega em simultâneo com as imagens finais do fogo-de-artifício sobre os arranha-céus da (sua) cidade. Allen – ou Isaac Davis – chega também a uma conclusão no seu monólogo:

Isaac Davis

Chapter one. He was as tough and romantic as the city he loved. Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat. I love this. New York was his town and it always would be. (Allen, 1979)

Da mesma forma, a abertura de *La dolce vita*, em que um helicóptero irrompe pela paisagem de Roma, transportando uma estátua de Cristo seguido de um outro helicóptero recheado de jornalistas que reportam o acontecimento, prende-nos ao ecrã. Estes mesmos jornalistas mudam, eventualmente, o seu foco para quatro raparigas em fato-de-banho, a quem tentam, sem sucesso, pedir os números de telefone. A cena traduz, com subtileza e escárnio, as intenções de Fellini. Partindo de um momento de reverência religiosa – o transporte da estátua, de helicóptero, sobrevoando a cidade –, a cena termina dando a conhecer a personagem principal, o jornalista Marcello Rubini, que, a bordo do segundo helicóptero, esquece a reportagem que está incumbido de fazer, para tentar pedir o número de telefone das raparigas que apanham sol. Infelizmente, o barulho das hélices impedem-no de o conseguir.

Um segundo ponto, prende-se à facilidade em reconhecer a singularidade dos seus estilos e temas e, ao mesmo tempo, as similaridades entre eles.

Sobre Fellini, escreve John C. Stubbs (1993):

“Probably the most salient fact about Federico Fellini's work is that viewers who have seen two or three of his movies feel confident they can identify any other of his films or can

correctly designate films by other filmmakers as felliniesque. They feel, in other words, that they can recognize Fellini's particular way of putting together his movies: his manner.” (p. 49)

Ver no ecrã uma carnavalesca fantasia, invadida de ironias e dúvidas, de sátiras sociais, ou por protagonistas, a quem davam forma, recorrentemente, Marcello Mastroianni, a cidade de Roma ou a sua esposa Giulietta Masina, aponta-nos na direção do cinema de Fellini, onde imagem flui em consonância com a música, o sonho com a memória, ou a melancolia com a nostalgia. Muitas destas características *felliniescas* podem também ser encontradas em Allen, sobre quem Sanford Pinsker (1986) lança o seguinte argumento:

“Allen's persona adds up to something more than the usual formulation of yet another modern humorist with trouble dripping from his sleeve; for one thing, his tsoris² has a metaphysical dimension Allen insists upon (even at times, belabors), and that we recognize like a thumbprint. At one point a philosophical Allen argues that "The universe is merely a fleeting idea in God's mind - a pretty uncomfortable thought, particularly if you've just made a down payment on a house;" at another he wonders if we "can actually 'know' the universe? My God, it's hard enough finding your way around Chinatown." Allen, in short, characteristically muses in juxtapositions. The result is a prose style in which airy ideas and gritty urban details are forced to share floor space in the same paragraph, and often on opposing sides of a semicolon.” (p. 177)

As personagens neuróticas, muitas vezes interpretadas pelo próprio Allen, também atravessam caminhos que o confrontam com sonhos ou com a nostalgia, reproduzindo-se em reflexões sobre relações amorosas, sobre o sucesso ou sobre o significado da vida.

Onde Fellini encontra o circo como veículo do surrealismo, Allen encontra a magia. Onde Fellini encontra o frenético e o caótico, Allen encontra o neurótico e o absurdo. Onde Fellini encontra Roma, Allen encontra Nova Iorque. Onde Fellini encontra as mulheres, Allen encontra outras mulheres. Enfim, os dois encontram-se frequentemente na linguagem cinematográfica, como esperamos comprovar ao longo deste trabalho.

“The work of Italian director Federico Fellini (1920-1993) has been consistently addressed by both Allen and his critics as one of the American's key European influences, one that became apparent in 1965's What's New Pussycat?, a dream scene containing “clearly a parody of Marcello Mastroianni's dream in Fellini's 8½ (1963)” (Yacowar 33) and continued surfacing throughout Allen's directorial activity in the 1970s, for example the “ironic illusion to Fellini's contribution to Bocaccio '70 (1962)” (Yacowar 147-148), carried out by the representation of a billboard with breasts in 1972's Everything You Always Wanted to Know About Sex.

² Do fídiche: preocupação ou sofrimento; luto; sofrimento psicológico.

However, it was in the 1980s that Fellini's legacy became predominant in Allen's work, as two films the American produced in this decade can be considered variations on the premises outlined by some of the most celebrated works of the Italian." (Szlezák, 2015, p. 68)



*Figura 7: Fotograma do filme *Lo sceicco bianco* (1952, *O Sheik Branco*), de Federico Fellini*



*Figura 8: Fotograma do filme *The Purple Rose of Cairo* (1985), de Woody Allen*

1.3. Federico Fellini, *il Maestro*

“Fellini, who cannot find his way between the flesh and the spirit, who cannot find the connection between his youth and his greatness, and whose gift is to make movies where everything is obvious and nothing is simple.” Roger Ebert (1972)



Figura 9: Federico Fellini (Louis Goldman, Gamma-Rapho / Getty Images)

Distantes do domínio dos sonhos e aproximando-nos da realidade da vida – que se nos dá a conhecer antes da realidade do cinema –, os contextos em que conhecemos Federico Fellini e Woody Allen são muito diferentes. São também esses contextos que nos permitem entrar no mundo onírico que ambos apresentam nas suas obras, sendo eles, por isso, imprescindíveis para a esta investigação.

Federico Fellini nasceu no dia 20 de janeiro de 1920, na cidade costeira italiana de Rimini. As suas primeiras incursões artísticas aconteceram por via da sua capacidade como caricaturista e desenhador de retratos de turistas e das estrelas de cinema (Fellini, Betti, White, & Calvino, 2015, p. 3).

Daí, Fellini saltou para Roma, onde trabalharia como colaborador para revistas, escrevendo e desenhando no domínio da crítica social, sátira e da comédia. Escreveu guiões para comediantes e argumentos para cinema, tornando-se presença assídua na equipa de Roberto Rossellini, uma espécie de mestre para o jovem Fellini – uma relação profissional que deu frutos em obras como *Roma città aperta* (1945, *Roma, Cidade Aberta*) (Fellini, Betti, White,

& Calvino, 2015, p. 4), vencedora de melhor filme em Cannes e nomeada para Óscar de Melhor Argumento.

“While he was in high school he honed his skills as an artist by drawing caricatures of tourists on the beach and making renditions of popular actors to put on display at the local movie theater ; these experiences would later prove useful when jobs were scarce and work as a caricaturist at the “Funny Face Shop” temporarily substituted for screenwriting and film production in Rome came to a halt at the height of World War II. Yet, when Fellini moved to Rome in January 1939, he dreamed of becoming a journalist, not a filmmaker. Before becoming a director Fellini wrote skits and made cartoons for various humoristic publications, most notably the satirical weekly 420 and the widely distributed biweekly Marc’Aurelio, until around 1942 when he began to develop a reputation as a screenwriter in the Italian film industry. He worked closely with Aldo Fabrizi, the popular Roman variety theater actor, writing material for his theatrical routines and contributing to screenplays for films...” (Fellini, Betti, White, & Calvino, 2015, p. 4)

Lançou a carreira como realizador com *Luci del varietà* (1950, *Luzes de Variedades*), ao qual se seguiram filmes como *La Strada* (1954, *A estrada*), *La notte de Cabiria* (1957, *As Noites de Cabíria*), *La dolce vita* (1960, *A Doce Vida*), *8½*, *Amarcord*, entre tantos outros. Foi laureado, ao longo da vida, com inúmeros prémios e nomeações, dos quais se destacam:

- Nos Prémios da Academia dos Óscares (EUA):
 - 4 nomeações para Melhor Realizador;
 - 8 nomeações para Melhor Argumento (Original e Adaptado);
 - Atribuição do Prémio Honorário, pela sua carreira, em 1993
- Nos prémios BAFTA (RU):
 - Nomeação para Melhor Filme;
 - Nomeação para Melhor Filme Estrangeiro;
 - Atribuição da Academy Fellowship, pela sua carreira, em 1987;
- No Festival de Cinema de Cannes (FRA):
 - Nomeação para o prémio *Palme d’Or*;
 - Vencedor do prémio *Palme d’Or*, com *La dolce vita* (1960)
- No Festival de Cinema de Veneza (ITA):
 - 5 nomeações para o prémio de Leão de Ouro;
 - 2 atribuições do prémio Leão de Prata, com *I vitelloni* (1953, *Os Inúteis*) e *La strada* (1954);
 - 2 atribuições do prémio Pasinetti, para melhor filme italiano, com *Fellini – Satyricon* (1969, *Fellini - Satyricon*) e *I clowns* (1970, *Os Clowns*);

- Atribuição do prêmio Leão de Ouro de Carreira, em 1985.

O cinema de Fellini é altamente pessoal - “*Fellini became known for extravagant mise-en-scène, quasi-autobiographical productions*” (Fellini, Betti, White, & Calvino, 2015, p. 4), mas, ao mesmo tempo, um espelho das épocas que retrata. As suas personagens principais refletem a sua personalidade – e o seu narcisismo – e abraçam as circunstâncias em que lhes é dada vida, frequentemente retratando a sociedade, a política e a religião, na Itália que se transformava ao longo das décadas de 50, 60 e 70, principalmente.

“Films such as La Dolce Vita or Roma – the main focus of the article – still today, 50 years or so on, continue to have an impact not only on young viewers but on the meaning of film and its ability to capture the ongoing changes and transformations of society...” (Paulicelli, 2019, p. 73).

Com laivos do típico neorealismo italiano, os seus primeiros filmes apresentam um fio condutor mais claro, guiado por personagens realistas e representativas da realidade italiana (Bondanella, 2002). E, por muito que as temáticas se mantenham – a crítica social parece ser permanente na sua filmografia –, a forma como conta as suas histórias vai-se tornando mais fantasiosa, misturando, com frequência, a realidade e o sonho (ou, não raras vezes, o pesadelo).

“His favorite topics, nascent in his earlier films, will be constantly expanded until the end of his career: authorial self-consciousness, dreams (in his own words, ‘I make a film in the same manner in which I live a dream . . .’), imagination and memory. Causal relations and logical connections in storylines would increasingly give way to further interplays between fantasy and reality.” (Dieguez, Assal, & Bogousslavsky, 2007, p. 56)



Figura 10: Fotograma do filme *Satyricon* (1969), de Federico Fellini

Em *La Strada*, Fellini leva-nos em viagem com um circo – uma das suas grandes paixões – ao acompanharmos uma rapariga que tenta sobreviver à vida na estrada, rodeada de personagens simbólicas. Observamos o realizador debruçar-se sobre questões sociais, de moral e relações de poder. Mas, ao longo do filme, enveredamos por outro caminho, imiscuíndo-nos numa reflexão sobre o interior das pessoas e do ser humano e o sentido da vida.

La notte di Cabiria apresenta a prostituta Cabiria, que vagueia pela cidade de Roma (a cidade é também ela uma musa de Fellini), na procura incessante por amor. Mais uma vez, a pobreza e a moral – como fatores sociais – estão espelhadas na face e nas ações das personagens. E, com elas, a procura por um sentido e uma espiritualidade. Uma procura que fracassa a cada desgosto.

La dolce vita esconde (às claras) a melancolia do jornalista de tablóides Marcello Rubini, que cede às tentações que aparecem a cada esquina da cidade de Roma. Noivo e mulherengo, Rubini encontra e desencontra o seu caminho ao longo de uma semana, que culmina no mesmo vazio de respostas e de paz interior.

Em *8½*, Fellini reflete sobre si mesmo, dando-nos a conhecer um realizador com bloqueio criativo, que dança entre o sonho e a realidade, numa estratégia escapista aos muitos problemas e dúvidas que enfrenta durante a rodagem do seu novo filme. *Giulietta degli spiriti* (1965) serve-se de uma narrativa surreal para contar a história de uma mulher que tenta lidar com um casamento infeliz e *Amarcord* é uma viagem a uma cidade costeira italiana (como Rimini), nos anos 30, marcadamente católica, onde várias personagens compõem uma tela que representa tanto a sociedade italiana como a infância do realizador.

Percebe-se, pela carreira premiada, de criação de grande qualidade e quantidade (20 longas-metragens entre o primeiro filme, em 1950 e o último *La voce della luna* (*A Voz da Lua*), em 1990), que Federico Fellini e a sua obra surgem como adequados casos de estudo neste trabalho académico pelo mundo do cinema e dos sonhos.

1.4. Woody Allen, o *Schlemiel*³

[Sobre *Annie Hall* (Allen, 1977)] *This is a movie that establishes its tone by constantly switching between tones: The switches reflect the restless mind of the filmmaker, turning away from the apparent subject of a scene to find the angle that reveals the joke. "Annie Hall" is a movie about a man who is always looking for the loopholes in perfection. Who can turn everything into a joke, and wishes he couldn't.*
(Ebert, 2002)

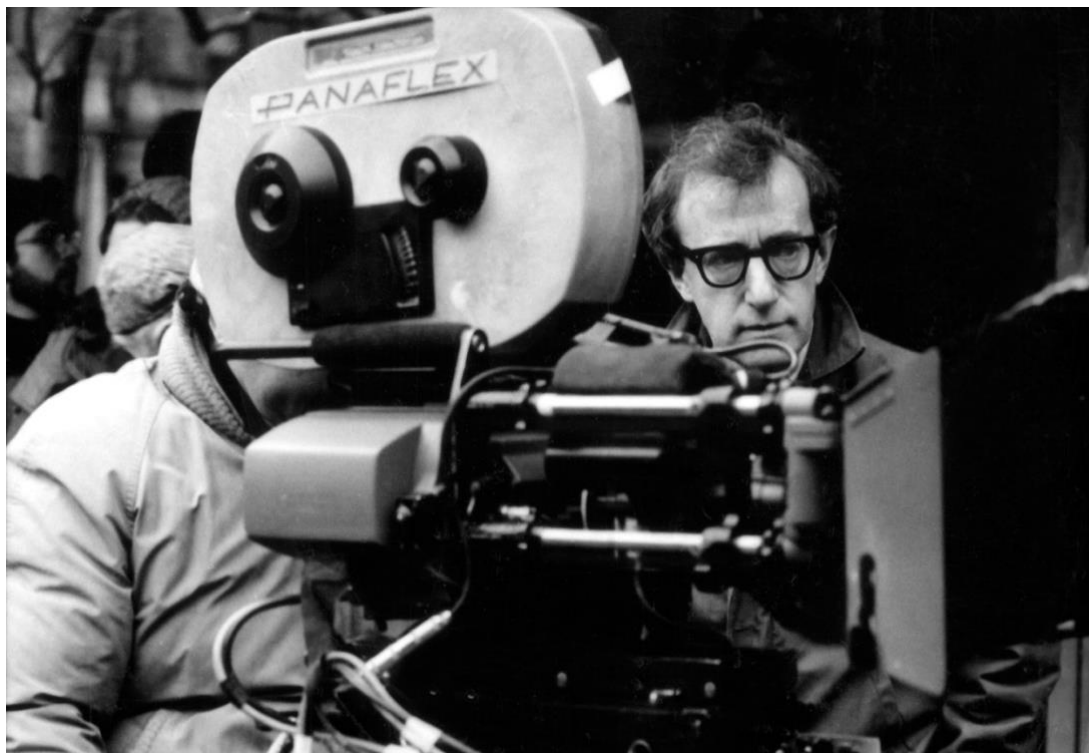


Figura 11: Woody Allen (Brian Hamill/MGM)

No pequeno conto *The Condemned*, inserido na coletânea *Side Effects* (1980, *Efeitos Secundários*), Woody Allen escrevia sobre o personagem principal, Cloquet: “*He hated reality, but he understood that it was still the only place to eat a good steak.*” (p. 307)

A citação reflete, com curiosa precisão, a personalidade que tentamos desvendar em Allen - através dos seus filmes, livros e entrevistas -, as suas ideias sobre a vida, o amor e outras questões que tais e, simultaneamente, o difícil paradoxo onde o realizador e argumentista tantas vezes posiciona as suas personagens. Permanece, no entanto, a dúvida se estas afirmações são apenas uma projeção das personagens do ecrã e não uma verdadeira aceção da pessoa que é

³ Palavra de origem iídiche cujo significado se refere a uma pessoa azarada, trapalhona ou desajeitada.

Allen:

“The Woody Allen I learned to know during the work on this book bears no great resemblance to the film persona we are familiar with on the screen, the lone wolf and the incurable neurotic, to all the suffering and, not least, the self-pity as a welcome basis for all the shortcomings which he seems to want to reveal with almost masochistic enjoyment: the hypochondria, self-absorption, indecisiveness and other more or less definable phobias. Instead, there was the disciplined working man and decision-maker, a serious and conscious artist who makes far-reaching demands on himself and refuses to compromise his art and vision”. (Björkman, 2004, p. 15)

Não é arriscado afirmar que Allen não nutre sentimentos particularmente afetuosos em relação à realidade – como comprova o existencialismo revelado nas suas obras, através do desespero ou do desânimo das suas personagens perante a inevitabilidade da morte. Destas sensações, Allen salta para a representação da ansiedade com *personas* que vivem no absurdo e na resignação de que a vida não tem sentido. Vicissitudes desta noção sobre a vida: tantas vezes nas suas criações, Allen procura os sonhos e a fantasia como escapatórias às vicissitudes desta noção sobre a vida:

“The characteristics of dreams that originally inspired Freud in The Interpretation of Dreams to say, “the interpretation of dream is the royal road to a knowledge of the unconscious activities of the mind,” are intrinsic to Allen’s major films – symbolism, disordered narrative and time sequence, the separation of the senses, the condensation of complex, often contradictory, meanings and events into imaginary or distorted images, and the displacement of latent, inner realities by invented experiences that seem ludicrous or incredible until analyzed.” (Girgus, 2002, p. 34)

Antes de se tornar no realizador que hoje conhecemos, Woody Allen nasceu em Brooklyn a 1 de dezembro de 1935. Woody não nasceu Woody. Nasceu Allen Konigsberg, no seio de uma família judaica e a sua primeira grande paixão foi a magia (Meade, 2014, p. 18). Um pouco como Fellini, Allen começou a sua carreira na imprensa escrita, a escrever piadas para jornais locais, altura em que já assinava os pequenos textos com o nome pelo qual é hoje reconhecido. Escreveria, durante muito tempo, textos cómicos para outros comediantes – como Sid Caesar, estrela da televisão americana. Por esta altura, já Allen teria desistido do curso de cinema onde estava inscrito na New York University.

O sucesso da escrita de Allen trouxe-lhe alguma fama e a possibilidade de interpretar os textos que escrevia em clubes de comédia nova-iorquinos. Daí, saltaria para as performances na televisão e a gravação de álbuns de comédia.

Em 1965, escreveria o argumento para *What's New, Pussycat?* (*O que há de novo, Gatinha?*), realizado por Clive Donner – a sua primeira aventura cinematográfica. No ano seguinte, realizaria o seu primeiro filme, *What's Up, Tiger Lily?* (1966, *O que se passa, Tigresa?*) – sobre uma receita ultrassecreta de salada de ovo – (Girgus, 2002, p. 22-23) e, daqui para a frente e até aos dias de hoje, mais 49 filmes, numa carreira de 56 anos.

A sua filmografia extensa é, também, extensamente galardoada. Os seus filmes venceram incontáveis prémios, entre eles:

- Nos Prémios da Academia dos Óscares (EUA):

- 5 nomeações para Melhor Realizador;

- 13 nomeações para Melhor Argumento Original;

- 3 atribuições do prémio para Melhor Argumento Original, com *Annie Hall* (1977, *Annie Hall*), *Hannah and Her Sisters* (1986, *Hannah e suas irmãs*) e *Midnight in Paris* (2011, *Meia-noite em Paris*);

- Vencedor do prémio para Melhor Realizador, com *Annie Hall* (1977);

- Nos prémios BAFTA (RU):

- 2 nomeações para Melhor Realizador;

- 6 nomeações para Melhor Argumento Original;

- 3 nomeações para Melhor Filme;

- 2 atribuições do prémio para Melhor Realizador, com *Annie Hall* (1977) e *Hannah and Her Sisters* (1986);

- 6 atribuições do prémio para Melhor Argumento Original, com *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979, *Manhattan*), *Broadway Danny Rose* (1984, *O Agente da Broadway*), *The Purple Rose of Cairo*, *Hannah and Her Sisters* (1986) e *Husbands and Wives* (1992, *Maridos e Mulheres*);

- Atribuição do prémio de Melhor Filme, para *The Purple Rose of Cairo* (1985);

- Atribuição da Academy Fellowship, pela sua carreira, em 1997;

- No Festival de Cinema de Cannes (FRA):

- Vencedor do prémio FIPRESCI, com *The Purple Rose of Cairo* (1985);

- Atribuição do prémio Palme d'Or de carreira, em 2002;

- Festival de Cinema de Veneza (ITA):

- Atribuição do prémio Pasinetti para Melhor Filme, com *Zelig* (1986);

- Atribuição do prémio Leão de Ouro de carreira, em 1995.

O cinema de Allen tem muito de autocrítica, autoanálise e autobiografia. As personagens principais surgem como extensões do seu criador, que muitas vezes as interpreta. Elas percorrem caminhos sinuosos, física e psicologicamente, tentando desvendar respostas para vários tipos de perguntas – frequentemente relacionadas com o amor e o sentido da vida:

“The humor of self-deprecation, the confessional mode of discourse, the revelations of emotional and psychological weakness and impotence, the jokes about masturbation, and the expressions of personal venality and misdeeds all insinuate an intensity of authenticity and sincerity that create a veneer of impregnable credibility about his character.” (Girgus, 2002, p. 5)



Figura 12: Fotograma do filme *Annie Hall* (1977), de Woody Allen

Assim acontece em *Annie Hall*, em que o comediante Alvy Singer reconta a história do início e fim da sua última relação. E, em *Manhattan* (Fellini também tem o seu *Roma* (1972, *Roma de Fellini*)), um guionista de televisão numa relação com uma rapariga muito mais nova, apaixona-se pela amante do melhor amigo.

Em *Stardust Memories* (1980, *Recordações*), um realizador viaja até uma universidade para participar numa retrospectiva da carreira, o que o faz refletir sobre duas partes da sua vida, intimamente conectadas: a sua carreira e as suas paixões. Estas reflexões são recorrentemente povoadas por circunstâncias fantasiosas e oníricas. De resto, o próprio título parece dar ênfase à fantasia a que assistimos: *Stardust* é definido no dicionário Merriam-Webster como “*uma sensação ou impressão de romance, magia ou do que é etéreo*”.

The Purple Rose of Cairo é, todo ele, assente numa fantasia. A narrativa segue Cecília, uma empregada de bar de Nova Jérсия, casada com um homem abusivo e Tom Baxter, uma personagem de um filme, que, de repente, sai do ecrã – e da ficção – para a vida real e por quem Cecília se apaixona.

Em *Deconstructing Harry* (1997, *Desconstruindo Harry*), o escritor Harry Block sofre de um bloqueio e não consegue escrever. Poucos dias antes de ser homenageado, Harry passa por uma série de encontros, sonhos e alucinações onde é confrontado pelas pessoas da sua vida real e pelas personagens das suas ficções.

Midnight in Paris (2011) apresenta-nos um protagonista obcecado pelos anos 20, que, por acidente, descobre que consegue viajar no tempo e em *To Rome With Love* (2012, *Para Roma com Amor*) uma das personagens principais tem conversas imaginárias com um arquiteto que conheceu nas ruas de Roma.

Como Fellini, a carreira cinematográfica de Allen é repleta de honras que lhe foram concedidas pela qualidade dos seus filmes. No mesmo sentido, o realizador é prolífico: fez 51 filmes entre 1966 e 2022. É tido como um dos mais importantes realizadores ainda em atividade e extremamente influente nos géneros da comédia, do drama e da comédia-drama.

Allen, em entrevista à revista *Time*, em 2008, confessava-se um ladrão: “*Oh, I've stolen from the best. I've stolen from Bergman. I've stolen from Groucho, from Chaplin, from Keaton, from Martha Graham, from Fellini. I mean I'm a shameless thief.*”

Curiosamente, no livro *Images: My Life in Film* (1995), o acima referido Ingmar Bergman escreve “*Eu vivo permanentemente no meu sonho, do qual faço breves incursões na realidade*” e, se Allen não confirma diretamente esta influência onírica, permite que os seus filmes o façam no grande ecrã.

2. Análise Fílmica

2.1. Desenho metodológico

Quando falamos de cinema, reside na subjetividade de uma perspectiva ou ponto de vista a possibilidade de encontrar o caminho para uma argumentação pertinente e plausível, que apresente um ponto de vista e resultados aceitáveis: “Cada elemento de um filme particular é descodificado em função de uma visão do mundo definida pelo analista” (Aumont & Marie, 2010, p. 37)

Essa argumentação só poderá acontecer, tendo por base o que autores antecedentes fizeram e, através do seu conhecimento, transpor as suas técnicas analíticas para este trabalho.

A base da análise utilizada nesta investigação passa por um processo de três visualizações de cada obra. Seguindo as bases oferecidas por Aumont e Marie (2010, p. 43 e 44): “É preciso ver e rever os filmes que se analisa, e é inimaginável um trabalho analítico não fundamentado em pelo menos três visões do filme”, que acrescentam que “ao ver o mesmo filme várias vezes, podemos conseguir memorizar com mais fidelidade certos pormenores, relatar com poucos enganos os principais momentos da evolução narrativa, referir com uma certa precisão determinada passagem visualmente impressionante” e aceitando a inevitabilidade alertada por Capucho (2008): “a compreensão do fenómeno que os sucessivos e múltiplos visionamentos de um mesmo filme provocam, tornando porventura inesgotável a sua leitura.” Aplica-se, igualmente, o desenho idealizado por Denzin (2004), que Flick (2018, p. 54) explica de forma tão pragmática:

“Olhar e sentir”: os filmes são considerados como um todo e as impressões, questões e padrões de significado conspícuos são anotados; Que questões de investigação se colocam? Formular as questões a perseguir. Anotar, então, as cenas-chave; Conduzem-se “micro-análises estruturadas” de cenas e sequências individuais, que deverão levar a descrições e padrões detalhados na exibição (de conflitos e tudo o mais) desses excertos; Aquando da resposta à questão de investigação, a procura de padrões estende-se à integralidade do filme. As leituras realistas e subversivas do filme são contrastadas e uma interpretação final é redigida.”

Estes autores colocam em movimento a máquina analítica que possibilita a chegada a uma conclusão. E o combustível desta máquina assenta numa estratégia de visualização trifásica que, ao mesmo tempo, proporciona doze diferentes experiências (3 para cada filme), interpretações e análises, onde se encontram variados e evolutivos temas, símbolos e justificações e sobre as quais nos teremos de debruçar para encontrar traços comuns aos nossos

objetivos, sem perder o fio da argumentação. Destas doze visualizações, procurar-se-á retirar o esqueleto de cada filme – os elementos que o constituem e que o organizam na sua estrutura narrativa, na história que contam e, é após este primeiro passo, que seguiremos para análise concentrada na reposição deste esqueleto e como ele funciona no modelo fílmico onde se insere, “através dos utensílios com que trabalha o cinema: as elaborações como a imagem, o trabalho do som, a palavra” (Capucho, 2008). Este olhar global, interior e exterior sobre os filmes, permite que seja feita uma análise mais completa e justificada sobre as histórias, os meios para as contar e a sua relevância para esta investigação.

“Com efeito, a análise deve respeitar um princípio fundamental da legitimação: que ao partir de elementos de descrição que sejam exteriores ao filme, ao filme se regressa ao acto da reconstrução, para que não se produza outra coisa. Dito de outro modo: é preciso não ceder à tentação de ultrapassar o filme em causa. Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto da análise: o filme”. (Vanoy & Golliot-Lété, 1992, p.15)

É também, desta forma, que se poderá encontrar, entre os filmes, os pontos comuns que se pretende e desvendar os pontos de desencontro que os afastam – mas que são igualmente importantes na verificação das hipóteses que colocamos. Hipóteses estas que, de forma natural, também surgem durante as visualizações e que se prendem, muitas vezes, a cenas que iremos destacar como parte desta análise e colocar frente-a-frente, debatendo-as e dissecando-as. No final, o número de visualizações e propostas de interpretação será maior do que à partida e, por isso, será necessário olhar para todas as respostas encontradas e discernir sobre quais as ideias mais importantes para esta investigação e como é que elas assentam perante os objetivos propostos. Assim, depois de um processo de filtragem da informação necessária aos nossos objetivos e do alinhamento das interpretações e análise – que variam a cada nova visualização, de onde nascem novas ideias, se observam novos pormenores e se deslindam novos símbolos e sinais – apresentamos, ainda neste capítulo, uma proposta formal do que foi observado e analisado, para cada filme. É desta forma que, no final do capítulo e, posteriormente, no capítulo de conclusão desta investigação, expomos a forma como estes filmes e estes autores tão intimamente se tocam e, em particular, como os sonhos são tão importantes como fator de encontro.

Finalmente, a opção metodológica não pode senão culminar com um não menos importante ponto deste tipo de investigação, que Capucho (2008, p. 448) descreve:

"O analista saberá conservar a distância em relação ao objecto a analisar, mas, simultaneamente, e apenas em aparente contradição, só resultará frutífera a análise, se amarmos verdadeiramente o objecto sobre o qual nos debruçamos. Não confundir, no entanto, o verbo amar com o verbo gostar. Amar surge aqui no sentido de, mesmo sem nos identificarmos afectiva e ideologicamente com o produto, termos com ele uma relação de interesse cinematográfico que nos leva a debruçar sobre as suas formas e o seu conteúdo."

Pretende-se, portanto, combinar a precisão do foco científico com a alegria lúdica de apreciar filmes, uma característica que se manifesta como crucial não somente no âmbito do lazer, mas também na abordagem educacional relacionada ao cinema. (Capucho, 2008)

A subjetividade da análise e interpretação de um filme da qual me protejo com a segurança no rumo tomado e explicado (na literatura, na metodologia e na análise em si) e o objetivo escolhido. Capucho (2008, p. 453) explica assim a tríade que permite esta defesa apoiando-se em Casetti (1993, p. 276-277):

"o próprio filme, que se encarrega de fornecer pistas ao nível da intriga e do estilo; - o espectador (desprezado, como vimos, de forma injusta e ilógica, por alguns), com capacidade (em menor ou maior grau) para entender a história e dela tirar conclusões (porventura erradas); - a história propriamente dita, que o filme conta, e que o espectador terá que recompor, com inteligência, através do que passa pelos seus olhos e ouvidos."

e Bordwell (1989, p. 17-24): "que o espectador ("em carne e osso") tem um papel central. É ele a peça fundamental do nosso trabalho quando falamos de análise e de interpretação. Mas a atenção ao espectador não dispensa o intérprete de *saber* e de *aprender*."

Passemos, então, aos estudos de caso e à análise propriamente dita, acompanhados pelos filmes de Fellini e Allen.

2.2. Estudos de Caso

2.2.1. *8½*

2.2.1.1. Ficha Técnica

Título original: *8½*

Título em Portugal: *Fellini 8½*

Realizador: Federico Fellini

Ano e origem da produção: 1963, Itália

Género: Comédia, Drama

Duração: 138 minutos

Expressão Técnica: Preto-e-branco

Argumento: Federico Fellini e Ennio Flaiano (História) e Federico Fellini, Tullio Pinelli e Brunello Rondi (Roteiro)

Fotografia: Gianni di Venanzo

Música: Nino Rota

Montagem: Leo Catozzo

Elenco: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée



Figura 7: Póster do filme *8½*

“Guido: Ma che cos'è questo lampo di felicità che mi fa tremare e mi ridà forza, vita? Vi domando scusa dolcissime creature, non avevo capito, non sapevo... com'è giusto accettarvi, amarvi... e com'è semplice. Luisa, mi sento come liberato: tutto mi sembra buono, tutto ha un senso, tutto è vero. Ah, come vorrei sapermi spiegare... ma non so dire. Ecco, tutto ritorna come prima, tutto è di nuovo confuso, ma questa confusione sono io... io come sono, non come vorrei essere e non mi fa più paura. Dire la verità: quello che non so, che cerco, che non ho ancora trovato. Solo così mi sento vivo e posso guardare i tuoi occhi fedeli senza vergogna. È una festa la vita, viviamola insieme. Non so dirti altro Luisa, né a te né agli altri. Accettami così come sono se puoi, è l'unico modo per tentare di trovarci.” (Fellini, 1963)⁴

2.2.1.2. Resumo do Argumento

Guido Anselmi é um afamado realizador italiano. Mas antes de ficarmos a conhecer a sua situação real, encontramos-lo ao volante do seu carro. À sua volta, outros carros empurram-no, numa situação de tráfego automóvel. Nos carros, as pessoas miram-no, com olhares vazios e de julgamento. O motor começa a largar fumo e Guido esgueira-se pela janela do carro e começa a voar.

Sobrevoa uma praia e descobre uma corda atada ao calcanhar, que um homem agarra, junto a um padre. Subitamente, Guido começa a cair, em direção ao mar.

Quando acorda deste sonho, o realizador está rodeado por médicos, no spa numa pequena cidade italiana onde tem vivido nos últimos tempos, procurando na distância da cidade e dos holofotes, inspiração para terminar o filme em que tem estado a trabalhar. O filme que o antecederá fora um sucesso, mas é também esse sucesso que preocupa Guido, pressionado pelas grandes expectativas envolta do seu próximo projeto – com um financiamento milionário, locais de filmagem megalómanos, atores, argumentista e equipas técnicas contratadas, mas sem um ponto de partida concreto.

Neste idílico lugar, Guido pretende refinar as suas ideias e ultrapassar o bloqueio criativo. Mas nem só a criatividade afeta as suas capacidades. O sucesso profissional e a vida pessoal recheada – em particular, de mulheres – deixaram Guido à beira de um colapso físico e mental.

⁴ *“Guido: Mas que repentina felicidade é esta que me faz tremer, que me dá força, vida? Perdoem-me, queridas criaturas. Eu não tinha entendido, eu não sabia. É tão natural aceitar-vos, amar-vos. E tão simples. Luisa, sinto que fui libertado. Tudo parece tão bom, tão cheio de significado. Tudo é verdadeiro. Desejava conseguir explicar. Mas não sei como. Tudo é confuso outra vez, como era antes. Mas esta confusão... sou eu. Não como eu gostaria de ser, mas como eu sou. Não tenho mais medo de dizer a verdade, das coisas que eu não sei, do que estou à procura e ainda não encontrei. Esta é a única forma de me conseguir sentir vivo e conseguir olhar para os teus olhos fiéis sem vergonha. A vida é uma celebração. Vamos viver juntos! Isto é tudo o que posso dizer, Luisa, a ti e aos outros. Aceitem-me pelo que eu sou, se me querem. É a única forma de nos encontrarmos.”*

Uma das primeiras cenas no spa mostra-nos um conjunto de pessoas – ou “pacientes” – que recebem água benta de freiras e a bebem. Guido aguarda a sua vez na fila e, quando recebe o seu copo, imagina que em vez de uma freira, é uma mulher angelical vestida de branco quem lhe entrega a bebida.

De seguida, Guido encontra Daumier, um argumentista e crítico de cinema, contratado para aperfeiçoar o guião do filme e que lhe diz que falta um conflito que dê sentido ao enredo do seu filme. Guido tenta explicar que, ainda assim, que continuar a fazer o filme, mas distrai-se com a chegada de Mario, um velho amigo, e da mulher que o acompanha, Gloria.

Gloria é a nova namorada de Mario, que deixara a sua mulher, por uma nova paixão, muito mais nova. Guido vê em Gloria uma potencial atriz, mas ela mostra-se indisponível por estar, naquele momento a terminar a sua tese sobre “a solidão do homem no teatro contemporâneo”.



Figura 81: Fotograma do filme 8½

Guido dirige-se depois para a estação de comboios perto do spa e reage com a alegria quando não vê, à primeira, a sua amante, Carla. A alegria dissipa-se quando finalmente a avista, explicando-lhe depois que reservou um quarto num hotel diferente, por causa da lotação do spa estar cheia. Guido leva Carla ao hotel, onde ela lhe pede que arranje um emprego ao seu marido, Luigi, e lhe conta um sonho onde Luigi assassina ambos. Depois, Guido desenha exageradas sobrancelhas na cara de Carla e pede-lhe que finja que é uma estranha a entrar no quarto. Uma

situação que é interrompida pela criada do hotel. Ambos se deitam na cama e Carla diz que o ama.

Ao adormecerem, Guido sonha que está com o seu pai falecido, na sua cama, que se queixa que o espaço é apertado. De repente, dois amigos de Guido chegam ao local e avisam-no para que não deixe que o seu pai brinque com as emoções dele. Guido ajuda o pai a descer para uma nova cama, mais espaçosa e, ao voltar, encontra a sua mãe, que o começa a beijar à medida que se transforma na sua mulher, Luisa.

Guido regressa ao spa e é invadido por questões colocadas por *designers*, atores, diretores de *casting*, e demais trabalhadores do filme.

Nessa noite, depois de uma festa, um mágico lê a mente de Guido, chegando à frase “*asa nisi masa*”. O mágico questiona Guido sobre o sentido da frase e de repente entramos na mente do realizador. Através de uma memória da sua infância, vemos a casa onde Guido vivia quando era jovem. Guido e uma prima estão na cama, e a prima diz-lhe que a mulher pintada no quadro da parede do quarto ganha vida se recitarem a frase “*asa nisi masa*”, e que trará consigo um tesouro.

Quando regressa ao seu quarto Guido tem um novo sonho e vê a mulher de branco que lhe servira a água benta e por quem ele fantasiara várias vezes desde a chegada ao spa. Ele pergunta-lhe o que significa ser “verdadeiramente honesto” – ela deita-se na cama junto a ele diz que chegara para “trazer ordem”. Guido imagina esta mulher como uma personagem do seu filme.

No dia seguinte, Guido encontra-se com um cardeal, como parte da sua pesquisa para uma personagem que procura uma revelação religiosa no seu filme. O cardeal muda o assunto para a vida pessoal de Guido, que se distrai com uma mulher corpulenta que avista numa colina. Esta visão faz-nos regressar à infância de Guido, quando ele e os seus amigos se juntaram na praia para ver uma mulher corpulenta dançar na areia. Ao serem apanhados pelos padres locais, apenas Guido é castigado. Depois de ser castigado o pequeno Guido confessa-se e é-lhe dito que aquela mulher é o diabo. Pouco depois, Guido volta a passar na praia para ver a mulher e ela sorri-lhe.

Quando voltamos da memória de Guido, encontramos-lo a conversar com Daumier, que lhe diz que o filme está demasiado dependente das suas memórias de infância. Pouco depois, Guido

está reunido com alguns membros da equipa de produção do filme e um deles pergunta-lhe se ele acha que os espetadores se irão identificar com a mensagem do filme. Os dois estão a conversar numa sauna e Guido repara que toda a gente à volta adormecera.

Guido é chamado pelo cardeal para uma nova conversa, numa outra sauna. Guido confessa ao cardeal que não está feliz e o cardeal pergunta-lhe porque é que ele acha que deveria ser feliz. A cena corta para Guido que anda apressadamente pelo corredor do spa e encontra a sua mulher, Luisa. Ela provoca-o ao falar sobre o seu suposto caso amoroso. Os dois são interceptados por um produtor e levados num carro para um local de filmagens de uma das cenas do filme de Guido. O *set* consiste de uma construção onde irá ser projetada a imagem de uma nave espacial. O produtor explica, então, sobre o que será o filme: num contexto de uma ameaça termonuclear, um conjunto de pessoas embarca numa nave espacial em direção a outro planeta. A irmã de Luisa comenta que o *set* é como Guido: um autorretrato. Na manhã seguinte, Guido está sentado numa esplanada com Luisa e a sua irmã, quando Carla aparece. Luisa confessa saber do caso amoroso e Guido volta a divagar numa visão: Carla começa a cantar e Luisa elogia a sua voz. De repente, a cena corta para uma casa de campo e vemos Guido entrar e deparar-se com várias mulheres do seu passado. Quando uma das mulheres, uma bailarina, se queixa de ter sido enviada para a “reforma”, as mulheres rebelam-se contra Guido. Guido chicoteia-as e a bailarina aceita o seu destino. As outras mulheres tentam alegrar um combalido Guido. Guido discursa e vemos Luisa, que trata de tarefas domésticas e confessa que sabe que a sua vida é baseada na coexistência com as outras mulheres da vida de Guido.

Saltamos para um teste de *casting*, onde Daumier critica o filme e o ego de Guido – que o imagina a ser enforcado. À medida que várias mulheres se apresentam no teste e são recusadas, elas criticam a forma como os papéis foram criados para representar a relação de Guido e Luisa. Quando uma das atrizes aparece a usar uns óculos iguais aos de Luisa, um produtor exclama que ela é perfeita para o papel – Luisa deixa a sala e Guido segue-a.

Ao entrarmos na fase final do filme, Guido é chamado para conhecer uma mulher chamada Claudia. Ela é a mulher de branco com que Guido fantasiara. Os dois entram no carro dele e saem do spa. Durante a viagem, Guido diz que a ama e ela retribui o sentimento. Os dois conversam sobre recomeçar as suas vidas e sobre fidelidade e Guido confessa-se aterrorizado com a possibilidade de tomar a decisão errada e que, por isso, está sempre a mudar de opinião e direção.

Guido descreve o papel que quer que Claudia desempenhe no seu filme, com uma descrição contraditória e com menção ao vestido branco. Ao estacionarem perto de umas cascatas, Guido volta a ter uma visão, onde Claudia prepara uma mesa de jantar, com o mesmo vestido. Claudia critica a personagem e diz que ele é um homem velho, e que o seu problema é não saber como amar. Finalmente, ela diz que ele é um impostor e percebe que não quer participar no filme. Guido concorda e diz que nem sequer existe um filme.



Figura 9: Fotograma do filme 8½

A conversa é interrompida quando vários carros chegam ao local e um produtor informa Guido que convocara uma conferência de imprensa no dia seguinte, no *set* da nave espacial.

Entramos nas cenas finais de *8½*, com o *set* invadido por jornalistas e críticos de cinema. Guido tenta não participar na conferência de imprensa, mas é obrigado a ficar.

Guido esconde-se debaixo da mesa e encontra uma arma no bolso. Ele leva-a até à cabeça e puxa o gatilho.

De repente, a azáfama da conferência de imprensa desaparece e o *set* está quase vazio. Homens trabalham na desconstrução da estrutura. Guido está vivo. Daumier diz-lhe que tomou a decisão certa ao desistir do filme e que “o mundo não precisa de mais arte supérflua”.

O mágico que lera a mente de Guido aparece, dizendo-lhe “estamos prontos para começar”.

Guido começa a ter uma série visões com pessoas da sua vida, vestidas de branco, numa procissão dançante em direção a uma praia. Ele apercebe-se que a sua convoluta realidade – profissional e pessoal – é o tema honesto sobre o qual quer falar no seu filme.

As pessoas da vida de Guido começam a aparecer no *set*, acompanhadas por uma banda de circo e dançam até desaparecem. Apenas a banda fica, à medida que as luzes que iluminam o local se apagam, uma a uma.

2.2.1.3. Temas e Contextualização

Guido sonha – acordado e a dormir – constantemente. Nestes sonhos, surge com destaque uma mulher, que Guido vê como uma peça essencial para que consiga concluir a sua nova obra.

Na vida real, outras personagens influenciam o dia-a-dia do realizador. Seja Carini Daumier, a sua amante, Carla, uma mulher casada e extravagante; Luisa Anselmi, a mulher de Guido, cuja percepção em relação às infidelidades do marido a deixam num estado de desilusão e fúria que não consegue esconder; ou Claudia, a atriz que Guido pretende contratar para representar a personagem principal do seu filme – papel que desempenha igualmente nos sonhos do realizador.

A estes, junta-se toda a equipa de produção, comprometida a terminar o filme, ainda que Guido tudo faça para a evitar.

A certo ponto, Guido confessa que “quer fazer um filme honesto, mas não tem nada de honesto para dizer.” Não existe uma direção, um tema central ou um conflito que despolete as ações que idealiza – algo a que Daumier tinha dado relevo após analisar o guião. Na procura por algum sinal ou rumo, Guido perde-se na imaginação e na memória. É nesses lugares – na sua maioria imaginários – que encontra personagens do seu passado e presente, da sua realidade e dos seus sonhos.

Enquanto a sua vida pessoal e profissional rui, de uma forma muito real, Guido passeia-se num mundo subconsciente, pugnando por respostas que vão para além da criatividade artística, atravessando o seu contexto pessoal e os seus duelos interiores.

A linha narrativa de *8½* está intimamente ligada com a vida do seu realizador e reproduz, em parte, aquele momento da vida de Fellini. Aliado ao fator autobiográfico, o foco na natureza

da criação artística cinematográfica, tornam *8½* num dos mais importantes filmes do autor italiano (Bondanella, 2002, p. 93).

De facto, o contexto em que *8½* é criado é, de certa forma, transposto para o ecrã. Depois do sucesso de *La dolce vita*, Fellini encontrava-se pressionado para atingir as expectativas criadas pelo seu mais recente filme, de forma a repetir o seu êxito.

Antes ainda de se iniciarem as rodagens de *8½*, Fellini decide fundar a produtora Federiz cinematográfica com Angelo Rizzoli⁵, cujo objetivo passava por produzir e financiar filmes de colaboradores ou amigos, ajudando-os a ultrapassar as dificuldades criadas pelo financiamento independente (Levy, 2018). Na verdade, quase ou nenhum filme seria produzido nos escritórios da Federiz, inclusive *Acattonne* (Pasolini, 1961, *Acattonne*) – criando um conflito entre Fellini e Pasolini, prejudicando a sua amizade duradoura e as suas possíveis colaborações e mútuas influências artísticas.

“Pier Paolo shoots two scenes: one in the pine grove on via Fanfulla da Lodi and the second one outside Castel Sant’Angelo where swimmers would sunbathe. Once they were edited, the sequences were screened in semi-secrecy at the Istituto Luce and the initial response was that they were disappointing, rough, and, for some, inscrutable. Fracassi is convinced that the moment for action has come; back at the office, he says, “It’s time to get the dead cat out from under the table,” a directive to Fellini that he must assume the role of his least favorite character, the producer.

Pasolini is very upset. In his October 16 column in Il Giorno, published right after the debacle, he makes fun of Fellini, the big bishop with his entourage.” (Kezich, 2007, p. 214)

No entanto, este momento acaba por se tornar determinante nas futuras criações artísticas de Fellini por outra razão. Como resultado do conflito, Vittorio De Seta⁶ apresenta a Fellini o seu psicanalista, Ernst Bernhard. Os dois iniciam uma relação próxima, comprovada por encontros habituais no escritório de Bernhard. Kezich, (2007, p. 215-216) explica:

“... under Bernhard’s tutelage, Fellini learns to understand the psychology of what’s drifting through his mind beyond the conscious level. He learns to stop thinking of the unknown as a threat, understanding that it’s essential to develop some comprehension of a life that exists inside the mind and beyond everyday awareness (...) Through their discussions, the director learns to control his extrasensory perceptions (...) to memorize, write down, and illustrate his dreams using the techniques that Bernhard recommends to all his patients. Fellini’s work in the early 1960s develops under this influence, and has its

⁵ Produtor e montador cinematográfico italiano, que

⁶ Realizador italiano, autor de obras como *Banditi a Orgosolo* (*Bandidos de Orgosolo*, 1961) e *Un Uomo a metà* (*Quase um Homem*, 1966)

own personal resonance. According to Carotenuto, Bernhard is a “father in the real sense of the word” to Fellini, with all that this entails.”

O percurso de escrita dos sonhos num diário – textos que seriam publicados em forma de livro em 2008, editados por Tulio Kezich e Vittorio Boarini, entre outros –, inicia-se no período entre a realização de *La dolce vita* e *8½*. Esta nova prática ajuda a entender a intromissão do papel dos sonhos e do subconsciente no trabalho de Fellini e, em particular em *8½*.

“Fellini started keeping his Dream Book between La dolce vita and 8½. It will mark an important turning point in his work, which after this will be primarily oneiric. In a way, the director bids farewell to reality, taking the gesture of cutting the umbilical cord to the extreme (...) In the early 1960s, Fellini has nothing more to say on these subjects. He’s paid the debts of his free education in the university of neorealism. His vision has transcended those theories and teachings and entered a broader, evanescent, and intangible dimension. From this point on we can say that for Fellini, life is but a dream.” (Kezich, 2007, p. 222)

Existe, nas entranhas do filme, uma autorreflexão de Fellini, sobre ele próprio e sobre o seu papel no cinema. Na personagem principal, os traços do seu criador – Fellini – são óbvios e a própria interpretação de Marcello Mastroianni reflete a personalidade de Fellini e até a sua fisicalidade:

“Then a light comes on, a flash. At some point, the solution to the mystery has already become clear to everyone involved in the production—everyone but Fellini. The protagonist of 8½ has long ceased to be a man without a face and Fellini, still racked with doubt, is the only one who hasn’t seen it yet, but slowly he begins to see it too. He asks a very worried Fracassi, “Don’t you think that he could be a filmmaker?” After that, he might have mentioned the notion to the other screenwriters, but he never says openly: “I have realized that I am Guido Anselmi. (...) Finally he was able to give Gherardi some ideas for Mastroianni’s costume: a black suit, a black wide-brimmed hat. Those were the clothes that he himself tended to wear at the time, deaf to the protests of his maid, who argued, “But, sir, you never wear the brown suit.” This is the reason why 8½ is one of the most admired and praised works in the history of cinema, because it teaches bravery and (with difficulty, effort, pain, and joy) how to say “I.”” (p. 234)

As dúvidas que Fellini transportava consigo durante a idealização e realização do filme – em termos da narrativa e sequência das cenas ou em relação aos papéis das personagens e as suas características físicas e psicológicas – acompanham, em parte Guido Anselmi. A personagem também batalha a incapacidade para decidir os próximos passos e, de forma repetitiva, os sonhos e visões que o assombram e as memórias que recupera talvez indiquem um caminho a seguir.

Ao assumir as suas dúvidas e – ainda que com ambiguidade – ao transpô-las para o ecrã, Fellini produz um filme que é revolucionário no seu próprio espólio. No final de *8½*, Guido – como Fellini – aceita o caos e a incerteza de viver e de criar arte e representa-o através da bizarra e excêntrica cena final.

Aqui, como em talvez nenhum outro filme do realizador, Fellini desabafa visualmente, num número carnavalesco e teatral em que todos os participantes ajudam na transmissão da mensagem: “*The confessional acrobats are Federico and his alter ego, both ready to break their backs for a show in which everything becomes part of a total visual delirium.*” (Kezich, 2007, p. 238)

2.2.1.4. A representação dos sonhos em *8½*

Em *8½*, os recursos cinematográficos que se confundem com a linguagem dos sonhos surgem imediatamente. Quando na primeira cena nos é apresentada a situação claustrofóbica de Guido, toda a ação assume uma cadência e um visual onírico – da paranoia que sente, ao voo pela cidade e, por fim, a queda abrupta no oceano.

O resto do filme apresenta-nos muitas outras situações onde estas características são evidenciadas, de forma mais ou menos direta. Seja nas visões de Guido – muitas vezes recriações da sua memória, outras expressões de desejos ocultos –, seja quando adormece – nestas situações, frequentemente relacionados com a pessoa com quem adormece ou lado ou com a sua própria solidão.

Os sonhos funcionam como veículo da expressão de Fellini, que pretende contar a sua história sobre este realizador e a suas inquietações. O aparecimento destes sonhos – que também são apresentados como *daydreaming*⁷ – surgem como resposta às suas ansiedades ou procura por respostas, como reações a acontecimentos da sua vida, ou como alusões aos seus apetites.

Neste sentido, destacam-se três cenas que exemplificam o argumento:

1. A primeira cena do filme apresenta visualmente o estado de ansiedade e conflito interno de Guido. Do princípio ao fim deste primeiro momento, Guido sente-se em perigo e sob várias ameaças – desde o fumo do carro, à queda no oceano ou nas palavras

⁷ “spontaneous, subjective experiences in a no-task, no stimulus, no-response situation...[and] includes unintended thoughts that intrude inadvertently into the execution of intended mental tasks... and undirected ideas in thought sampling during wakefulness” (Vaitl et al., 2005)

proféticas que lhe são ditas por homem do clero: “Para baixo, definitivamente para baixo.” Uma das interpretações destas imagens lida com a possibilidade de que, após morrer pela inalação do fumo do carro, Guido sobe para o céu, mas é impedido pelo homem que agarra a corda presa ao seu pé. Outra, prende-se à incapacidade de continuar a fazer filmes de qualidade e a ascensão (aqui representada no seu sentido literal) aos níveis de sucesso que ambiciona acaba por não acontecer. Por outro lado, a forma como Guido (ou Fellini) lida com a religião e com os símbolos religiosos é outro dos temas explorados em *8½*, podendo esta cena ser uma representação da tentativa de escapar a uma ligação com a Igreja Católica, que simplesmente não é possível, pela sua influência nos seus filmes e nas suas divagações;

2. Quando Guido está sentado na esplanada do spa acompanhado por Luisa e a sua amante surge repentinamente, assistimos a uma nova produção do seu subconsciente: a forma como todas as mulheres da sua vida estão numa casa, disponíveis para tratar dele, arrumando a casa, fazendo o jantar ou dando-lhe banho – e, no fundo, protagonizando papéis usualmente associados a uma esposa ou a uma mãe – é uma expressão de diversos desejos de Guido. Seja, numa primeira instância a sua própria capacidade para lidar, a todos os níveis, com estas mulheres, seja a forma como elas se dedicam de corpo, alma e coração à sua felicidade. Ao mesmo tempo, quando existe um conflito, também ele é resolvido pelas próprias mulheres, algo que acaba por ser ainda mais exaltado quando, no final deste sonho, a sua esposa real percebe que o mais importante é o bem-estar de Guido, mesmo que isso implique o seu próprio sofrimento;
3. Nos últimos momentos de *8½*, Guido aparentemente suicida-se para depois reaparecer vivo no *set* do seu filme. De uma forma diferente da cena inicial, a morte aqui surgiria como uma escapatória à situação que vive – ainda que, de acordo com a crença cristã, exista “vida” depois da morte. A zona onde se alveja também pode ser importante, já que é na cabeça que se produzem os pensamentos, as ideias e as dúvidas. O que parece acontecer é, em parte, a dissipação dessas dúvidas: em nova visão, Guido vê as pessoas importantes da sua vida a dançar no *set* que agora é desconstruído e o seu filme inacabado – do qual desiste – ganha um tema e uma solução, a história que procura está na sua própria história e nas suas próprias aflições, nas pessoas que fazem parte delas e na inalterável mortalidade das pessoas e das ideias, incluindo as dele próprio.



Figura 10: Fotograma de 8½

2.2.1.5. Análise e proposta de interpretação

8½ é um filme sobre filmes. É também um filme sobre a vida. Sobre o que ela significa e sobre como melhor a podemos encarar. Sobre a procura por respostas – Guido procura-as através da sua arte.

Nas suas entranhas, 8½ fala igualmente de quem é Fellini. E de como ele, por interposta pessoa de Mastroianni se representa no ecrã: o cineasta que pretende realizar um filme, mas que não consegue decifrar os seus enigmas interiores e, por isso, demonstra-os através da câmara.

Existe um diálogo constante entre a criação artística e análise psicológica de Guido – um e outro, lado a lado, a construírem a obra. É assim que, no ecrã, assistimos a memórias e sonhos. A ponderações sobre a família e a religião. Sobre o ego e a dúvida, que batalham, cada um para seu lado, sem darem tréguas a quem os carrega. É um filme sobre dualidades, ambiguidades e contradições e vemos representações dos desejos e das imperfeições, as ironias e os limites humanos.

“The heart of the film is existential: Why are we here? It may seem daring for Fellini to put Mastroianni in his clothes and give him his lines to deliver; and there’s no doubt that every time the hero hides his face under the famous black hat, so does Fellini.” (Kezich, 2007, p. 216)

O pânico evidenciado na primeira cena do filme é transportado ao longo da ação que se segue, através de encontros reais ou fantasiosos entre Guido e outras personagens ou ele próprio. A

sua aflição não nasce apenas da vontade do artista em criar arte, mas de tudo o que rodeia esse objetivo. O significado dessa arte, a autenticidade das suas ideias, o simbolismo que elas carregam.

A megalomania do filme de ficção científica que Guido pretende fazer mascara quão terrestres são as suas dúvidas e, eventualmente, quão terrestres são as respostas que encontra.

De facto, grande parte do filme passa-se nas entrelinhas de perguntas e respostas. Seja nos sonhos de um harém de mulheres que apenas existem para o satisfazer – enquanto na realidade o malabarismo entre a amante e esposa caminha para o abismo da solidão –, seja nas memórias de castigos clericais, respondidos na realidade pelos padres presentes no spa.

Há uma fraqueza física e emocional da qual Guido não se consegue livrar – a razão pela qual está no spa – e que o condena a arranjar soluções para os erros que comete e as mentiras que conta, até não o poder fazer mais. O único caminho é entender quem é e o que pretende dizer. E, ao longo do filme, várias personagens dão-lhe pistas. Como o argumentista contratado para rever o seu guião, os padres, um vidente, a sua mulher Luisa e a musa Claudia. O mesmo acontece com os seus sonhos e fantasias. Eles direcionam Guido para certas questões inevitáveis e fazem-no aproximar-se de soluções.

Por exemplo, a personagem de Claudia conduz parte das revelações que Guido alcança. Começando por aparecer em fantasias, vestida de branco e angelical – representando uma mulher ideal, perfeita –, Claudia surge depois, na vida real, vestida de negro, como uma atriz que procura um papel no filme Guido. Ela questiona as intenções da personagem interpretada por Guido e, por inerência, as intenções do próprio Guido. Uma das suas falas é determinante: *“Porque ele não sabe como amar”*. Esta percepção de Claudia é extensível às próprias falhas de Guido, em relação às mulheres, mas também em relação a tudo o resto, incluindo o curto alcance das suas ideias para o filme.

Noutro momento, o carro em que Guido está preso na cena inicial reaparece, mas, desta vez, acompanhado por um pelo argumentista, que o conforta. Ademais, as janelas estão abertas, ele consegue respirar e, à sua volta mais personagens vão surgindo (Nice, 2013), como que aceitando quem ele é, culminando nas palavras *“Aceitem-me pelo que eu sou, se me quiserem. É a única forma de nos encontrarmos.”*

Por fim, na última sequência, regressamos ao circo de Fellini, com a parada de personagens dançantes. A apoteose das revelações de Guido é a apoteose dos truques de Fellini. No fim da

viagem – que começou num carro armadilhado –, Fellini apresenta-nos uma dança, que nos acompanha até ao desligar das luzes do *set* e ao terminar da música da banda filarmónica. Fomos levados pela farsa dos sonhos de Guido a questionar as certezas de Fellini, caindo na cilada de um filme sobre dúvidas que acaba com uma solução. A solução que Fellini nos quis mostrar: *“Fellini is a magician who discusses, reveals, explains and deconstructs his tricks, while still fooling us with them. He claims he doesn't know what he wants or how to achieve it, and the film proves he knows exactly, and rejoices in his knowledge.”* (Ebert, 2000, p.?)

2.2.2. Amarcord

2.2.2.1. Ficha Técnica

Título original: *Amarcord*

Título em Portugal: *Amarcord*

Realizador: Federico Fellini

Ano e origem da produção: 1973, Itália

Género: Comédia, Drama

Duração: 123 minutos

Expressão Técnica: Cor

Argumento: Federico Fellini e Tonino Guerra (História e Roteiro)

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Música: Nino Rota

Montagem: Ruggero Mastroianni

Elenco: Magali Noël, Bruno Zanin, Pupella Maggio, Armando Brancia



Figura 11: Póster do filme Amarcord

“Le manine scoincidono nel nostro paese con la primavera. Sono delle manine di cui che girano, vagano qua e vagano anche là. Sorvolano il cimitero di cui tutti riposano in pace. Sorvolano il lungomare come i tedeschi... datesi che il freddo non lo sentono loro. Ai... Al... Vagano, vagano. Girolanz... Gironzano... Gironzalon... Vagano, vagano, vagano!” (Fellini, 1973)⁸

2.2.2.2. Resumo do Argumento

Com a duração de um ano, o enredo permite-nos acompanhar o quotidiano de uma pequena vila ribeirinha da Itália dos anos 30. Através de uma série de vinhetas são apresentadas diversas personagens – representativas das memórias da infância de Fellini: Titta, Giudizio, Volpina, Biscein, Aurelio, Gradisca, entre outras.

As suas vidas reproduzem um cenário social real dos tempos que se seguiram após a I Guerra Mundial, ao mesmo tempo que oferecem um olhar para vários desafios de cada uma das personagens, à medida que tentam percorrer os seus caminhos pessoais.

O filme inicia com uma sequência que mostra parte da vila de Borgo San Giuliano – o lugar onde decorrerá a trama – invadida por dentes-de-leão que uma personagem nos conta marcarem o fim do inverno e a chegada da primavera. O “louco” da vila, Giudizio, olha diretamente para a câmara e introduz-nos este espaço e tempo: *“Na nossa vila, os dentes-de-leão chegam de mão dada com a primavera. (...) À deriva, à deriva, rodopiando, rodopiando”*.

Imediatamente a seguir, somos apresentados a diversas personagens que se reúnem na praça da vila, ao cair da noite para festejarem a nova estação com um tradicional encontro em volta de uma fogueira.

Titta e os amigos rebentam petardos para seu próprio gáudio e terror do seu pai, Aurelio, sob a proteção da mãe Miranda e do tio, Lallo.

Conhecemos também Volpina, uma mulher ninfomaniaca e promíscua (e uma prostituta), Gradisca, considerada a mais bela mulher de Borgo San Giuliano e a sua irmã Fiorella. Um acordeonista cego e uma vendedora de tabaco. O avô de Titta – que tem uma “ligeira” obsessão com a criada da família e um vendedor de rua, conhecido como um incurável mentiroso.

Finalmente, a personagem com a maior responsabilidade de narração no filme, o advogado, que nos conta sobre as origens incertas desta vila: *“As origens desta vila estão perdidas no nevoeiro do tempo (...)”*, antes de ser interrompido por Titta e os seus amigos.

⁸ *“Na nossa vila, os dentes-de-leão e a primavera chegam de mão dada. São o tipo de dentes-de-leão que andam à deriva, pairando sobre o cemitério, onde todos descansam em paz, pairando sobre a beira-mar e sobre os alemães, recém-chegados, que não sentem o frio. À deriva, à deriva... rodopiando... rodopiando... rodopiando... À deriva, à deriva, à deriva!”*

Somos depois introduzidos à vida recheada de partidas e sugestões sexuais, numa perspectiva adolescente, de Titta. Em casa, a família (Biondi) é barulhenta, problemática e em constante discussão, seja pelo mau comportamento de Titta, o caráter intempestivo de Aurelio ou o amor incondicional de Miranda, que criam inúmeras situações de conflito. Quando Titta se vai confessar ao padre da vila – um homem obcecado por avisar os jovens para não se masturbarem –, inicia um monólogo sobre todas as mulheres de San Giuliano e a forma como se sente atraído por elas, em especial Gradisca.

Durante uma parada fascista, que festeja o nascimento da cidade de Roma, várias personagens apresentam as suas opiniões a favor do regime, enquanto Mussolini se exhibe pelas ruas da vila. Mais tarde, assistimos a um questionário instigado pela polícia fascista italiana, por causa de uma dica anónima contra Aurelio. Ele é obrigado a brindar ao fascismo. Descobrir-se-á, depois, que quem o denunciou foi Lallo.

O filme avança cronologicamente e, numa tarde de verão, conhecemos Teo, o irmão de Aurelio. A família Biondi visita-o no hospício onde está internado e durante um piquenique, Teo sobe a uma árvore e grita “Quero uma mulher!”. A sequência desenrola, até um médico acalmar a família: “Alguns dias ele é normal, noutros não. Tal como todos nós.”

De seguida assistimos, juntamente com os habitantes da vila, à demonstração do novo desenvolvimento tecnológico do regime: o navio SS Rex. Anoitece e a maior parte dos habitantes adormece à espera da chegada do navio, que tarda. Ao mesmo tempo, Gradisca confessa a sua verdadeira idade e chora a falta de um marido.

Num fim-de-tarde, Titta tenta tirar um cigarro à vendedora de tabaco da praça. Ele provoca-a dizendo que a consegue pegar ao colo. Ela duvida, mas, quando Titta comprova a sua capacidade, ela ganha um repentino interesse no jovem e mostra-lhe um seio. Quando a vendedora tenta algo mais, Titta sente-se sufocado pelo objeto do seu desejo e acobarda-se. A vendedora perde o interesse e manda-o embora, oferecendo-lhe um cigarro.



Figura 12: Fotograma do filme *Amarcord*

Com a chegada do inverno, os habitantes de San Giuliano saem à rua para ver o maior nevão na história da cidade. É também nesta altura que entramos na fase final do filme e que Miranda adoece. Titta e o pai visitam Miranda no hospital e ela diz a Titta que é altura de ele crescer. Os três apreciam aquele momento, em família, num sossego contrastante com as demais situações familiares representadas no filme.

Quando Miranda morre, Titta tranca-se no quarto dos pais a chorar. Durante o funeral vemos Lallo desmaiar e, de seguida, toda a vila se junta para acompanhar o trajeto do caixão até ao enterro. Titta vai até às docas à medida que novos dentes-de-leão voltam a aparecer.

As últimas cenas do filme apresentam-nos o casamento de Gradisca com um forasteiro careca e fascista – no fim da cerimónia um homem exclama “Ela encontrou o seu Gary Cooper! (...) Apesar de Gary Cooper ser um cobói e o Matteo ser carabineiro. Mas amor é amor de qualquer forma. Boa sorte, Gradisca!”

Gradisca entra no carro do marido e despede-se de Borgo San Giuliano uma última vez e lança o seu *bouquet*. Ouvimos um dos amigos de Titta: “Onde está o Titta? Ele foi-se embora!”, o acordeonista cego toca uma canção e, novamente, os dentes-de-leão anunciam uma nova primavera e, desta feita, o final do filme.

2.2.2.3. Temas e contextualização

Apesar de não existir um título português para o filme *Amarcord*, a palavra leva-nos a pensar no verbo “recordar”. As possíveis diferentes origens – Latim, Romagnolo⁹ ou Italiano – tornam complexa a sua definição e acrescentam ao contexto do filme, ainda antes das imagens preencherem o ecrã.

“Amarcord: a bizarre little word, a music box, a phonetic summersault, a cabalistic utterance, or even a brand of aperitif, why not? (...) A word that in its extravagance could become the synthesis, the point of reference, almost an aural reverberation of a feeling, a taste of being, a trance, a way of thinking and feeling, twofold, controversial, contradictory, the coexistence of two opposites, the fusion of two extremes, like detachment and nostalgia, judgment and complicity, refusal and acceptance, tenderness and irony, irritation and agony. It seemed to me the film I wanted to make represented that precisely: the need for a separation from something that pertained to you, in which you were born and raised, that conditioned, sickened, & bruised you, where everything is muddled emotionally, dangerously, a path that mustn't poison us.” (Fellini, Betti, White, & Calvino, 2015, p. 244-245)

As comparações com “*io mi ricordo*” (“eu me recordo”, na tradução direta do Romagnolo para o Italiano) fazem sentido, mas é quando alcançamos a raiz etimológica da palavra, através do Latim, que outras ideias começam a surgir. “*Ricordare*” (em português “recordar”) tem conexões com “*cordone*” (“cordão” em Português e que se associa a cordão umbilical) e “*cuore*” (“coração”) (Van Watson, 2002, p. 85). Van Watson acrescenta ainda:

“Arguably, Fellini’s claim that Amarcord’s title derives from Romagnolo rather than Italian may constitute another typical evasion on his part, as “amare” in Italian means “to love”, so that the title would roughly translate from Italian as “to love the umbilical”. (...) this otherwise giddy contains one exceptionally simple and poignant moment, when Titta acknowledges (t)his severed cord, as he looks silently upon the empty bed of his recently deceased mother.” (p. 85)

O próprio Fellini reforça esta ideia de separação ou despedida, de Rimini (onde nasceu) e das memórias desse lugar:

“Amarcord (1973) was therefore supposed to be the definitive departure from Rimini, from the dilapidated and always infectious little theater of Rimini, with friends from school in the lead, the teachers, the Grand Hotel in the summer & winter, the king’s visit, the snow over the sea, Clark Gable, Joan Crawford’s full lips, Mussolini swimming near Riccione with members of the fascist militia bobbing up and circling him like shark ins. With Amarcord I intended to say goodbye to a certain stage of life, the incorrigible adolescence that threatens to possess us forever & that I haven’t figured out quite what to do with, to

⁹ Conjunto de dialetos falados na antiga zona de Romagna, atual Emília-Romanha, no sudoeste de Itália.

hold onto until the end or file away somehow.” (Fellini, Betti, White, & Calvino, 2015, p. 237)

Amarcord enquadra-se, assim, numa pequena vila italiana, no seio de uma família da classe baixa. Mas, e como as palavras de Fellini indicam, outro facto contribui para o contexto do filme: o fascismo na era de Mussolini.

Na verdade, as imagens e o ritmo de *Amarcord* são subversivos. A aparente alegria e energia do absurdo e do excêntrico, do carnavalesco – ou *felliniesco* – contrasta com os momentos em que o exército ou os políticos aparecem em cena e entende-se que, apesar de assistirmos a um filme com laivos humorísticos e fantasiosos, ele também se dedica a apresentar a sombra que acompanhava a animada vida dos personagens desta aldeia, o fascismo que se entranhava no quotidiano, quase desaparecendo a olho nu.

Fascism in Amarcord is not examined externally, brought back to life through ideological perspectives or historical research; I'm incapable of impartial judgments or sterile diagnoses. Thorough, complete definitions seem a little abstract & inhuman to me, or even a little neurotic if formulated by those who experienced fascism first-hand, for they were inevitably conditioned by it, it was woven into them, spreading into even the most private zones and aspects of life. I was very pleased to read in a few reviews that fascism has rarely been represented as truthfully as it was in my film.” (Fellini, Betti, White, & Calvino, 2015, p. 239)

Inevitavelmente, um filme protagonizado pela memória e pela nostalgia teria de lidar com a adolescência. Um período conturbado da vida da maior parte das pessoas, onde os sentimentos, as sensações, os desejos, as certezas e as dúvidas se expressam em convulsões quase incontroláveis – como dizia Stanley Hall (1904), um tempo de “*tempestade e stress*”. O passado é curto demais para carregar verdadeira importância, o presente é tumultuoso e o futuro infinito. Fellini, como é seu hábito, representa esta fase da vida de forma peculiar.

“In this context, when we view adolescence and maturation as central motifs in Fellini's Amarcord, we uncover a complex cinematic dialogue between 'real' life and 'cinematic' life, between history and fiction, and between self and hyperself. (...) Fellini's celebration of a momentous season of life: a time when flowers bud and hormones surge, a time of change and awakening, but also an age of stupidity and ignorance that subjects the world to the supremacy of its sexualized and mystified gaze” (Bonnigal, 2002, p. 139-140)

De facto, as personagens adolescentes (em particular as masculinas), complementam o frenesim geral, sendo representadas pelas suas personalidades em construção, confusas e displicentes em relação ao que as rodeia. Excepção feita em relação às mulheres, que surgem como objecto de desejo, admiração e, em certos casos obsessão.

“Another major element is the vulgarity of nearly everyone, particularly the adolescent kids pining for even a glimpse of the town’s curvaceous women. Nearly everyone’s minds are constantly on sex or its possibility, even when they’re too innocent to understand it. The young guys bombard the local priest with details about their thoughts, which raises exasperation more than disgust from the religious man”. (Heaton, 2011)

Eventualmente, a adolescência e o fascismo cruzam-se, ligando-se, pelas palavras de Fellini, através da sexualidade. Assim descreve o realizador as suas semelhanças:

“The exhibition of sex is also fascism. Sex should be an emotion and instead it risks becoming a parade, something clownish & useless, an ugly thing women endure, passive and stupefied. You can’t fight fascism without associating it with the foolish, petty, unrealistic part of us, a part that doesn’t have a political party and that we should be ashamed of.” (Fellini, Betti, White, & Calvino, 2015, p. 244)

No fundo, *Amarcord* está tematicamente ligada a uma Itália rural, fascista e tradicional onde a religião, a família e as origens são importantes na definição das personalidades das personagens e nos espaços que elas habitam. A composição por vinhetas e o ritmo quase sempre acelerado que Fellini impõe não descaram a precisão com que pinta um quadro que nos apresenta uma realidade ornamentada. Assim o é também com os duvidosos narradores, contadores de histórias, mas não necessariamente de realidades. Contadores de memórias que podiam ser sonhos e, por isso, irreais formulações da mente.

Ainda que se aponte a *Amarcord* uma qualidade autobiográfica, o filme assenta na realidade que Fellini lhe empresta e mostra apenas o que realizador pretende que seja visto, usando mecanismos de representação (Burke, 2002) que lhe permitem dialogar entre memória, arte e paródia:

“... a film that emphasizes the mere mechanisms of representation by asserting ‘I remember’ but providing no ‘I’ who remembers, thus defeating reference. Instead of a unified subject, we have a jumble of narrators, from the verbally inept Giudizio who is unable to articulate anything, to the voluble ‘avvocato’ who articulates nothing with great eloquence and abundant factual detail. Since there is no I who remembers, the title bespeaks only a generalized state of mind: an inability to go forward, an ability only to recall (to retreat inside one’s own representations) rather than live”. (Burke, 2002, p. 32)

Aliás, é o próprio realizador que admite a distância em relação aos possíveis aspetos autobiográficos desta e de outras obras:

“I’m always a bit offended when I hear that one of my films is “auto-biographical”: it seems like a reductionist definition to me, especially if then, as it often happens, “autobiographical” comes to be understood in the sense of anecdotal, like someone who tells old school stories.” (p. 139)

Os filmes de Fellini, e *Amarcord* em particular, surgem como uma arma contra as ideais da Itália que surge representada na obra. Como recorda Bondanella (2002, p.120) Fellini descreve *Amarcord* ao crítico Gian Luigi Rondi nestes termos: [os filmes de Fellini] “*have the tendency to demolish preconceived ideas, rhetoric, diagrams, taboos, the abhorrent forms of a certain type of upbringing.*”

2.2.2.4. A representação dos sonhos em *Amarcord*

Amarcord é um filme que desenrola de uma forma particular. Um pouco como *8½*, o desenrolar da narrativa não é linear. Existe uma composição dos elementos que formam a história através de pequenas vinhetas que retratam pedaços de memórias ficcionadas de Fellini. Os acontecimentos seguem uma ordem cronológica, à medida que acompanhamos um ano – de uma primavera à primavera seguinte – na vila de Borgo San Giuliano. Estes acontecimentos são-nos apresentados com cores, ritmos e situações que roçam o surrealismo, com elementos exagerados e com visuais oníricos. Assim acontece, por exemplo, no início e no fim da obra, com os dentes-de-leão a conferirem às cenas um caráter de fantasia e nostalgia. De outro modo, a fotografia de Giuseppe Rottuno transmite esta sensação onírica através de ingredientes misteriosos que se conjugam com elementos naturais – como acontece com a aparição de dois animais em cenas distintas. Primeiro, com o touro branco no meio do nevoeiro e, depois, com um pavão que mostra as suas penas durante um nevão.

Por outro lado, o onirismo de *Amarcord* assume a sua forma mais concreta quando surgem no ecrã os temas do fascismo e da adolescência. E, em particular, as ilusões a eles associadas:

1. Quando a parada fascista desfila pela vila, a imagem é escurecida pelo fumo dos carros. Todos os elementos fascistas - assim como as suas crenças e intenções –, estão obscurecidos. O fumo materializa a ilusão do fascismo e do seu propósito, tanto quanto cobre a sua imagem visual.
2. Num outro momento, durante um sonho de uma personagem, a figura da cabeça de um Mussolini careca surge, com cores vibrantes, de um tamanho gigantesco que absorve a atenção de quase tudo o resto que se passa à sua volta – incluindo o tema central do sonho, um casamento.
3. Existem diversas cenas relativas as expectativas e ilusões da adolescência. Sejam as caras das pessoas que refilam com os jovens da vila, o espectro taciturno de todas as personagens que são professores, seja a sexualidade das personagens – em particular as

mulheres, ou a representação caricatural da igreja. Estes aspetos surgem mais claros perante as atitudes das pessoas vila, que se destacam pelo exagerado ou, por vezes o absurdo – como quando se conta uma história exagerando certos detalhes para a tornar mais interessante – ao ponto de serem pouco plausíveis como um cenário real. É exemplo disso mesmo a cena em que Titta rouba um cigarro à vendedora da praça e lhe pega ao colo. O escalar da situação num contexto sexual é pouco provável, mas funciona também como um desmascarar da ilusão de Titta em relação à sexualidade e o confronto com a desilusão ser incapaz de levar a situação mais longe.



Figura 13: Fotograma de Amarcord

2.2.2.5. Análise e proposta de interpretação

O ponto de partida para a análise de *Amarcord* será sempre a ligação biográfica com a vida de Fellini. O contexto geográfico e o contexto temporal e histórico apontam para uma vontade do autor de explorar os recônditos das suas memórias. Os temas que apresenta são, também por essa razão, relativamente simples e diretos de compreender. A infância e a adolescência, a família, a maturidade, a situação política, a vida e a morte.

Como tantas vezes acontece em filmes baseados em memórias e em histórias contadas do passado, a nostalgia confunde-se com imaginação. A veracidade dos factos não é tão importante como a apresentação de histórias que são verosímeis, aproximando-se de uma realidade credível, como acontece com os sonhos. Memória e sonho são, de resto, fonte de inspiração constante para Fellini, muitas vezes coincidindo no ecrã e misturando-se entre eles como sonhos de memórias ou memórias dos seus sonhos.

Outro dos fatores que entra na análise deste filme é o facto dos acontecimentos, das palavras e das imagens, significarem mais do que aparentam na primeira impressão. A ação não é literal e serve para transmitir ideias secundárias, sobre temas como o fascismo, a adolescência e a sexualidade – algo que já foi explicado nos subcapítulos Temas e contextualização e A representação dos sonhos em *Amarcord*.

No entanto, mais uma vez como acontece nos sonhos, o filme está carregado de simbolismos. Em várias situações encontramos imagens que nos sugerem ideias menos explícitas.

São exemplos disso mesmo as imagens relacionadas com a fé cristã e a importância na vida rural da Itália fascista – vemos, a certo ponto, uma mulher que se benze enquanto olha para uma figura da Virgem Maria pintada numa parede, mas que parece iluminar-se, mesmo sem que houvesse qualquer fonte de luz artificial.

Along with Italian fascism's illusions, Rotunno also explores mysteries (...) In the first shot, in the foreground, to the right there is a wagon wheel and to the left two children. In the background, there is a pig and a mother holding her child while making the sign of the cross and gazing up at a mural of Mary painted on the farm wall. He lights this shot so that the glow illuminates the woman in a saintly halo. This pyramidal perspective is related to the Italian Renaissance triangle. This rural village woman, whom the viewer will never see again, is reciting a prayer for Uncle Teo. (Lager, 2021)

Noutros momentos, Fellini parece utilizar animais para realçar momentos oníricos de beleza – uma beleza rara para um povo regido sob regras totalitaristas. Fá-lo através da natureza.

Por exemplo, quando aparecem no ecrã dois animais especiais, um touro branco que se passeia no meio de um denso nevoeiro ou um pavão que dança e mostra as suas penas durante um nevão.

Sometimes from this tumult an image of perfect beauty will emerge, as when in the midst of a rare snowfall, the count's peacock escapes and spreads its dazzling tail feathers in the blizzard. Such an image is so inexplicable and irreproducible that all the heart can do is ache with gratitude.” (Ebert, 2004, p.?)

Também é a natureza que serve como marcador cronológico da ação. Os dentes-de-leão enchem o ecrã para marcar a chegada da primavera e o início da ação, ao mesmo tempo que, ainda sem sabermos, marcam um ano decisivo para a evolução da maturidade de Titta – e Fellini. Essa evolução acontece interna e externamente, através de momentos como o encontro sexual com a vendedora de tabaco ou a morte da sua mãe, cujo funeral antecipa o fim do inverno, a nova chegada da primavera e dos dentes-de-leão. Um ano passou, recheado de acontecimentos que deixam uma marca indelével na vida de Titta que, apesar dos momentos sofríveis, encarará a vida, agora, com outra maturidade.

No fim do filme, a personagem de Gradisca parte com o novo marido. Ela chora. Ao mesmo tempo que conseguira encontrar um parceiro e, finalmente, casar-se, ela deixa a vila de Borgo San Giuliano, onde era vista com reverência, uma figura de beleza admirada pelos novos e velhos. Os sonhos de casar com uma estrela de cinema, um homem bem-parecido e rico, não se concretizam como esperava, mas nem todos os sonhos se transformam em realidade.

O acordeão dá o tom melodramático e agridoce do final de *Amarcord*, à medida que a vila se prepara mais um ano, similar aos anteriores.

Nós, espetadores, sabemos que, para Titta, os anos não serão passados em Borgo San Giuliano. E sabemos-lo porque, ao contrário do que acontece com Gradisca, assistimos à concretização dos seus sonhos em cinema: “(...) *and all the young man can know is that he will live forever, love all the women, drink all the wine, make all the movies and become Fellini.*” (Ebert, 2004)

2.2.3. Stardust Memories

2.2.3.1. Ficha Técnica

Realizador: Woody Allen

Ano e origem da produção: 1980, Estados Unidos da América

Género: Comédia, Drama

Duração: 89 minutos

Expressão Técnica: Preto-e-branco

Argumento: Woody Allen

Fotografia: Gordon Willis

Música: -----

Montagem: Susan E. Morse

Elenco: Woody Allen, Charlotte Rampling, Jessica Harper, Marie-Christine Barrault



Figura 14: Póster do filme Stardust Memories

“Sandy Bates: Just a little while back, just before I died in fact. I was on the operating table and I was searching to try to find something to hang onto, you know, cause when you're dying your life really does become very authentic and I was reaching for something to give my life meaning and a memory flashed through my mind: It was one of those great spring days, it was Sunday, and you knew summer would be coming soon. And I remember that morning Dorrie and I had gone for a walk in the park and come back to the apartment. We were just sort of sitting around and I put on a record of Louie Armstrong which was music I grew up with and it was very, very pretty, and I happened to glance over and I saw Dorrie sitting there. And I remember thinking to myself how terrific she was and how much I loved her. And I don't know, I guess it was a combination of everything, the sound of the music, and the breeze, and how beautiful Dorrie looked to me and for one brief moment everything just seemed to come together perfectly and I felt happy, almost indestructible in a way. It's funny, that simple little moment of contact moved me in a very, very profound way.” (Allen, 1980)

2.2.3.2. Resumo do argumento

Stardust Memories abre com uma cena remanescente de 8½. A personagem principal, Sandy Bates está num comboio e ouve-se um *tique-taque*. Ele olha em redor e vê um homem a chorar e os outros passageiros retribuem o olhar quase sem expressão – ou sem vida. Através da janela, Bates observa um outro comboio, repleto de homens e mulheres bem-parecidos, com vestidos de gala, a beber e a rir – um ambiente de festa, contrastante com o que se passa na sua carruagem. Bates tenta explicar ao revisor dos bilhetes que deveria estar no outro comboio, mas é tarde demais. Os motores começam a trabalhar e os comboios iniciam as suas viagens.

Durante a viagem Bates tenta sair do seu comboio, mas todas as portas e janelas estão trancadas. Os outros passageiros observam-no com o mesmo olhar vazio e areia escorre de uma mala de viagem – como aconteceria numa ampulheta.

Finalmente, o comboio de Bates chega ao seu destino, uma lixeira sobrevoada por pássaros de rotas erráticas. Ele olha à sua volta e apercebe-se que também os passageiros bem-parecidos, que bebiam e riam ali estavam. O fim da viagem era comum a todos.

A cena seguinte mostra os presumíveis produtores de um filme – que se entende ter sido realizado por Bates – a maldizer do autor e da obra, e são lançadas frases como “achava que seria uma comédia”, “ele está louco”, “é pretensioso”, “já vi tudo isto antes”, “está a tentar falar do seu sofrimento privado e disfarçá-lo como arte” ou “qual é a razão do seu sofrimento? Ele não sabe que tem o maior talento de todos, fazer rir?”.

Quando voltamos a encontrar Bates ele está num carro a falar ao telefone com a sua agente. Discutem uma série de compromissos com um terapeuta, com os seus pais ou com uma

jornalista. A cena corta para a casa de Bates – ele está sentado numa cadeira e um médico mede-lhe a pressão arterial, atrás de si está estampada uma fotografia de um homem com uma arma apontada à cabeça. Mais pessoas falam de outros compromissos do mesmo género, incluindo um festival de cinema durante o fim de semana, onde o irmão homenagear e o seu novo filme – Bates diz que não quer fazer mais comédias, argumentando que não se sente com piada, tendo em conta todo o sofrimento humano à sua volta, respondem-lhe: “O sofrimento humano não vende bilhetes em Kansas City.” Nesta cena percebemos também que Bates é um hipocondríaco e um neurótico, preocupado com a “matéria” que está “em decadência”, que o universo está “gradualmente a partir-se” e que não restará nada – os outros não parecem partilhar da mesma preocupação.

Na continuação da cena, conhecemos Dorrie – uma ex-namorada, aqui existente na sua imaginação – e percebemos que ela deixou de tomar a sua medicação, lítio.



Figura 15: Fotograma do filme Stardust Memories

Pouco depois Bates chega ao festival de cinema, que acontece numa pequena cidade perto do mar. Bates chega num carro conduzido por um motorista privado e é recebido por uma multidão de pessoas, de elogios e comentários – “adoro os seus filmes, principalmente os primeiros, com piada”. No meio da multidão, Bates avista uma mãe que compõe uma capa ao filho, que depois começa a voar (mais tarde existe uma referência que nos explica que este rapaz é Bates).

Já no quarto, Bates tem uma conversa por telefone com Isobel – uma atriz com quem tem um caso –, pedindo-lhe que vá ter com ele. A cena corta para uma atuação imaginária de Bates como bailarino num número de uma cantora. Um novo corte leva-nos para uma conferência de imprensa do festival.

Lá, a todas as perguntas, Bates responde com uma estratégia de escapismo, contando piadas – por exemplo, quando lhe perguntam se estudou filosofia na Universidade, Bates responde que não e que apenas teve uma cadeira de Existencialismo, contando que, no exame final, de 10 perguntas, tinha deixado todas em branco e que isso tinha resultado numa nota final de 100%. De seguida, Bates aproxima-se da multidão para cumprimentar algumas pessoas e dar autógrafos. Quando ele desaparece da imagem, em foco fica Daisy – uma estudante por quem Bates vai desenvolver uma paixoneta. Ela sai de cena e logo volta ao foco Bates, com o olhar posto na rapariga. Ainda dentro do edifício, ele faz uma chamada telefónica enquanto é interrompido por uma série de fãs. Um deles é Jack Abel, um professor de Escrita de Argumentos na Universidade de Columbia. Ele convida Bates para uma cerveja, juntamente com a sua namorada, Daisy – Bates aceita.

Os três estão sentados à mesa e Abel comenta sobre que “comédia é hostilidade” e que quem trabalha com ela está, na verdade, furioso. Bates muda o assunto para Daisy, perguntando-lhe o que é que ela faz – é violinista na filarmónica de Nova Iorque.

Abel levanta-se para comprar cigarros. Daisy e Bates começam a conversar e a namoriscar, através de provocações mútuas e Bates confessa que ela o faz lembrar alguém que ele conhece – perceberemos que se trata da sua ex-namorada Dorrie.

O apresentador do espectáculo que decorre no restaurante introduz o próximo número: *The Amazing Sandy* e logo entramos na imaginação de Bates: um jovem mágico faz levitar uma bola de cristal e é elogiado pelo público. Entretanto, a mãe de Bates faz uma aparição, dizendo que é natural que ele seja um bom mágico, já que passa tanto tempo no quarto a praticar. Um homem pergunta à mãe de Bates se ele não estará no quarto a fazer outra coisa e ela responde que sim e mostra os recortes de revistas eróticas que encontrou no quarto dele. O psicólogo de Bates interrompe para dizer que essa prática o faz sentir culpado e que não sabe se o conseguirá curar, apesar de já o tratar há tantos anos.



Figura 16: Fotograma do filme *Stardust Memories*

Numa das cenas seguintes, assistimos ao momento em que Bates conheceu Dorrie. Na sua memória, ele vai falar com ela numa praia, durante a rodagem de um filme do qual é realizador em que a atriz participa. No meio da conversa que Bates inicia, Dorrie diz-lhe que é fascinante, mas problemática. Bates responde: “A sério? Disseste as palavras certas.” Bates convida-a para jantar. Na cena seguinte, os dois beijam-se à chuva, a câmara afasta-se e, num plano aberto, percebemos que se trata de uma filmagem em *set*.

Continuando nas memórias de Bates, voltamos à sua casa, onde ele e Dorrie conversam depois de jantar – nesta cena, a fotografia estampada no fundo da sala mostra agora um casal sorridente, a meio de uma dança. Durante a conversa percebemos que a mãe de Dorrie sofria de esquizofrenia e depressão.

De seguida, assistimos a uma cena de um filme de Bates, que corre pela neve acompanhado pela polícia e um psicanalista, através de um bosque. Junto a um riacho, uma série de corpos estão estendidos no chão – uma série de pessoas da vida de Bates, como a ex-mulher e o irmão. Ao fundo, a mãe de Bates está a ser atacada por um urso. O psicanalista tenta falar com o urso e chamá-lo “à razão”.

Numa cena seguinte, vemos uma mulher chegar à cidade e dirigir-se a Bates. Ela é Isobel. Ela conta-lhe que deixou o marido e Bates diz-lhe que vão viver juntos. Ficamos também a saber que os filhos de Isobel chegarão no dia seguinte.

Entretanto, assistimos a uma discussão entre Bates e produtores do seu novo filme, que contrataram um argumentista para fazer alterações. Uma das alterações consiste no final do filme – que percebemos que seria a cena que abre *Stardust Memories*, com os dois comboios que têm como destino a lixeira. A sugestão do novo argumentista é que os passageiros destes comboios se dirijam de seguida para um concerto de jazz, com os músicos todos vestidos de branco, numa sala branca. Bates não concorda com esta sugestão, pois a sua ideia é que, quando morremos, ninguém está salvo nem vai para um lugar melhor do que aquele de onde vem.

Já no quarto de hotel, Bates e Isobel discutem sobre a relação. Bates expressa a sua preocupação sobre qual o passo seguinte e diz que quer ir viver com Isobel e ela explica-lhe que não tem a certeza do que fazer, por causa do seu marido e filhos.

Cortamos para mais uma cena de um filme de Bates, onde um homem constrói uma máquina que lhe permite trocar as personalidades de duas mulheres – uma, encantadora e carinhosa, por quem ele não se sente atraído sexualmente e por quem já não está apaixonado, e outra mulher, problemática e maldosa, que ele considera muito sensual e por quem sente uma imensa paixão. O problema deste homem é que, quando troca as personalidades, volta a apaixonar-se pela mulher com a personalidade mais difícil.

Quando os filhos de Isobel chegam para se juntarem ao casal, os quatro vão almoçar junto à praia. Bates está claramente desconfortável com o barulho constante que as crianças fazem – insultando-o em francês, ainda que ele não perceba. Bates olha pela janela e tem uma nova visão: na praia, vemos um elefante, uma mulher e uma criança. A criança é Bates e a mulher é Dorrie, que oferece ao pequeno Bates uma prenda de aniversário. Ele sai de cena e entra o atual Bates, com a mesma prenda na mão – um clarinete, instrumento que Woody Allen toca na vida real. Dorrie oferece-lhe mais duas prendas, um livro sobre paz interior e um relógio de bolso antigo. Bates confessa que quando era criança a única prenda que pedira à mãe fora um elefante, mas que nunca a tinha convencido a comprar-lho. Dorrie responde-lhe que, se ela fosse sua mãe, lhe teria oferecido o elefante.

A cena corta para um reencontro entre Bates, Abel e Daisy. Durante a conversa, Daisy informa que o filme *Ladri di biciclette* (*Ladrões de bicicletas*, Vittorio de Sica, 1948) – um filme sobre um pai e um filho que tentam recuperar uma bicicleta roubada e que é necessária no trabalho do

pai – vai passar numa das salas de cinema da cidade. Por força das circunstâncias, Bates e Daisy acabam por ir juntos à sessão.

Depois do filme, eles conversam sobre o seu significado e acabam por se desviar para temas mais pessoais e íntimos, quando entram num edifício vazio junto à praia.

A conversa é interrompida por uma atriz que interpretara a mãe de uma personagem que o próprio Bates representara num filme. Os dois falam sobre Dorrie e Bates mente dizendo que ela está a viver no Havai, casada e feliz.

Esta situação dá mote a mais uma recordação de Bates. Ele e Dorrie discutem no *set* de um dos seus filmes. Dorrie sente-se insegura em relação ao seu papel, diz-se obesa e toma *speed* como um comprimido de dieta. Percebe-se que Dorrie está instável, em constante mudança de tratamentos e de dieta – ela diz “Eu quero parar de me sentir nojenta”.

De volta ao presente, Bates e Daisy estão num carro e conversam. Daisy pergunta a Bates porque é que ela lhe faz lembrar Dorrie. Bates diz que ambas são sedutoras e bonitas e que ambas lhe dão a sensação de estarem “perdidas”. De repente, o carro para de funcionar e eles são obrigados a encostar na berma e procurar ajuda. Eles caminham por uma planície à procura de pessoas e, ao longe, ouvem música. A música vem de um encontro entre pessoas que aguardam a chegada de uma nave extraterrestre, que trará o “nascido de uma nova civilização”. Uma destas pessoas diz a Bates que a situação é como uma das sátiras que costumam aparecer nos seus filmes: “É como se fôssemos todos personagens num filme que está a ser passado na sala de cinema de Deus”. Este homem é repentinamente atacado pelo mesmo urso que antes tínhamos visto numa cena de um filme de Bates.

Daisy confessa que, uma vez, achava ter visto um OVNI durante uma viagem ao México com o seu professor de inglês, com quem tivera um caso – os dois estavam sob o efeito de mescalina.

Daisy pede a Bates que lhe mostre um truque de magia e ele levita-a no ar, para gáudio das outras pessoas do encontro – entre elas, a mãe e pai de Bates. Eventualmente as pessoas da audiência transformam-se em pessoas da família de Bates, montadores e produtores dos seus filmes, os seus agentes, entre outros que, em vez de apreciarem o truque de magia, falam-lhe de compromissos, crises sociais e doenças.

Cortamos para um plano aproximado de Dorrie, numa sequência de cortes constantes entre as falas da personagem – representando o seu estado mental. Ela fala sobre a relação de ambos e sobre a sua incapacidade de amar.

Na cena seguinte Bates encontra extraterrestres no bosque e faz-lhes uma série de perguntas sobre o sentido da vida, as suas relações amorosas e a existência de Deus. No fim, o único conselho oferecido pelos extraterrestres é: “Queres fazer um favor à humanidade? Conta piadas melhores.”

Não vemos os extraterrestres a abandonar o planeta na sua nave, mas assistimos a uma sequência onde balões de ar quente voam nos céus. Bates e Daisy conversam e percebemos que o encontro entre Bates e os seres extraplanetários fora apenas fruto da sua imaginação, ao transformar os balões em naves espaciais e, no fundo, uma desculpa para um debate interior sobre algumas das questões que o afligem. Bates confessa a sua atração por Daisy, mas ela recusa os seus avanços, justificando que sempre que tem uma relação com um homem, se comporta como uma pessoa “louca” – esse, como sabemos pelas indicações dadas no filme, é um dos pontos que mais atrai Bates. Daisy diz-lhe que “só trará problemas” e Bates responde “Problemas? Eu consigo lidar isso”. Os dois beijam-se, antes de serem interrompidos por Isobel, a polícia e mais personagens que procuravam os dois, desaparecidos depois do carro avariar na berma da estrada. Bates tenta afastar-se, dizendo que quer que o deixem em paz, que não quer voltar para o hotel e que não pode ajudar ninguém.

Um homem aparece em cena e diz que é o seu maior fã, antes de disparar uma arma, cuja bala é direcionada a Bates – este é o ponto de partida para mais uma sequência que acontece na imaginação de Bates: ele é levado para o hospital, onde é declarado morto. Aí, uma enfermeira afirma “coitado, está morto e nunca conseguiu entender o significado da vida”. Ouvimos, de seguida, um testemunho do seu psiquiatra:

“I treated him. He was a complicated patient. He saw reality too clearly. Faulted a denial mechanism. Failed to block out the terrible truths of existence. In the end, his inability to push away the awful facts of being in the world rendered his life meaningless. Or as one great producer said: “too much reality is not what people want.” Sandy Bates suffered a depression common to many artists in middle age. In my latest paper for the psychoanalytical journal, I named it “Ozymandias Melancholia”.

De seguida, a anfitriã do festival de cinema diz que a obra de Bates irá viver para lá da sua morte. Aí surge o próprio Bates, que se questiona “para que é que isso serve se não posso estar com nenhuma mulher nem ouvir música?”. De seguida a anfitriã entrega um prémio póstumo a Bates – pelo seu papel num filme sobre a imortalidade, em que representara Deus –, que surge em palco para o aceitar. Ele discursa sobre o prémio que lhe é atribuído:

“Thank you. This really means a lot (...) just moments ago, just before I died, in fact, I was on the operating table, and I was searching to try and find something to hang on to, you know. Cause when you’re dying your life suddenly becomes very authentic. And I was reaching for something to give my life meaning, and a memory flashed through my mind.”



Figura 17: Fotograma do filme Stardust Memories

Começamos a assistir a uma memória, enquanto Bates continua o discurso, contando sobre um dia de fim de primavera, “quando se sente que o verão está a chegar”. Ele e Dorrie tinham ido passear no parque e, no regresso ao apartamento ele põe a tocar um disco de Louis Armstrong – um artista que crescera a ouvir. Bates olha para Dorrie e apercebe-se, de repente, de como a ama e de quão fantástica ela. A junção da música, da brisa e da beleza de Dorrie fazem-no pensar de quão perfeito aquele momento fora e de como se sentira feliz.

Enquanto a câmara mostra Dorrie como Bates a vira naquele dia, Louis Armstrong canta:

*“Sometimes I wonder
Why, I spend such lonely nights
Dreaming of a song
That melody haunts my reverie
And I am once again with you
When our love was new
And each kiss, an inspiration
Oooh but that was long ago
Now my consolation, is in the stardust of a song”¹⁰*

¹⁰ *Stardust*, canção composta por Hoagy Carmichael, com letra de Mitchell Parish e interpretada por Louis Armstrong.

Regressamos ao hospital e um médico diz que Bates está bem, que apenas desmaiara e que o tiro teria sido uma alucinação. Isobel está com ele, mas, ao acordar Bates chama-lhe Dorrie, o que faz com que ela o deixe. Lá fora, dois polícias questionam Bates sobre a arma que tinham encontrado no seu carro – a mesma que fora disparada na alucinação – e levam-no para a esquadra para ser interrogado.

Nos momentos finais do filme, Bates está novamente num comboio, a tentar convencer Isobel a não ir embora. Isobel explica-lhe que ela não faz o seu género, porque ele apenas gosta de mulheres problemáticas, que lhe dificultam a vida. Bates tenta convencê-la explicando-lhe o novo final do seu filme em que a personagem de Bates e Isobel estão num comboio cujo destino é desconhecido, mas que pelo menos estão juntos na viagem. Bates vence os argumentos de Isobel e beijam-se.

Ouvimos uma plateia a aplaudir. Estamos agora numa sala de cinema, onde pessoas discutem o novo filme de Bates. Algumas destas pessoas são personagens que conhecemos antes, como a irmã de Bates, Dorrie – que refila com o facto de estar gorda –, a anfitriã do festival, Daisy e Isobel – que discutem a forma como Bates beija – e os seus pais, que criticam o género do filme – o pai preferia um melodrama ou um musical.

A sala de cinema fica vazia e Bates surge no ecrã. Descobre entre as cadeiras os seus óculos de sol. Vira-se para a tela e olha-a, antes de ele próprio também abandonar a sala.

E, assim, o fim do filme de Bates marca também o fim do filme de Allen, num último exercício metafísico, onde a fusão entre a realidade e a imaginação se transformam em cinema.

2.2.3.3. Temas e Contextualização

Antes de *Stardust Memories*, Allen atingiria grande sucesso com *Manhattan* – um filme sobre as relações amorosas de um argumentista de televisão divorciado, dividido entre uma rapariga muito mais nova que ele e uma repentina paixão pela amante do seu melhor amigo. Em *Stardust Memories*, apesar das relações amorosas terem um papel importante, o foco muda. É um filme sobre cinema, sobre celebridade e sucesso – como estes conceitos se definem e como com eles lidar. Uma auto-reflexão orquestrada por Allen, na forma de uma comédia-dramática nos limites do real.

“Like Play It Again, Sam and Stardust Memories, they are not just movies about movies, but self-conscious efforts to include in their very form some of the artistic, psychological, and intellectual issues related to films. Allen, as many critics have noted, strives to

understand the processes by which films mediate and validate experience. Films, he suggests, often provide the terms and categories for seeing and understanding life." (Girgus, 2002, p. 90)

Usufruindo de um grande sucesso aquando da realização de *Stardust Memories*, Allen usa este filme como um meio para explorar as suas ideias sobre si mesmo e sobre o mundo artístico que habita. Fá-lo através da personagem principal, o realizador Sandy Bates, através das circunstâncias do filme – um festival de cinema onde é constantemente procurado e assediado por fãs – e através das relações, seja as amorosas – uma tríade de mulheres muito diferentes – , as profissionais ou com ele próprio.

De facto, *Stardust Memories*, apesar de ser reconhecido como uma das obras mais importantes do realizador, foi também das mais criticadas e esmiuçadas, pelas interpretações que proporcionou. Shumway (2013, p.145) escrevia que "*Sandy Bates's judgments about the fans of his work led many to conclude that Woody Allen was demeaning his audience in Stardust Memories.*", uma afirmação que relembra a crítica escrita por Pauline Kael:

"Woody Allen has often been cruel to himself in physical terms—making himself look smaller, scrawnier, ugly. Now he's doing it to his fans. People who, viewed differently, might look striking or mysterious have their features distorted by the camera lens and by Felliniesque makeup; they become fat-lipped freaks wearing outsize thick goggles. (They could serve as illustrations for the old saw that Jews are like other people, only more so.) People whose attitudes, viewed differently, might seem friendly or, at worst, overenthusiastic and excited are turned into morons. Throughout Stardust Memories, Sandy is superior to all those who talk about his work; if they like his comedies, it's for freakish reasons, and he shows them up as poseurs and phonies, and if they don't like his serious work, it's because they're too stupid to understand it. He anticipates almost anything that you might say about Stardust Memories and ridicules you for it. Finally, you may feel you're being told that you have no right to any reaction to Woody Allen's movies. He is not just the victim here, he's the torturer." (1980)

Independentemente das reacções ao filme, existem três temas centrais em *Stardust Memories*, que assentam nos conceitos de celebridade, sucesso e mortalidade.

Durante o filme e através da personagem de Sandy Bates, assistimos à relação criada entre o realizador – a celebridade – e os seus fãs e críticos. Desde a representação grotesca dos membros da audiência presentes na entrega do prémio a Bates, em que se percebe a vontade de Allen em representar um ponto de vista em relação ao que é ser uma celebridade, as reacções a este estatuto e a sua importância.

É de realçar o facto de Allen ter feito dois filmes em que a questão da celebridade é central na narrativa (o outro sendo *Celebrity* (1998)) e de ambos serem apresentados no ecrã a preto-e-branco, oferecendo, logo à partida, uma indicação de que o autor não observa esta realidade

como colorida. Ou, por outras palavras, a colorização – ou falta dela – indica um humor negativo relativamente à ideia de celebridade e às sensações que ela causa nas personagens criadas por Allen (como a tristeza, o desespero ou a raiva).

Em entrevista com Eric Lax, Allen comenta a sua perceção sobre o tema:

“The audience worships the celebrity and on the one hand cuts the celebrity much more slack than the celebrity deserves, merits, or earns. On the other hand, the audience loves it when the celebrity is denigrated and they get an enjoyment of saying, “Oh, you should have read so-and-so about this movie. He really crucified him.” They have an ambivalent feeling (...) They idolize them and they’re also dangerous.” (Allen, 1985, p. 53)

Ainda que em *Stardust Memories* a representação do perigo seja apenas retratada pela feiura dos fãs de Bates, a pressão feita pelos pedidos de autógrafos, ajuda ou da presença em eventos é claramente evasiva e estonteante, como que acompanhada por uma sensação vertiginosa. Percebe-se, também, que Bates, apesar da capacidade artística, não é gracioso na sua maneira de lidar com os vários tipos de reconhecimento, assim como com a crítica às suas obras.

De facto, ele vê-se obrigado a lidar com a má receção aos seus filmes “mais sérios”, que marcam um afastamento das comédias – um pouco como aconteceu com Allen, depois de *Interiors* (1978), lançado apenas dois anos antes de *Stardust Memories*. Essas reacções levam-no a ponderar sobre as suas capacidades, as suas vontades e o seu futuro. Em parte, a narrativa acaba por acompanhar o percurso de Bates, que tenta afastar-se do olhar cómico e retratar nos seus filmes a dura realidade da condição humana e a contraditória reacção do seu público. De tal forma a resposta não surge – ainda que quando Bates questiona um extraterrestre sobre como pode fazer melhor a resposta seja “conta piadas melhores” – que, no final do filme, Bates usa o humor no seu discurso, talvez entendendo que a solução não está no fim do sofrimento, mas sim na capacidade de lidar com ele – por exemplo, através do humor: *“we see [Bates] regaining his appreciation of humor not as an answer to philosophic questions but as a desirable experience”* (Lewis, 1985, p. 147)

Finalmente, em relação à mortalidade, é o próprio Allen que confessa a inclinação para o tema:

“I think that essentially what I wanted to show, as I do in so many of my films, was man’s relationship with mortality. This character who is seemingly rich and chauffeured around and successful and all that... he is in his apartment in the beginning of the movie, and his housekeeper brings in this dead rabbit. And he looks at this dead thing and it reminds him of his own mortality. And the rest of the film takes place in his mind.” (Allen, 1985, p.?)

2.2.3.4. A representação dos sonhos em *Stardust Memories*

Em *Stardust Memories*, o onirismo está presente de diversas formas, com algumas pareanças com *8½*. Existe, tal como no filme de Fellini, uma narrativa quase circular, que começa com as personagens numa situação de ansiedade – aqui, Bates está num comboio rumo a uma lixeira, que representa a vida depois da morte – e termina com uma espécie de catarse sobre os seus sucessos, profissionais e pessoais.

Da mesma forma, os sonhos ou visões de Bates, acabam por se inclinar para os mesmos temas e formas dos de Guido. Memórias, desejos e vias de expressão dos seus subconscientes. Com Bates, os seus filmes têm um papel mais importante nestes sonhos, aparecendo recorrentemente como veículo para explicar certas circunstâncias da sua vida. A eles, juntam-se a infância e as paixões, cujas aparições nestas situações oníricas são inevitáveis, tendo em conta as frustrações da personagem.

A estes factos, acrescenta-se a utilização de elementos surrealistas, que acentuam o bizarro e o absurdo, características mais-que-comuns no mundo dos sonhos:

1. A cena inicial do filme – que ficamos depois a saber ser a cena final do filme de Bates – segue, inicialmente, a ideia de *8½*. Bates sente-se ansioso quando se apercebe que está num comboio onde toda a gente à sua volta é feia, velha e triste e, ao lado, um outro comboio está recheado de jovens que celebram, no pico da sua beleza e energia. Eventualmente, a chegada de ambos os comboios ao mesmo destino, uma lixeira, é sintomática da perspetiva e expectativa de Bates sobre a vida e a morte, tanto a sua inevitabilidade como a desilusão de haver algo melhor depois de morremos;
2. A cena em que vemos o jovem Bates a receber uma série de prendas oferecidas por Dorrie, entre elas um elefante, aponta-nos para alguns dos temas com que Bates tenta lidar interiormente. Existe uma confusão entre Dorrie e a sua mãe, entre a expectativa dele enquanto jovem e a realidade da vida adulta e, até, ao querer um elefante, a sua relação com esperar alcançar feitos impossíveis, como entender o significado da vida, ou sentir que cumpriu o seu propósito;
3. A terceira cena em destaque segue a mesma ideia. A conversa entre Bates e os extraterrestres assume inteiramente os elementos surreais sugeridos. Toda a situação é irreal, mas serve como uma espécie de debate interior. O extraterrestre, cuja inteligência é muito superior à dos humanos, não lhe consegue responder às perguntas mais profundas e, por outro lado, oferece-lhe uma solução mais simples: continuar a fazer o

que faz melhor, contar piadas. A busca de Bates por algo mais é vista como inútil, já que a solução para a sua insatisfação está na simplicidade de aceitar o seu papel, por muito que ele considere que qualquer dos seus feitos é menor e menos impactante do que deveria ser.



Figura 18: Sequência de fotogramas de *Stardust Memories*

2.2.3.5. Análise e proposta de interpretação

Como foi descrito ao longo desta dissertação, *Stardust Memories* alinha-se com as ideias que Fellini expõe em *8½*. Desde a cena inicial que assistimos a uma tentativa da personagem principal – também ela um realizador de cinema – que tenta encontrar uma forma de terminar o seu novo filme. Ao mesmo tempo, o que assistimos é uma autorreflexão sobre si mesmo e sobre as suas relações – como acontece com Guido. Os filmes desenrolam-se através destas duas camadas.

Em *Stardust Memories*, Sandy Bates dirige-se para um festival de cinema que conta com uma homenagem à sua obra – ele é a principal figura deste evento e, também por isso, é constantemente abordado por fãs e sujeito a várias questões, umas mais pertinentes que outras, mas que ajudam a direcionar a personagem a responder as questões que ele próprio se coloca. Em paralelo, Bates acaba por cair constantemente num mundo imaginário ou nostálgico, repleto de memórias, de porções dos filmes que realiza, ou em sonhos.

O contexto do filme é, de certa forma, autobiográfico. As dúvidas de Bates sobre a sua capacidade para fazer filmes profundos e que debatam grandes temas são dúvidas que o próprio Allen coloca a si mesmo:

"In 1996, Allen told John Lahr: "The only thing standing between me and greatness is me . . . I would love to do a great film" (...) Allen's statements, which are indicative of his typically self-deprecating style, echo his Stardust Memories character's existential crisis – Sandy Bates's shift from directing comedy to dramatic and artistically ambitious films is immediately rejected by critics and audience alike (Stardust comes out two years after Interiors, Allen's first venture into drama)." (Sayad, 2013, p. 23)

Ou seja, entendemos que após o fracasso de bilheteira de *Interiors*, Allen opta por regressar às comédias – seja pela pressão do público, dos estúdios ou a sua própria necessidade de conjugar sucessos com obras mais pessoais e autorais.

O mesmo se passa com Bates, que ao longo de *Stardust Memories* é aconselhado a regressar aos seus filmes com mais piada. Quando conversa com os extraterrestres, parece possível que o conteúdo da interação tenha sido algo dito também a Allen, ou que ele próprio tenha pensado sobre o seu trabalho.

Vários críticos, à data da estreia de *Stardust Memories* reprovaram a proximidade entre Bates e Allen:

"Robert Hatch argues that, because this is "the most intensely personal of his pictures," SM comes as close as Allen can to being tiresome," and Pauline Kael, seeing Sandy Bates as "the merest pretext ... of a character," argues that the film suffers from Allen's inability to "step back from himself"" (Lewis, 1986, pp. 144).

Algo que foi extrapolado pela representação dos fãs no filme, através de figuras humanas caricaturais.

Mas *Stardust Memories* apresenta outras características. O filme é protagonizado por um homem que vê a sua vida invadida por preocupações e dúvidas e que procura solução para ambas:

“he is being audited by the IRS; his doctor has had him using carcinogenic shampoo for eight months; his producers want to take over the final editing of his film; he is unable to make a commitment to another person; and he is depressed by the death of a young friend (...) Everywhere Bates turns he is forced into contact either with a fan demanding humor or a reminder of human suffering. (...) Gasping for breath in the face of this onslaught, it is no wonder that Sandy is coming to feel that there is finally nothing funny about life. (Lewis, 1986, p. 145)

E, com o passar do tempo, ela parece chegar. Depois de vários encontros e conversas com diferentes personagens – reais e imaginárias –, Bates começa a entender que, apesar do sofrimento inerente a estar vivo, há momentos que o fazem valer a pena, como quando recorda a tarde primaveril que passou com Dorrie ou quando conversa sobre com Isobel sobre a relação amorosa que têm. O facto desta cena se passar no mesmo comboio que, no início, o levava para a lixeira, aqui, o comboio acaba por simbolizar o início de uma viagem em conjunto – e que se torna no novo final do seu filme.

No fim, tudo faz parte da vida, até deixarmos de viver. Os sonhos, a realidade, a imaginação, a memória e o presente. As ansiedades, o sofrimento e o riso. E todos eles coexistem, não se anulam. Claro está, até nós próprios deixarmos de existir – as memórias, que, como os corpos, também se tornam em poeira:

“There is nothing narcissistic about Allen's problem as a comic writer in an age of genocide and famine; his effort to see misery and to laugh is universal. Dust to dust, indeed, but we are star-dust as well, with memories that glisten and then rot” (Lewis, 1986, p. 148)

Na última cena, o público exigente deixa a sala de cinema e Bates, quando todos saem, entra em cena. Antes de sair, ele olha a tela gigante e para, quase que hesitante. Talvez tenha encontrado as suas respostas. A imagem fica escura e apenas as pequenas lâmpadas da sala ficam acesas, iluminadas como estrelas no céu.

2.2.4. *The Purple Rose of Cairo*

2.2.4.1. Ficha Técnica

Título original: *The Purple Rose of Cairo*

Título em Portugal: *A Rosa Púrpura do Cairo*

Realizador: Woody Allen

Ano e origem da produção: 1985, Estados Unidos da América

Género: Comédia, Fantasia, Romance

Duração: 82 minutos

Expressão Técnica: Cores, Preto-e-branco

Argumento: Woody Allen

Fotografia: Gordon Willis

Música: Dick Hyman

Montagem: Susan E. Morse

Elenco: Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello



Figura 19: Póster do filme *The Purple Rose of Cairo*

“Tom Baxter: Look, I don't wanna talk any more about what's real and what's illusion. Life's too short to spend time thinking about life. Let's just live it!” (Allen, 1985, p.?)

2.2.4.2. Resumo do argumento

O filme abre com um cartaz de um filme em exibição numa sala de cinema de Nova Jérsia. O primeiro foco da cama é o canto inferior direito, onde vemos a cara de uma das personagens principais do filme de Allen, Tom Baxter. A câmara sobe e aponta ao título bem visível no póster: *The Purple Rose of Cairo*. Como nós, também Cecilia olha o cartaz, com os olhos sonhadores que a caracterizaram durante toda a trama.

É perturbada pela queda de uma das letras que o empregado do cinema coloca no friso da fachada principal do cinema. O empregado aconselha: “Cecilia, vais gostar deste. É romântico.”

Cecilia é empregada num típico *diner* americano e para lá que viajamos na cena seguinte. Ela é desastrada e distraída – em particular pelas conversas com a colega (e irmã) sobre filmes e a vida das estrelas.

À saída do trabalho, Cecilia encontra o marido, Monk. Ele está a jogar dados a dinheiro e ao vê-la pede-lhe dinheiro e ela diz que não tem, porque as gorjetas tinham sido más naquele dia. Enquanto lhe dá umas moedas, Cecilia fala-lhe da fábrica de gelo, que está a contratar mais empregados. Ela propõe-lhe uma ida ao cinema à noite, mas Monk já convidara os amigos para ir a sua casa jogar dados. Percebe-se que essa é a estratégia de Monk para pagar as dívidas que tem para com “toda a gente na cidade”.

A conversa segue e nesta introdução do filme vamos entendendo os contornos desta relação: Monk está desempregado, falta dinheiro para pagar as contas e Cecilia tem dois trabalhos para suportar os custos da vida de jogo e bebida do marido. O seu único escape: a sala de cinema.

Nessa noite, Cecilia senta-se com os olhos postos no ecrã gigante para assistir a *The Purple Rose of Cairo*. O filme, com uma fotografia a preto-e-branco, conta a história de um casal aristocrata de Nova Iorque, que viaja para o Cairo para fugir ao aborrecimento da sua vida quotidiana. Lá conhecem Tom Baxter, um arqueólogo especialista no Antigo Egipto. Eles convidam-no para voltar para eles com Nova Iorque onde ele conhecerá e se apaixonará por uma cantora.

De volta ao *diner*, Cecilia sonha acordada com os locais, as roupas, as aventuras e as vidas das personagens de *The Purple Rose of Cairo*. Quando chega a noite, ela volta para uma segunda

sessão do filme. Quando sai do cinema e regressa a casa, Cecilia encontra Monk com uma mulher. Monk finge que nada se passa e sai de casa. Quando regressa está bêbedo e encontra Cecilia a fazer as malas para o deixar. Entre desculpas esfarrapadas, promessas e confissões de amor, Cecilia deixa a casa. Ela passeia-se pela cidade de mala na mão, mas acaba por regressar a casa. Naquele momento, a pior parte da sua realidade é a impossibilidade de melhorar.



Figura 20: Fotografia do filme *The Purple Rose of Cairo*

No dia seguinte Cecilia é despedida e novamente tenta curar as mágoas na sala escura. Mas, à quarta sessão seguida do filme, algo diferente acontece. Tom Baxter, o arqueólogo do ecrã parece fixar o olhar para algo fora da tela. Parece distraído, à medida que se engana nas falas. Finalmente, ele dirige-se a Cecilia: *“I gotta speak to you”*. Baxter caminha em direção do ecrã, atravessando-o em direção à vida real. A sua pele e roupas ganham cor e Baxter caminha em direção a Cecilia, para indignação das outras personagens do filme e espanto da plateia. Ele pega na sua mão e leva-a para fora da sala: *“Estou livre!”*. Os dois procuram um sítio onde de se esconder.

Cecilia leva-o para um parque de diversões que só está aberto no verão. Os dois conversam e Baxter diz-lhe que durante todas aquelas sessões a que ela assistira ele não conseguia tirar os olhos dela – quando a compara com a atriz com quem se casa no filme, Cecilia responde “*I’m nothing.*”

No seguimento da conversa, Baxter decide não voltar ao seu filme e declara-se a Cecilia. Ele quer conhecer o “mundo real” com ela e pergunta-lhe “quantas vezes fica um homem tão apanhado por uma mulher, que atravessa um ecrã para a ter?”.

Já em casa, Cecilia tenta arranjar uma desculpa para se escapular depois jantar – ela diz-lhe que aceitara um trabalho de *babysitter* e a promessa de mais dinheiro convence Monk – e encontrar-se com Baxter.

Entretanto, na sala de cinema, as personagens de *The Purple Rose of Cairo* discutem com a plateia, jogam cartas e um tumulto monta-se à porta do edifício com jornalistas de todo o país e clientes que pedem devoluções. Tentam-se arranjar justificações para o incidente – um problema nos cabos elétricos ou um plano dos comunistas – e questiona-se sobre o paradeiro de Baxter.

O dono do cinema liga ao produtor do filme, para lhe contar o sucedido lançando o pânico no estúdio que, perante a situação insólita, tenta arranjar uma solução. Nesse sentido, o produtor liga a Gil Shepard – o ator real que interpreta Tom Baxter em *The Purple Rose of Cairo*. Ambos viajam para Nova Jérquia para encontrar a personagem fugitiva.

De volta ao parque de diversões, Cecilia e Baxter beijam-se depois de passarem a noite a dançar e a conhecerem-se. O beijo é interrompido porque Baxter se apercebe que não há um *fade-out*. Cecilia explica-lhe que na vida real não existe *fade-out* e Baxter pergunta-lhe: “*You make love without fading out?*” É nesse momento que Cecilia lhe diz que não irá trair o marido e que é melhor ir embora. Baxter despede-se dizendo que irá sonhar com ela.

No dia seguinte, Gil, o produtor, advogados e as personagens do filme discutem a estratégia para encontrar Baxter e devolvê-lo ao ecrã. Um homem fala do fim da indústria do cinema: “As pessoas reais querem ficção e as personagens fictícias querem realidade.”

Pouco depois, num café, Cecilia confunde Gil com Baxter e isso denuncia-a como a mulher que fugiu com Tom na noite em que ele saiu do ecrã. Gil pede-lhe que o leve a Baxter, para que possa convencê-lo a voltar ao filme.

Quando os dois se conhecem inicia-se uma discussão sobre ser real ou fictício e a impossibilidade de “aprender a ser real” ou de “amar uma personagem fictícia”.

Para que Baxter aprenda sobre o mundo real, Cecilia leva-o a passear pela cidade e param numa igreja. Aí, ela explica-lhe o que significa acreditar em Deus, que Baxter compara aos argumentistas de *The Purple Rose of Cairo*. Eles são interrompidos por Monk, que se torna agressivo. Os dois homens lutam e depois de Baxter deitar Monk ao chão, ajuda-o a levantar-se. Monk aproveita-se da ingenuidade de Baxter e ataca-o. Cecilia recusa-se a ir embora com Monk e ajuda Baxter a levantar-se – no entanto, ele não tem marcas da luta, “uma das vantagens de ser imaginário”.

De volta casa, Cecilia encontra Gil. Os elogios constantes que ela lhe dirige despertam o afeto do actor. Eventualmente, ele chega a dizer que quer levá-la para Hollywood. Noutra parte da cidade, Baxter aguarda por Cecilia no parque de diversões. Ele avista uma mulher que lhe pergunta se está sozinho e quer companhia. Sem ele se aperceber – ele vem de um mundo imaginário –, é levado para uma casa de prostituição. Baxter começa a discursar como está extasiado com o mundo real, com a ideia de morte e de nascimento e que olha com admiração para o conceito de existência. As várias mulheres ficam encantadas com ele e propõem-lhe uma noite grátis com elas. Ele recusa dizendo que está apaixonado.

Entretanto, Cecilia e Gil entram numa loja de música e ela toca uma canção, que ambos cantam. Os dois acabam por se beijar. Cecilia fica embaraçada e confusa com a situação o explica que é “(...) casada... conheci um homem maravilhoso – não é real, mas não se pode ter tudo...”, e vai embora.

Na sala de cinema, as personagens de *The Purple Rose of Cairo* discutem a “semântica da realidade”: “*Let’s just readjust our definitions. Let’s redefine ourselves in the real world... and them as the world of illusion and shadow. You see? We’re reality, they’re a dream.*”

Cecilia encontra-se com Baxter e diz-lhe está confusa e que, apesar de ele a amar, “é como se fosse um fantasma”. Baxter responde-lhe que não quer mais conversar sobre realidade e ilusão e que a vida é demasiado curta para pensarmos nela – “vamos apenas vivê-la”, diz Baxter.



Figura 21: Fotograma do filme *The Purple Rose of Cairo*

Nessa noite, Baxter decide levar Cecilia para dentro do ecrã e mostra-lhe o seu mundo. Ela participa na história do filme e indigna as personagens por ajudar a alterar o guião. Baxter leva Cecilia a conhecer a cidade imaginária de Nova Iorque, onde eles dançam e bebem. De repente, são interrompidos por Gil, que entra na sala de cinema. Ele dirige-se ao casal do ecrã e confessa também estar apaixonado por Cecilia. Ela sai de ecrã, seguida por Baxter e os três discutem. Cada um dos dois homens dá os seus argumentos. Baxter debita as suas qualidades e Gil responde “eu sou real”.

Gil volta a convidar Cecilia para ir com ele para Hollywood e convence-a depois de dizer “Eu sei que isto só acontece nos filmes, mas eu amo-te.”

Cecilia explica a Baxter porque é que escolhe Gil: *“In your world, things have a way of always working out right. I’m a real person. No matter how tempted I am, I have to choose the real world.”* Cecilia deixa o cinema com Gil.

Nas cenas finais do filme, vemos Cecilia dirigir-se a casa e fazer as malas para deixar Monk e ir com Gil para Hollywood. Quando sai pela porta, Monk grita-lhe: “Isto não são os filmes! Isto é a vida real! Tu vais voltar!”

Cecilia dirige-se ao cinema, onde combinara encontrar-se com Gil, mas é informada que ele já partira para Hollywood.

Num avião, vemos Gil pensativo, enquanto começamos a ouvir a canção *Cheek to Cheek*, interpretada por Fred Astaire no filme *Top Hat* (*Chapéu alto*, Mark Andrich, 1935), um filme que, na última cena, Cecilia assiste na mesma sala onde tudo começou. Os olhos, colados na tela e o sorriso que os seus lábios vão moldando, levam-nos novamente para o único lugar onde a realidade é tolerável para Cecilia, junto da ficção, da imaginação e dos sonhos.

2.2.4.3. Temas e Contextualização

Em *The Purple Rose of Cairo* Woody Allen convida-nos a entrar num mundo que cruza fantasia e realidade, um pouco como faz uma das principais personagens, Tom Baxter.

De facto, após *Zelig* (um *mockumentary* sobre um homem que assume a forma das pessoas que o rodeiam) e *Broadway Danny Rose* (uma comédia sobre um agente de talentos falhado que acidentalmente é confundido com o amante de uma cantora, causando uma crise de ciúmes ao ex-namorado, um mafioso), Allen opta por um caminho diferente. *The Purple Rose of Cairo* é uma comédia de fantasia – passada durante a Grande Depressão Americana –, mas que comporta em si temas mais profundos do que o romance entre uma pobre empregada de mesa, uma personagem de um filme e o ator que representa essa personagem. É um filme sobre as diferenças entre a fantasia e a realidade e o quanto podemos deixar-nos seduzir pela primeira até, inevitavelmente, termos de voltar à segunda.

“Woody Allen gave the New York Times a fairly straightforward explanation for the genesis of The Purple Rose of Cairo. He told Eric Lax, “After working on one thing for a while, and for a while is one film because that takes a year to do, you want to do something different. I had just made Zelig and Broadway Danny Rose, and I thought this was a different kind of movie. I thought it would be interesting if a character came off the screen.” (Girgus, 2002, p. 89)

No filme, a dolorosa realidade é apresentada de forma crua, caracterizada pela precária situação económica e social dos EUA durante os anos 30, epitomada pela vida de Cecilia. Os seus falhanços profissionais e amorosos parecem desaparecer quando se senta na sala de cinema, sonhando acordada com as aventuras que nunca poderá viver.

“In The Purple Rose of Cairo, Allen looks at the relationship of Hollywood to everyday life. He sets the film in the Depression in a factory town in New Jersey. The factory has closed down; men are out of work, hanging around the street; the houses have deteriorated. Even the amusement park is barren and emptied of life. The washed-out, drab colors of the film, the dull overcoats everyone seems to wear, project a sense of struggle to just to get through each day”. (Papson, 2013, p. 161)

É na sala de cinema que se começa a desenhar a solução para as dificuldades de Cecília. É nos filmes que o escapismo da personagem se enquadra, deixando-a sonhar com múltiplas vidas, longe da sombria e suja Nova Jérícia onde vive.

*“At the end of *The Purple Rose of Cairo*, Cecilia (Farrow) is, notwithstanding her recent personal confrontation with the fraudulence within the movie screen, gradually sucked back into the lushly romantic sham of Fred and Ginger’s *Swing Time* terpsichore magic, her heartbreakingly brightening face evoking the intensity of her deepening delusion. She, too, is “defying reality,” but the poignancy of the moment derives from our knowledge that, before long, she will once again have to “choose reality” by leaving the theater and reentering the desolate Depression world lorded over, for her, by her husband, Monk.”* (Bailey, 2014, p. 10)

Do outro lado do ecrã, o mesmo acontece com Tom Baxter. A sua vida a preto-e-branco é existente apenas na repetição das mesmas cenas, diálogos e romances. A cada nova sessão do filme de que é personagem, o seu notório desconforto é baseado na ideia de que existe algo para além do que conhece dentro do ecrã. Até que decide – o conceito “decisão” é fundamental na distinção entre a personagem de um filme, escrita por um argumentista e uma pessoa “real”, que passa a ser um agente decisor, um traço humano e não ficcional – sair da tela. Os cinzas, brancos e pretos que conjugam os cenários onde vive e a sua própria pele e roupas, ganham de repente cores e Cecília, que ele observara nas cadeiras da sala em repetidas sessões, está agora ao seu alcance.

“When Tom magically develops the ability not only to come alive and look back at the audience watching him, but also to choose his own actions outside the context of the inner film’s script, he fulfills his character’s inherent romanticism by again acting impulsively. He leaves the security of the screen to learn more about the mysterious “real” woman who has come to see him so many times.” (Lee, 2002, p. 143)

Cada um, à sua maneira, procura uma fuga das realidades que conhece. E, como sabemos, no final da trama, cada um deles terá de lidar com o regresso a essas realidades. Ambos regressam às existências indesejadas, impotentes para as alterar. Se, por um lado, Cecília regressa à desprezível vida matrimonial com Monk e às duplas sessões do cinema local:

*“Unhappily, a similar fate in the form of a miserable ending of loneliness awaits Cecilia, who seems to be denied the opportunity of choosing that was granted to the “*The Purple Rose of Cairo*” movie character Tom. “The most human of all attributes is your ability to choose,” Larry tells her (p. 456). Gil, of course, runs off to Hollywood, leaving her standing not at the altar, but at the movie marquee. (...) Apparently, the end is designed to contain*

the film's humor by insisting upon the seriousness of her situation as the victim of Monk and the economic and social conditions of the times. Her inner life will continue to be at the movies, presumably in imitation of those millions who actually suffered such a fate during the Depression." (Girgus, 2002, p. 105)

Por outro, Tom regressa ao ecrã, depois de Cecilia optar por Gil (o ator "real" que interpreta Tom) – de novo amarrado às decisões de uma ditadura com a qual não pode lutar, dominada pelos estúdios de Hollywood e pelos escritores da sua história.

"After being rejected by Cecilia in favor of Gil, Tom returns to the interior film to the great relief of all the characters, who speak lines indicating their happiness over the conclusion of the crisis and their expectation that things will return to normal. Unknown to them, their fate has been sealed. (...) He simply lets us re-member the prospective catastrophe as the characters cheerfully head toward oblivion. Allen's way of resolving the extended joke about the escaped character dramatizes the deeper point regarding the moral dimension of narrative that must include responsibility for endings. Unable to participate in the writing of their own stories, the characters are fated to either slavery or destruction." (Girgus, 2002, p. 105)

Ambos regressam aos lugares onde pertencem e aos escapismos temporários que a suas realidades possibilitam, limitados pelos seus contextos e na insatisfação eterna de não poderem ser outros nem estar noutra lugar.

2.2.4.4. A representação dos sonhos em *The Purple Rose of Cairo*

Um pouco à semelhança de *Amarcord*, *The Purple Rose of Cairo* assume, permanentemente, um carácter onírico. A própria premissa da personagem ficcional que abandona o ecrã e entra na vida real imprime no filme um carácter de fantasia – de facto, seria plausível a história ser uma fantasia de Cecilia, encadeada pelo olhar sonhador com que mira a tela da sala de cinema. Por outras palavras, *The Purple Rose of Cairo*, poderia ser interpretado como um sonho de Cecilia, cuja maioria das ações servem como tentativa de escape às suas condições de vida, seja por causa do marido abusador, pela pobreza ou pelas questões sociais relacionadas com a Guerra e com a Depressão.

Assim sendo, destacam-se, em particular, as cenas que nos mostram a interação entre realidade e ficção dentro do filme de Allen:

1. Quando Baxter, ainda dentro do ecrã, olha para Cecilia e diz que tem de falar com ela, procedendo depois a sair do ecrã, ganhando a sua pele, cabelo, olhos e roupa cores, em comparação com o preto-e-branco que antes o vestia;

2. A mesma situação acontece, ainda que ao contrário, quando Baxter leva Cecilia para dentro do ecrã. A entrada de Cecilia é disruptiva para as personagens do filme – elas próprias começam a fugir do guião que para elas tinha sido escrito. Numa das sequências durante essa fase do filme, Baxter leva Cecilia a conhecer a Nova Iorque do ecrã e a fotografia nesses momentos é particularmente onírica, juntando ao argumento fantasioso as imagens rápidas, que sobrepõem edifícios, *néones* e as personagens.



Figura 22: Fotograma de *The Purple Rose of Cairo*

2.2.4.5. Análise e proposta de interpretação

Um dos encantos do cinema é a forma como nos transporta para mundos que não são reais. Nos deixa acreditar numa versão fictícia da vida. Mundos de heróis, romances e liberdades. É através desse encanto que Cecilia escapa à sua miserável realidade. Enfatuada pelo herói de *The Purple Rose of Cairo*, ela vê e revê o filme, até ao dia em que Tom Baxter atravessa o ecrã para ir ao seu encontro.

Não é incomum quereremos fazer parte das ações de um filme, motivados por vidas melhores, por paixões platónicas ou aventuras impossíveis e Allen trabalha essa mesma ideia, misturando o realismo de temas como a Grande Depressão, a violência doméstica ou um casamento falhado e o onirismo que só a imaginação permite. Um dos pontos mais interessantes de *The Purple Rose of Cairo* é, precisamente, a forma como nos tenta convencer desta possibilidade. A personagem de Tom Baxter é limitada àquilo que são as características definidas pelo

argumentista do filme em que participa – daí a sua ingenuidade e ignorância, reveladas em situações como uma conversa sobre religião ou o facto do ventre das mulheres crescer quando estão grávidas.

Mas o que Allen faz é subversivo. O entretenimento e as gargalhadas provocadas pelo filme que criou escondem uma mensagem. Essa mensagem é-nos revelada ao mesmo tempo que a Cecilia. Ao investirmos no filme – o nosso tempo, a nossa vontade – acabamos por cair na mesma armadilha que Cecilia e acreditamos que a vida pode ser tão fácil como a que nos apresentada no ecrã.

Na verdade, Cecilia nunca poderia ficar com Tom dentro do ecrã, nem com Gil, fora dele. Os seus sonhos fazem com que se deixe levar por uma realidade impossível – como tantas vezes acontece com o cinema. No fim, talvez por compreender que o escapismo, apesar de curto, é necessário, Cecilia senta-se novamente na sala escura, com os olhos postos nos pés de Fred Astaire para que, mais uma vez, possa acreditar que há algo melhor fora daquela sala ou, pelo menos, para se esquecer que talvez não haja.

“(...) that most of the time we go to the movies in order to experience brief lives that are not our own, then Allen is demonstrating what a tricky self-deception we practice. Those movie lives consist of only what is on the screen, and if we start thinking that real life can be the same way, we are in for a cruel awakening.” (Ebert, 1985)

Estas temáticas fazem crer que toda a trama poderia passar-se na imaginação ou num sonho de Cecilia. Os elementos surrealistas e fantasiosos são constantes, desde a ideia central da personagem do filme que consegue viver num mundo real à aceitação das outras personagens de que esta realidade é concebível – as reações dos produtores do filme são de pânico, mas esse pânico está relacionado com o facto de perderem dinheiro ou de consequências diretas para o estúdio e não com o facto de uma personagem fictícia conseguir entrar no mundo “real”. O mesmo acontece com os outros espectadores que assistem à saída de Tom Baxter do ecrã e cujas preocupações são o dinheiro do bilhete e não saberem como acaba o filme. Apesar da improbabilidade e do absurdo da situação, ninguém – tirando Cecilia – está verdadeiramente atribulada pela surpresa, mas sim com pelas suas consequências mais banais. Pelo contrário, o absurdo estende-se às outras personagens do “filme dentro do filme”, que querem continuar o seu trabalho e barafustam contra a atitude Baxter.

Se olhássemos para todo o enredo como produto da imaginação – ou do subconsciente – de Cecilia, a falta de reação geral das outras pessoas permite-lhe a impunidade de passear e

namorar com Baxter, através de atividades como jantar fora ou regressar à sala de cinema para – num novo momento surreal – entrar com ele no ecrã. Ao mesmo tempo que goza desta estranha liberdade, acaba por, sem querer, seduzir o ator de cinema que interpreta Tom Baxter. Se o ponto de partida do enredo é baseado numa impossibilidade, tudo o resto a que assistimos também o é. As regras da realidade pouco ou nada se aplicam, como acontece nos sonhos – em que podemos voar, ou somos imortais, por exemplo. De facto, só existe uma quebra nestes elementos quando Cecilia escolhe Gil. Ao optar pelo homem real, Cecilia volta a ter de lidar com a dureza da vida real, quando Gil regressa a Los Angeles sem ela, obrigando-a a “acordar para a realidade” da sua situação: a Grande Depressão, o marido abusador e o desemprego. E assim, voltamos ao cinema e às cenas iniciais de *The Purple Rose of Cairo*. O filme, tal como a vida de Cecilia é circular. Ela senta-se novamente na sala escura para, novamente, assistir a um filme e regressar aos sonhos que só o cinema lhe proporciona.

Conclusão

“In the cinema we relive the life of the dreaming self. Movies thus tap into the dreaming aspect of human nature. Moreover, they improve upon our dream life. They give us the dreams we yearn for. It is a rare individual who is not fascinated by his own dreams, with their raw ability to reveal, their magical expressiveness, movies partake in this fascination. The impact of movies stems, then, at least in part, from the primal power of the dream.” (McGinn, 2008, p.?)

O cinema de Fellini e o cinema de Allen oferecem a possibilidade de, como se pode ver nos ecrãs e ao longo desta dissertação, apresentar uma proximidade entre os dois autores. Uma proximidade entre os temas e entre as técnicas. E, uma dessas técnicas – narrativa, visual, de expressão artística – é a utilização dos sonhos.

Assim, vejamos o que acontece nos nossos casos de estudo.

Em *8½*, os sonhos funcionam de diferentes formas. Ora como divagações do subconsciente enquanto Guido está a dormir, ora como visões enquanto está acordado, ora como memórias que se relacionam com a sua situação presente. Eles surgem como pistas de um *puzzle* das dúvidas de Guido quanto ao seu novo filme e à sua vontade de expressar algo genuíno. Mas eles são também mesclados na realidade da visão do realizador, cujo olhar cinematográfico permite conjugar a imaginação com o que se passa diante dos seus olhos.

“[sobre 8½] The result is one of the most convincing stream-of-consciousness narratives ever created, a storyline controlled by the subjective perspective of its director protagonist that jumps quickly from the “real” world of a spa where Guido has gone to take the cure for a failing inspiration to his dreams, to waking fantasies, and to memories of his past back to his childhood, an infancy characterized by a strict Catholic upbringing and a repression of sexual desire.” (Bondanella, 2002, pp. 98)

Em *Amarcord*, quase podemos imaginar-nos num sonho de Fellini, que recorda a sua cidade natal de Rimini, numa fantasiosa versão de personagens exageradas, do fascismo omnipresente – como um fantasma que assombra a vila italiana – e até na natureza que demonstra pontualmente a sua beleza em sequências oníricas de esperança.

“What separates Fellini movies from these others, however, is the very way in which memory is portrayed. In movies like 8½, Amarcord, and Fellini’s Roma (...) youthful memories are made exuberant and stripped of their realism. They become caricatures, larger-than-life episodes that are filtered through the unreliable lens of time. Memories are portrayed through the subjective perspective of youth, and the scenes are seen as a child or teenager may have experienced them at the time. So far removed from the truth of these events, Fellini protagonists — and Fellini himself — have an innate inability to see things precisely as they were. Either consciously or unconsciously, those remembering misremember, instead allowing things to become exaggerated into something fantastic.” (Grinwald, 2022)

Em *Stardust Memories*, voltamos a juntar-nos a um personagem que navega nas suas fantasias à procura de algo que não encontra na vida real. A obsessão com o sofrimento do mundo cria um novo nó no novelo das suas dúvidas profissionais e de relacionamentos. Eles começam a ser solucionados através de memórias, de sonhos e de conversas imaginárias – que se confundem a linguagem cinematográfica da personagem principal Sandy Bates. O carácter onírico dos diálogos mais importantes dos filmes aponta para a importância destas fantasias para a resolução dos problemas reais da personagem.

“So does the rejection of any firm root in reality. Throughout Stardust Memories, it is impossible to declare what is real and what is staged, whether film or fantasy. (...) When he leaves, the empty cinema screen and seats remain, under a ceiling of false stars. That shot establishes the delicacy of Allen's cinema, and fickle audience, and the hopeless confusion between truth and illusion. It is also the image of a man who has preserved on film a love and a beauty that he has been unable to hold on to in his real life.” (Yacowar, 1980, p. 43)

Em *The Purple Rose of Cairo*, a ação é totalmente onírica. As personagens reais interagem com as personagens fantasiosas, os filmes confundem-se com a vida e os sonhos quase se tornam realidade. Mas a perversão de Allen leva-nos a acordar, juntamente com Cecilia para a impossibilidade de vivermos numa ilusão, numa fantasia. Os sonhos e os filmes como veículo das histórias, mas não como solução para a realidade.

By her own refusal to forsake the world's “reality” for a magical chance at perfection, Cecilia has betrayed her own romanticism and condemned herself to a life even emptier than the one with which she began. Without her job, and with no illusions left about the possibilities of a decent life with Monk, she seems destined to end up with the prostitutes in the brothel. When we last see her, Cecilia obviously hopes that what happened once may happen again, that if only she stays long enough and believes hard enough, Fred will dance down from the screen and whisk her up to “heaven.” (...) Her only other option would be to fall into the hopeless despair which must result from living in a world without God, a world she herself has described as “a movie with no point, and no happy ending!” (Lee, 2002, pp. 136).

A utilização dos sonhos, como se pode observar nestes quatro exemplos, é instrumentalizada para que as histórias sejam relatadas. Para conjugar ideias e ações das personagens e para as motivarem em certas direções. Os dois realizadores fazem-no, por vezes, de forma diferente – como acontece com *Amarcord* e *The Purple Rose of Cairo* – e, por outras, de forma quase idêntica, como é o caso de *8½* e *Stardust Memories*.

Mas, sem dúvida, estes lugares e atos oníricos, da imaginação e da fantasia, são comuns a Fellini e Allen, o segundo seguindo a batuta do primeiro.

Existe uma conexão entre Fellini, Allen e o uso dos sonhos nos seus filmes. E a importância desta conexão prende-se a dois pontos: a relevância de ambos os autores na história do cinema e a utilidade dos sonhos como ferramenta cinematográfica.

O facto de Fellini e Allen usarem os sonhos como pontos de partida, catalisadores ou justificações de ações, pensamentos ou desenlaces dos seus filmes, prova que existe, na matéria dos sonhos, interesse cinematográfico. Seja pela imagética, pela descontinuidade ou fantasia do que acontece no nosso subconsciente, estas são características que podemos encontrar quando conhecemos uma história ou, de outra forma, quando contamos uma história.

“Dreams create a unique, familiar narrative structure which gives people a chance to exchange their dream stories with one another. Humankind, with its history of storytelling has found dreams as a way to allow people to share esoteric unconscious experiences that are simultaneously apart of their individual experience and not. This is tantamount to the way that film is appreciated. One of the most common phenomenon for audiences viewing a film is association. As in dreams, the viewer of a film can form an emotional and psychological connection with a character they find similarities with. In dreams, they perceive the subject to be themselves in the actual dream, but upon waking, there is a dissociation from the dream and the dream subject. (...) Because of a shared connection to the personal nature of our dreams, they have become a popular storytelling outlet which influences all forms of media.” (Stowell, 2015, pp. 10)

Podemos recordar diversos exemplos desta coerência entre Fellini e Allen, com os mais diferentes propósitos narrativos. De facto, o argumento não é de que ambos usam os sonhos com o mesmo efeito específico, mas com a mesma conveniência no geral.

Acontece com clareza nas cenas iniciais de *8½* e *Stardust Memories* e acontece, de forma menos direta, quando Gradisca sonha em casar com Gary Cooper em *Amarcord* ou Cecilia sonha com a vida das estrelas de cinema em *The Purple Rose of Cairo*.

Acontece quando ambos sentem a liberdade para expressar sentimentos que poderiam ficar presos no seu subconsciente. Fellini fá-lo na cena do harém de *8½* e Allen faz um filme inteiro sobre fetiches sexuais, repleto de linguagem onírica, chamado *Everything You Always Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask)* (1972, *O ABC do Amor*). Surge quando Sandy Bates é visitado por extraterrestres em *Stardust Memories* e nas visões de Giulietta Boldrini em *Giulietta degli spiriti*, de Fellini.

No segmento *Oedipus Wreck*, de *New York City Stories* (1989), realizado por Allen, podemos ver uma cabeça gigante da mãe da personagem principal a pairar sobre Nova Iorque e, em *La Dolce Vita*, de Fellini, a personagem Marcello Rubini abraça a sua mãe num sonho.

O facto de os sonhos assumirem um papel tão importante na filmografia destes realizadores e tendo por base da argumentação os quatro casos de estudo apresentados, comprova-se que este é um dos pontos de encontro entre Fellini e Allen. Mas não é o único.

Eles encontram-se nas temáticas como a fé, a religião, o existencialismo, a frivolidade e fatuidade das sociedades, as celebridades e a fama, a sexualidade e as memórias. Encontram-se nos papéis das mulheres – as mães, as esposas, as amantes – e dos homens – neuróticos, pecadores, egoístas, confusos, deprimidos, diletantes. Encontram-se na comédia e no drama das vidas comuns – das famílias, dos casamentos e dos romances, da pobreza e do sucesso –, tanto como se encontram na magia da imaginação e da fantasia.

A dissertação que agora termina permite imaginar novos estudos que daqui nasçam. Sobre a relação entre os dois autores, mas também sobre a relação com outros autores. Seria interessante perceber como Fellini foi influenciado primeiro pelos autores do cinema neorrealista italiano como Roberto Rossellini ou Vittorio de Sica e como deles se afastou quando os seus filmes ganharam uma maior carga de fantasia. Ou como as impressões digitais de Ingmar Bergman se encontram ao longo da obra de Allen. Como ambos se inspiram em teorias de psicanálise de autores como Sigmund Freud ou Carl Jung – ambos com obra sobre os sonhos.

Ou, alargando a escala, a forma como o cinema e os sonhos estão tão interconectados, na forma como se nos apresentam e na forma como nos levam a lugares onde, sem eles, não chegaríamos.

No fim, o facto de todos sonharmos, acordados ou a dormir, desejando ou não fazê-lo, reforça a ideia de comunidade da sala de cinema, onde os espetadores se sentam para assistir a um filme. Quando nos sentamos e as luzes desligam, sonhamos, finalmente, em conjunto.

Fellini dizia, numa entrevista, que nada é mais honesto que um sonho (Fellini & Cardullo, 2006). Permitamo-nos, então, ser enganados pelos mais honestos sonhos que o cinema nos faz sonhar.

Bibliografia

- Allen, W. (1980a). *Side effects: Woody Allen*. New York: Ballantine Books.
- Allen, W. (Director). (1980b). *Stardust Memories* [DVD]. Los Angeles: MGM.
- Allen, W. (Director). (1985a). *The Purple Rose of Cairo* [DVD]. Los Angeles: MGM.
- Allen, W. (1985b, February 24). “Woody Allen - Not only a comic” (E. Lax, Interviewer). Retrieved from <https://www.nytimes.com/1985/02/24/arts/woody-allen-not-only-a-comic.html>
- Allen, W. (2008a, January 5). Weekend Edition Saturday - Woody Allen on Aging, Filmmaking and Escape (S. Scott, Interviewer) [Interview]. NPR. Retrieved from <https://www.npr.org/2008/01/05/17853421/woody-allen-on-aging-filmmaking-and-escape>
- Allen, W. (2008b, January 17). 10 Questions for Woody Allen (D. Johnson, Interviewer). Retrieved from <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1704671,00.html>
- Allen, W. (2020). *A Propósito de nada*. Lisboa: Edições 70.
- Allen, W., & Björkman S. (2005). *Woody Allen on Woody Allen: in conversation with Stig Björkman*. New York: Grove Press.
- Aumont, J., & Marie, M. (2010). *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Bailey, J. (2014). *The ultimate Woody Allen film companion*. Minneapolis: Voyageur.
- Bergman, I. (1995). *Images: My Life In Film*. New York: Arcade Publishing.
- Bertetto, P. (2019). *Uma história do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Bondanella, P. (2002). *The films of Federico Fellini*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Bonnigal, D. (2002). “Fellini’s Amarcord: Variations on the Libidinal Limbo of Adolescence”. In F. Burke & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* (pp. 137–154). Toronto, Canada: University of Toronto Press.

- Bordwell, D., & Thompson, K. (1986). *Film Art: An Introduction* (2nd ed.). New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Božilović, N. (2019). “The postmodern existentialism of Woody Allen”. *Sociological Discourse*, 9(17-18), 41–61. Academia.edu. <https://doi.org/DOI.10.7251/SOCEN1917041B>
- Capucho, C. (2008). Corpus II – “Uma volta ao mundo com o cinema”. In *Magia, Luzes e Sombras*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Casetti, F. (1999). *Theories of cinema, 1945-1995*. Austin: University Of Texas Press.
- Cousins, M. (2004). *The story of film*. London: Pavilion.
- Curry, R. (1974). Films and Dreams. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(1), 83–89. <https://doi.org/https://doi.org/10.2307/428950>
- Denzin, N. K. (2004). “Reading Film: Using Films and Videos as Empirical Social Science Material”. In E. von Kardorff, U. Flick, & I. Steinke (Eds.), *A Companion to Qualitative Research* (pp. 237–243). London: Sage Publications.
- Dieguez, S., Assal, G., & Bogousslavsky, J. (2007). “Visconti and Fellini: From Left Social Neorealism to Right-Hemisphere Stroke”. *Front Neurol Neurosci*, 22, 44–74. <https://doi.org/10.1159/000102871>
- Ebert, R. (1972, January 1). “Fellini’s Roma movie review & film summary” (1972) | Roger Ebert. <https://www.rogerebert.com/>. Retrieved from <https://www.rogerebert.com/reviews/fellinis-roma-1972>
- Ebert, R. (1985, March 1). The Purple Rose of Cairo movie review (1985) | Roger Ebert. Retrieved from www.rogerebert.com website: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-purple-rose-of-cairo-1985>

Ebert, R. (2000, May 28). 8 1/2 movie review & film summary (1963) | Roger Ebert. Retrieved from Rogerebert.com website: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-8-12--eight-and-a-half-1963>

Ebert, R. (2002). Annie Hall movie review & film summary (1977) | Roger Ebert. Retrieved from <https://www.rogerebert.com/> website: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-annie-hall-1977>

Fellini, F. (Director). (1963). *8½* [DVD]. Lisboa: Alambique.

Fellini, F. (Director). (1973). *Amarcord* [DVD]. Lisboa: Lusomundo / Warner.

Fellini, F. (1982). *Fellini por Fellini* (M. Dulce & S. T. de Menezes, Trans.). Amadora: Livraria Bertrand. (Original work published 1974)

Fellini, F. (1984, February). The Italian filmmaker talks about his magical medium (J. Cott, Interviewer). Retrieved from <https://scrapsfromtheloft.com/movies/fellinis-language-of-dreams-rolling-stone-interview-1984/>

Fellini, F., Betti, L., White, C. B., & Calvino, I. (2015). *Making a film*. New York: Contra Mundum Press.

Fellini, F., & Cardullo, B. (2006). *Federico Fellini : interviews* (1st ed.). Jackson: University Press of Mississippi.

Fellini, F., Kezich, T., Boarini, V., Mollica, V., & Fondazione Federico Fellini. (2008). *The book of dreams* (1st ed.). New York, Ny: Rizzoli International.

Flick, U. (2018). *Introduction To Qualitative Research*. London: Sage.

Freud, S., & Cunha, J. A. (1970). *Dicionário de termos de psicanálise de Freud* (1st ed.). Porto Alegre: Editora Globo.

Gedeão, A. (1956). *Movimento perpétuo*. Coimbra: Atlântida.

Girgus, S. B. (2002). *The Films of Woody Allen* (2nd ed.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

- Grinwald, A. (2022, May 20). Federico Fellini and the Exuberance of Memory. Retrieved December 13, 2022, from Collider website: <https://collider.com/federico-fellini-exuberance-memory-explained/>
- Hall, G. Stanley (1904). *Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime and Religion*. New York: Appleton.
- Heaton, D. (2011, March 15). “Amarcord”: What Evil Lurks Beneath the Absurd Surface. Retrieved from PopMatters website: <https://www.popmatters.com/138110-amarcord-2496066878.html>
- Jagernauth, K. (2013, November 15). Review: Paolo Sorrentino’s Fellini-Esque “The Great Beauty.” Retrieved from IndieWire website: <https://www.indiewire.com/2013/11/review-paolo-sorrentinos-fellini-esque-the-great-beauty-91613/>
- Jarmusch, J. (2013, June 5). Things I’ve Learned: Jim Jarmusch. Retrieved from MovieMaker Magazine website: <https://www.moviemaker.com/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/>
- Jensen, K. B. (2002). “The qualitative research process”. In *A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies* (pp. 235–253). Londres/Nova Iorque: Routledge.
- John Caldwell Stubbs, J. C. (2006). *Federico Fellini as auteur: seven aspects of his films*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Kezich, T. (2007). *Federico Fellini: his life and work*. London: I.B. Tauris.
- Lee, S. H. (2002). *Eighteen Woody Allen films analyzed: anguish, God and existentialism*. Jefferson, N.C.: Mcfarland & Co.
- Levy, S. (2018). *Dolce vita confidential: Fellini, Loren, Pucci, paparazzi, and the swinging high life of 1950s Rome*. London: Weidenfeld & Nicolson.

- Lewis, P. (1985). "Painful Laughter: The Collapse of Humor in Woody Allen's Stardust Memories". *Studies in American Jewish Literature*, 1(5), 141–150. Jstor. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/41205641>
- Lhermitte, J. (1977). *Os sonhos* (2nd ed., pp. 83–89). Sintra: Publicações Europa-América.
- McGinn, C. (2008). *The Power of Movies*. Vintage.
- Meade, M. (2014). *The unruly life of Woody Allen*. New York: Open Road Media.
- Méliès, G. (Director). (1898). *La lune à un mètre*. France: Star-Film.
- Michael, N. (2012, January 13). "Woody Allen: cinema's great experimentalist". Retrieved June 20, 2022, from The Guardian website: <https://www.theguardian.com/film/2012/jan/13/woody-allen-michael-newton>
- Nashawaty, C. (2018, November 12). "What makes Federico Fellini "the maestro" of Italian cinema?" Retrieved from www.bbc.com website: <https://www.bbc.com/culture/article/20181030-what-makes-federico-fellini-the-maestro-of-italian-cinema>
- Nice, O. (2013). "*Asa Nisi Masa*": *the Anima 8 1/2 as a Narrative of Jungian Individuation* (Undergraduation Dissertation). Princeton University. Retrieved from <https://www.scribd.com/document/456094459/Olivia-Nice-8-as-a-Narrative-of-Jungian-Individuation-pdf>
- Nichols, M. P. (2000). *Reconstructing Woody : art, love, and life in the films of Woody Allen* (2nd ed.). Oxford: Rowman & Littlefield.
- Pagel, J., Kwiatkowski, C., & Broyles, K. E. (1999). Dream Use in Film Making. *Dreaming*, 9(4), 247–256. Academia.edu. <https://doi.org/https://doi.org/10.1023/A:1021384019464>
- Papson, S. (2013). "Critical Theory and the Cinematic World of Woody Allen". In P. J. Bailey (Ed.), *A Companion to Woody Allen* (pp. 147–169). Oxford, UK: Wiley-Blackwell.

- Paulicelli, E. (2019). "Reframing history: Federico Fellini's Rome, fashion and costume". *Film, Fashion & Consumption*, 8(1), 71–88. https://doi.org/10.1386/ffc.8.1.71_1
- Peter, C. (2009). Woody Allen loves Federico Fellini, too. Retrieved May 21, 2022, from Peter Cochran's Website – Film Reviews, Poems, Byron... website: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/02/allen_and_fellini.pdf
- Pettigrew, D. (Director). (2002). *Fellini: Je suis un grand menteur*. France: Arte France.
- Pinsker, S. (1986). "Woody Allen's Lovably Anxious "Schlemeils"" *In Studies in American Humor*, 5(2/3), 177–190. Jstor. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/42573249>
- Rowland, C., & Bertolo, J. (2016). *A escrita do cinema: ensaios* (S. N. Duarte, Ed.). Lisboa: Documenta. Retrieved from <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/47956/1/A%20escrita%20do%20cinema.pdf>
- Santas, C. (2002). *Responding to film: a text guide for students of cinema art*. Chicago: Burnham Publishers.
- Sayad, C. (2013). "The Stand-up Auteur". In P. J. Bailey & S. Girgus (Eds.), *A Companion to Woody Allen* (pp. 15–34). Oxford: Wiley & Sons, Inc.
- Scorsese, M. (2021, February 5). "Il Maestro. Retrieved from Harper's Magazine" website: <https://harpers.org/archive/2021/03/il-maestro-federico-fellini-martin-scorsese/>
- Shumway, D. R. (2013). Woody Allen: Charlie Chaplin of New Hollywood. In A. Horton & J. E. Rapf (Eds.), *A Companion to Film Comedy* (pp. 130–150). Chichester, West Sussex, UK: John Wiley & Sons Inc.
- Sparshott, F. E. (1971). Vision and Dream in the Cinema. *Philosophic Exchange*, 1(2), 110–122. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/233574093.pdf>

- Stowell, B. (2015). *Cinema and the Unconscious: Filmic Representations of Dreams* (Films Studies Departmental Honors Thesis). University of Colorado at Boulder. Retrieved from https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/tb09j622s
- Tullio Kezich, Maza, V., & Proctor, M. (2007). *Fellini: his life and work*. London: I.B. Tauris.
- Vaitl, D., Birbaumer, N., Gruzelier, J., Jamieson, G., Kotchoubey, B., Kübler, A., ... Weiss, T. (2005). Psychobiology of altered states of consciousness. *Psychological Bulletin*, *131*(1), 98, 127. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.131.1.98>.
- Van Watson, W. (2002). Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Retying of the Umbilical. In F. Burke & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini Contemporary Perspectives* (pp. 65–91). Toronto, Canada: University of Toronto Press.
- Wynter, D. E., & Szlezák, K. S. (2018). *Referentiality and the films of Woody Allen*. London: Palgrave Macmillan.
- Yacowar, M. (1980). Stardust Memories by Woody Allen. *Film Criticism*, *5*(1), 43–46. Jstor. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/44018985#metadata_info_tab_contents