

LA DOLCE VITA E AS “FORMAS DO NADA”: DESEJO SOB UM LANCE DE DADOS

La Dolce Vita and the forms of nothingness: desire under a throw of disse

Diana Junkes Bueno Martha

UFSCar

Para Leda Verdiani Tfouni¹

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir as implicações do desejo e da angústia em *La Dolce Vita* de Federico Fellini, filme de 1960. Os aportes fornecidos por Lacan em dois de seus seminários: o 7 (A ética em psicanálise) e o 10 (A angústia) serão mobilizados, procurando-se elucidar, na tessitura das cenas, as relações entre angústia e desejo, errância e escolha. Serão considerados ainda estudos críticos, o roteiro e entrevistas do diretor como contraponto – entendido aqui no sentido musical – das reflexões propostas, que não pretendem circunscrever uma leitura, mas, ao contrário, buscam a abertura pelo abismo do olhar da criatura que surge na cena final: desejar é preciso, “*ma come fare?*”

Palavras-chave: Desejo; Angústia; *La Dolce Vita*; Fellini; Lacan; Cinema; Psicanálise.

Abstract: The aim of this article is to discuss the implications of desire and anguish in *La Dolce Vita*, by Federico Fellini, 1960, taking the theoretical support of lacanian thought, specially in two of the seminars: the 7th (The Ethics of Psychoanalysis) and 10th (The Anguish), in order to elucidate, through the scenes, the relations between anguish and desire, wanderings and choice. They would be considered critical studies, the screenplay (script) and a few of interviews given by the director as counterpoint – taken into musical meaning – of the reflections presented, which do not intend to circumscribe a specific reading, but on the contrary, aim the opening of meaning through the abyss of the creature look in the final scene: to desire is imperative, “*ma come fare?*”

Keywords: Desire; Anguish; *La Dolce Vita*; Fellini; Lacan; Cinema; Psychoanalysis.

¹ “Formas do nada” é referência ao livro do poeta Paulo Henriques Britto, publicado pela Cia. das Letras, em 2012.

A obra insurgente: um filme “sem enredo e sem herói” [1]

“um olhar que demora de dentro de meu centro
este poema me olha”

Paulo Leminski

“Todas as soluções são boas
menos a que você escolher
escolha, sim (Mesmo que doa,
dá uma espécie de prazer)”

Paulo Henriques Britto

Federico Fellini, em *La Dolce Vita*, percorre a senda dos filmes anteriores, mas com maior grau de liberdade em relação às influências do neorealismo italiano. De fato, partindo do princípio de que o visionário “dá um testemunho mais rico e mais complexo do que aquele que retém uma impressão sensorial da realidade que está observando” (Entrevista a Conexão Internacional, 1984), no filme de 1960, o fio narrativo se esgarça para dar vazão à recusa do racionalismo em prol da abertura para a deriva; para sentidos múltiplos que urgentemente latejam em *mis en abyme*, extremamente calcados numa perspectiva *clown*, da qual Fellini é devedor (ROCHA, 1994, p. 299; RÉIA-BATISTA, 2016). *La Dolce Vita* apresenta os seres humanos em sua errância, sua inevitável nostalgia (CALIL, 1984), figurativizados no filme por Marcello (Marcello Mastroianni) e outros personagens, situados à beira da dissipação moral e, em alguns casos, em especial no do protagonista, da dissipação também artística, o que o leva a percorrer, por todo o tempo, os círculos do inferno sem um guia para lhe apontar novas rotas. Para retomar aqui brevemente a jornada dantesca, é como se Marcello estivesse sempre no início, dando-se conta de sua perdição, porém sem meios para abandoná-la:

No meio do caminho desta vida
me vi perdido numa selva escura,
solitário, sem sol e sem saída.
[...]
Não me recordo ao certo como entre,
Tomado de uma sonolência estranha,
Quando a vera vereda abandonei.
[...]
Então a angústia se calou, secreta,
Lá no lado do peito onde imergira
A noite que tomou minha alma inquieta.
[...]
E eu a ele: “Poeta, eis quem te pede,
Por esse Deus maior que nunca viste:

Liberta-me do mal que aqui me impede,
[...]
Moveu-se, então, eu o segui de perto.
(ALIGHIERI, 2013, p.192-193)

Marcello, ao contrário do poeta florentino, não tem guia, não há quem o possa resgatar da solidão, do mundo sem sol, apesar do luxo, do brilho, da riqueza em meio à qual, como jornalista, convive; não há como livrar-se da angústia que torna sua alma inquieta como noite sem fim. Em certa altura, a construção do filme aponta para Steiner (Alain Curry) como um guia possível, alguém com quem o protagonista^[2] pode se identificar, mas, ao contrário do Virgílio que guia Dante, Steiner é frágil demais e o único gesto corajoso de enfrentamento de que é capaz é o suicídio – Marcello, porém, não está disposto a pagar este preço.

Fellini condena, portanto, seu anti-herói à orfandade. A relação com o pai é carente. Tem-se notícia, pelos diálogos, que a figura paterna sempre foi ausente e mesmo quando, de repente, esse pai vai a Roma, o laço entre ambos se mostra frouxo. Fica claro que Marcello se alegra, mas ao que tudo indica o pai está em Roma de passagem, não necessariamente para ver o filho. Assim como chega, parte, como partem também outras personagens marcantes que cruzam a vida de Marcello ao longo do filme. A orfandade é também moral e social, a partir de sua generalização por todas as esferas da existência de Marcello não há outra forma de tradução de sua subjetividade a não ser a angústia.

A crítica à sociedade de consumo, pautada nas aparências e no transbordamento nauseante do desejo, mais do que em sua interdição, é contundente. Os sujeitos, em sua singularidade, cedem espaço à diluição de si em meio a um modo de vida “coletivo”, mergulhado no “caldeirão onde as vontades se tornam indistintas, superadas pela compulsão ao consumo” (CALIL, 1994, p.11). Notam-se três tipos de personagens em *La Dolce Vita*, sempre muito planas, irritantemente planas, previsíveis, vazias: “os mundanos estereotipados, [...] os fotógrafos liderados por Marcello e os humanos que cruzam o filme ora comprometidos, como o próprio Marcello na sarabanda da inconsciência, ora desvinculados dela, mas atuando como elementos de contraste e vítimas, em si mesmos, do desconcerto do tempo” (SALLES, 1994, p.93).

Arguto e, ao mesmo tempo, terno, fortemente marcado por traços metafílmicos que colocam em questão toda a estética neorrealista e cinema de um modo geral, Fellini, em *La Dolce Vita*, observa “a cúpula social, a fauna mundana dos nobres, dos ‘divos’ e *playboys*, dos pervertidos, dos intelectuais angustiados, das vedetes de sucesso, cuja

existência [...] é captada sadicamente pela câmara dos fotógrafos jornalistas” (SALLES, 1994, p. 92), de tal sorte que por uma operação criadora bastante performativa, circense em alguns momentos, o sadismo converte-se em algo picaresco e digno de piedade, risível de um lado, mas, de outro, profundamente capaz de evocar uma latente sensação de penúria esvaziamento de sentido na vida dos paparazzi e dos mundanos que se deslocam como autômatos. O discurso crítico do filme se posiciona na esteira do neorealismo em combate aos valores burgueses, mas se afasta dele para observar a realidade pela via da fantasia, dos laços narrativos improváveis, dos planos sequenciais nem sempre em harmonia uns com os outros. Não é à toa que Glauber Rocha diz que Fellini é um explorador do inconsciente:

A novidade está no fato de que pela primeira vez um cineasta faz protagonismo autopsicanalista num filme, aprofundando o gênero para além da projeção do Eu nos Outros [...] Fellini é um grande explorador do inconsciente, seus filmes são naves de grande curso e profundidade [...] Fellini é Mulher! (ROCHA, 1994, p. 298-306).

Para mergulhar no inconsciente, o diretor assume uma postura que lacanianamente pode ser vista como feminina. Daí Glauber dizer que “Fellini é Mulher”; é nessa visada que a *dolce vita* será meditada, denunciada. Ao recuperar um tema que está presente em um modo de ser e estar da cultura italiana, a *dolce vita*, Fellini dialoga com toda uma tradição. Dante é um dos que são convocados, evidentemente:

*ma tutti fanno bello il primo giro,
e differentemente han dolce vita
per sentir più e men l'eterno spiro*
(ALIGHIERI, *apud* ROSSI, 2010, p.15) [3]

Antes de Dante, mas em sentido diverso ao do *Paradiso*, a *dolce vita* surge em *A Eneida*, de Virgílio; é tratada também nas obras de outros poetas latinos como Ovídio, Horácio e Catulo. Com algumas variações, o tema da *dolce vita* aparece, nesses poetas, sob uma perspectiva que se relaciona a um modo de encarar a vida intensamente, como quem reconhece suas mais íntimas veredas, já que a certeza da morte é um imperativo. Essa herança latina é gerida por Fellini de modo muito peculiar e subversivo – a certeza da morte causa, nos personagens, uma melancolia do desprendimento em relação ao futuro, torna-se disfórica na medida em que o aproveitamento da existência faz fronteira com uma pulsão de morte e instaura o próprio *leitmotiv* do filme – em nome da intensidade, a perambulação de Marcello, sua descida ao Inferno, sua angústia como tradução subjetiva em que o nada, a melancolia e a errância são as pedras de toque.

La Dolce Vita é um filme insurgente porque resiste, em essência, e como fazer artístico, a si próprio, seja por meio da denúncia, como se disse, ou porque há ali boa dose de confissão, as marcas da direção estão colocadas para ser vistas, compartilhadas, não apenas pela ruptura em termos estéticos, mas pelo caráter autobiográfico: “meu filme é casto e mostra o mal sem complacência. É o filme de um homem desesperado, amargo e desorientado, uma autobiografia. Marcello sou eu da cabeça aos pés” (FELLINI, 1994, p. 85) [4]. A leitura aqui proposta volta-se, portanto, para um questionamento: como se articula a existência desse ser ficcional “Marcello-Fellini”?

As formas do nada, a melancolia ou o “horror e o error”^[5] da *Dolce Vita*

É possível situar no discurso religioso muitas das críticas feitas por Fellini em seu filme. A cena inicial do filme apresenta Marcello sobrevoando Roma, em um helicóptero do qual pende, amarrado, um enorme crucifixo (*DV*, Cena 1). Dali, avista um terraço onde mulheres lindas tomam sol. Ao seu lado, no helicóptero, *Paparazzo* fotografa-as. Algumas cenas adiante (*DV*, Cena 17), Marcello vê-se subindo ao domo da Catedral de São Pedro, acompanhando a voluntariosa e infantil Sylvia (Anita Ekberg). Do topo, olham a vista – abre-se o Vaticano, ao longe Roma. Marcello quase beija a moça, mas é um gesto que não virá a se concretizar em momento algum do filme; pairará este desejo como um lance de dados, como uma deriva que não se fecha. Em uma das cenas mais famosas do filme, aquela em que Sylvia entra na *Fontana di Trevi* e convida Marcello a acompanhá-la, o desejo está em festa quando, subitamente, a fonte é desligada, o jorro cessa, o desejo é interdito. Sylvia desaparecerá do enredo tão rapidamente como entrou. Nas tomadas com Sylvia, sobretudo naquela em que estão ambos no alto do domo, a vida é suave e doce, desprovida de crises, não se sabe a que vem, mas é doce, tênue, como os cabelos loiros e esvoaçantes, voluptuosos de Sylvia. O mundo está ali para Marcello conquistar, ao lado de uma mulher de fantasia, no alto da Basílica de São Pedro.

De outro ponto de vista (e que será predominante), o “sagrado laicizado é a própria dimensão do olhar de Fellini” (SALLES, 1994, p. 92); a proximidade com o divino – o Cristo pendente no helicóptero, a igreja e, posteriormente, a espera do milagre de Nossa Senhora (*DV*, Cena 24) – contrapõem-se à descida de Marcello ao submundo de si mesmo, ao roto da existência, anunciado, de outra volta, já logo nas primeiras cenas,

no porão onde mora a prostituta que cede sua cama a Marcello e Maddalena (Anouk Aimée) (*DV*, Cena 7) e se vai prolongar ao longo de todo o filme até a nauseabunda orgia das cenas finais (*DV*, Cena 44), em jogos de verticalidade intensos, que espelham a oscilação do protagonista entre a desordem interna e o caráter do contexto, acelerado e caótico. Essa oscilação vai cedendo lugar, na medida em que o filme progride, ao amálgama entre mundo exterior e mundo interior, causando em Marcello angústia, uma impossibilidade de dizer-se, um bordejamento do real (RINALDI, [s.d.]). Trata-se, portanto, de um filme em que a espera tem sinal de menos:

O tema predominante de meu filme é a espera: eu quis enfatizá-lo por meio da espera do milagre. Sob esse aspecto pobres e ricos são iguais. Marcello e o operário, o pintor e a costureira, correm para o lugar onde Nossa Senhora deve aparecer. Correm para pedir a ela: “Diga-nos, Nossa Senhora, qual é o sentido da nossa vida, a finalidade da nossa espera”. No entanto, é um falso milagre e o tempo da espera continua (FELLINI, 1994, p. 86) [6].

A essa espera opõe-se o desespero, a sucessão linear e não necessariamente coesa dos planos, em que as cenas, as tomadas, reiteram a nulidade e a melancolia, alguma coisa está infinitamente perdida. Um dos aspectos que figurativizam esta tensão é a convocação do diálogo, no filme de Fellini (ALDOUBY, 2013), com o pintor italiano Giorgio Morandi (1890-1964). Na obra desse artista, a natureza morta constitui-se em um apelo à restauração da ordem pela pacificação das formas: ânforas, vasos, garrafas são pintados em luz contrastante e tênue, em busca de um equilíbrio apolíneo para as formas, para a vida, assim:



Natureza-morta - 1939

Em Morandi, tudo é silêncio e ordem, uma tentativa de buscar a pacificação pela obsessiva relação com/entre os mesmos objetos. A experiência com a luz é muito

importante; é ela quem conduz o olhar do espectador pela tela, sugerindo não sua apreensão absoluta, mas o mergulho no silêncio, na fixidez, como se uma eterna espera e como se a suspensão do tempo fossem inevitáveis meios da relação artista/realidade/observador; ao mesmo tempo, uma forma de afirmar o valor da existência das formas, a nossa existência. Nesse sentido, ela deveria ser eufórica, mas há um giro em *La Dolce Vita* e Morandi passa a anunciar a imobilidade do protagonista, o desconcerto do mundo e até mesmo o final trágico de Steiner. Na cena 26, Marcello nota um Morandi na casa de Steiner:



Cena 26

Nesta cena ficam patentes a erudição de Marcello e sua sensibilidade artística. O mundo-Steiner com sua mulher e filhos, amigos intelectuais, sua casa, fascina Marcello a ponto de ele imaginar que também desejaria esta vida. Mas é o amigo angustiado e frustrado (entendido aqui como o que é privado de seu desejo, da vida simples que gostaria de ter) que o vai desestimular. No lugar de guia, Steiner conduz Marcello ainda mais ao descaminho, torna ainda mais labiríntica a percepção que o protagonista tem de si e do mundo à sua volta:

STEINER: *Te l'ho detto// Vieni quando vuoi// Cosa c'è/ Marcello?*

MARCELLO: *Dovrei cambiare ambiente// Dovrei cambiare tante cose//*

La tua casa è un vero rifugio/ sai? I tuoi figli/ tua moglie/ i tuoi libri/ i tuoi amici straordinari// Io sto perdendo i miei giorni// Non combinerò più niente// Una volta avevo delle ambizioni/ ma/ forse/ sto perdendo tutto// Dimenticando tutto//

STEINER: *Non credere che la salvezza sia chiudersi in casa// Non fare come me/ Marcello// Io sono troppo serio/ per essere un dilettante//*

Ma non abbastanza per diventare un professionista// Ecco//

È meglio la vita più miserabile/ credimi/ che un'esistenza/

*protetta da una società/ organizzata/ in cui tutto sia previsto/ tutto
 perfetto// Marcello/ io posso soltanto esserti amico/ e quindi
 mi è impossibile consigliarti// Ma se vuoi che io ti aiuti a cambiare
 abitudini/ potrei farti conoscere un editore/ per esempio/ che
 ti offra un lavoro decente/ e ti dia la possibilità/ di dedicarti/ a ciò
 che più ti interessa// Sarà sempre meglio che scrivere per quei
 giornaletti mezzo fascisti/ no? Vuoi pensarci su/ poi ne riparliamo
 insieme?*

MARCELLO: <Si>//

(FELLINI, *apud* ROSSI, 2010, p. 111)

Steiner, portanto, desestimula Marcello a desejar a sua vida, o que significa, para ele, nesse momento, ser desestimulado a desejar de um modo geral. Ao final dessa cena, surge a voz da poeta Iris, em *off*, declamando um poema e Steiner dirige-se ao quarto dos filhos para lhes dar um beijo de boa noite.

POETESSA: (*declamando dei versi*) <[...]> *tumbling in beds/ and bundles//
 Baskets/ ridicules/ packages/ pockets/ for mirrors and lipsticks/
 with fingers of gloves//
 STEINER: Vieni// (vanno nella camera dei bambini)
 POETESSA: Fingers of gloves/ that [fuddle] and beckon/ dropping the
 tickets/ for tokens forgotten/ while the bass heaves/ round the
 bend of the road// [...]*
 (FELLINI, *apud* ROSSI, 2010, p. 113)

O espectador atento percebe aí o anúncio do que se seguirá: o suicídio de Steiner e, antes disso, o assassinato das crianças cometido por ele: “*tumbling in beds*”, caído na cama; “*fuddle*”, bebedeira; “*heaves*”, suspira, “*bend of the road*”, curva da estrada. É uma cena muito importante porque a voz em *off*, apesar de ser a da poeta, convidada também de Steiner, soa como a voz de seu inconsciente, um discurso desconexo, sem sentido – considerando-se o modo como surge na tomada – mas que fará sentido retroativamente, que tomará corpo como gesto também incestuoso do patricida que leva para junto de si seus filhos. *La Dolce Vita* está repleta desses procedimentos que são, para usar os termos de Umberto Eco (1994), uma piscadela para o espectador, um sinal, mais que isso, uma senha, um índice.

Retornando ao momento em que Marcello vê a tela, e de uma outra tomada, nota-se algo bastante interessante. Do modo como a tomada é feita, Marcello parece ser um

dos objetos da tela, faz parte da composição, como também o faz a mobília atrás de si. A fixidez de Marcello é também sua tentativa de localizar o desejo, livrar-se do “tempo” da angústia para “situar” o desejo, espacialmente (LACAN, 2005). Mas, qual o quê, são as formas do nada, a impossibilidade de nomear o desejo, de escolher, que irão invadi-lo ainda mais nesta noite.



Cena 27



Cena 44

Como um jogo de montagens e retomadas, Morandi será reiterado em vários momentos do filme. Observe-se a tomada à direita, a cena final quando o grupo dos “mundanos” e Marcello defrontam-se com o monstro, a gigantesca raia. Marcello mantém seu olhar desolado e Morandi ecoará ali, em luz, fixidez, mas para dizer outra coisa, para dizer que a solução é a não solução, o impasse, o impossível, o modo radical a partir de onde, mesmo que “de maneira insustentável, a relação com o desejo tenta se sustentar” (RINALDI, s. d.), mas não pode, porque ali, na sequência, ao saírem caminhando pela praia, todos seguem em direção ao abismo – o abismo que a angústia, ao deixar à deriva os significantes, instaura. Em oposição à intensidade da orgia está a extensidade da jornada, entre ambas, como suspensão, a fixidez, a imobilidade: para criar um paradoxo aqui, os personagens fixam-se em sua sarabanda. Não é, pois, a orgia que dará a Marcello a expressão cansada da cena final, o cansaço e a desilusão já estavam colocados muito antes quando, naquela noite na casa de Steiner, ele tenta ainda achar os rumos de sua jornada. A expressão de Mastroianni atesta isso.

A segunda tomada na casa de Steiner, aquela em que Marcello parece integrar a tela de Morandi, refere-se ao momento em que está sendo inquirido pela poeta Iris, que corresponde, de fato, a uma personagem real, a escritora irlandesa Jean Iris Murdoch (1919-1999)^[7]. Apesar de longa a citação, vale a pena notar a denúncia feita a Marcello, pela poeta:

MARCELLO: *Senti/ ho visto che hai/ un magnifico Morandi//*
 STEINER: *Ah/ sì// È il pittore che amo di più// Gli oggetti/ sono immersi*
in una luce di sogno/ eh? Eppure sono dipinti con uno stacco/
una precisione/ un rigore// Che li rendono quasi tangibili// Sì

può dire che è un'arte/ in cui niente accade per caso//
 POETESSA: (con marcato accento straniero) Steiner ha detto che tu hai
 due amori// E che non sai scegliere fra i due// Giornalismo/ e letteratura//
 Attento alla prigionia// Stai libero// Disponibile// Come
 me// Non sposarti a niente// Non scelga mai// Anche nell'amore/
 è meglio essere scelto// Great thing is to burn/ and not to
 freeze//
 MARCELLO: Qualche hanno fa ho letto le sue poesie// Quando pensavo
 di scriverne anch'io// Mi piacciono// Sono forti/ nette// Non
 sembrano scritte da una donna//
 EMMA: Ma che ne sai tu delle donne!
 MARCELLO: Questa è proprio l'arte che preferisco// Quella che penso
 servirà domani// Un'arte chiara/ netta// Senza retorica// Che
 non dica bugie// Che non sia adulatrice// Adesso faccio un mestiere
 che non mi piace/ ma/ penso spesso a quello che occorrerà
 domani//
 (FELLINI, apud ROSSI, 2010, p. 111)

Marcello surge aqui dividido entre dois mundos, aquele da literatura, em que a arte, que ele gostaria de produzir deveria ser como as telas de Morandi: claras, não adulteradas, sem retórica, sem ser uma “scritta de una donna”. De outra parte, o jornalismo, que não lhe agrada, mas que lhe serve no presente e é com o presente que ele consegue se implicar, nada mais. Também vale marcar a postura da poeta em relação a viver a vida no limite, “melhor queimar que congelar”, mas esta vida deveria se desdobrar em criação, deveria ser vivida entre as três grandes evasões (fumar, beber e ler) para que a arte fosse possível, ao mesmo tempo pensar no amanhã e viver o hoje intensamente (como nos poetas latinos). Contrariamente a esta postura, Marcello apenas aparenta viver intensamente.

O que se coloca, de fato, é o desperdício da vida, o escorrimento dos instantes pelas vias mais degradantes, frívolas, luxuriosas. À intensidade das noitadas, que atuam como suspensão do tempo, com sua aceleração e brilho, opõe-se a extensidade da jornada, sempre a mesma e triste caminhada, em andamento lento e pesado. Dia e noite, festas, cabarés e os interstícios da cidade compõem a o pano de fundo do filme felliniano, ao centro dele, como nas imagens acima destacadas, Marcello, sem protagonismo, apenas vagando pela cidade, entre “fotos e fatos”, solitário e triste, como o Urbano Ulisses de “Finismundo a última viagem” de Haroldo de Campos:

[...]
 Urbano Ulisses
 sobrevivido ao mito
 (eu e Você meu hipo-
 côndrico crítico

leitor) - civil
factótum (polúmetis?)
do acaso computadorizado. Teu
epitáfio? Margem de erro: traço
mínimo digitado
e à pressa cancelado
no líquido cristal verdefluente

Périplo?
Não há. Vigiam-te os semáforos.
Teu fogo prometéico se resume
à cabeça de um fósforo - Lúcifer
portátil e/ou
ninharia flamífera

Capitula
(cabeça fria)
tua húbris. Nem sinal
de sereias.
Penúltima - é o máximo a que aspira
tua penúria de última
Tule. Um postal do Éden
com isso te contentas.

Açuladas sirenes
cortam teu coração cotidiano.
(CAMPOS, 1998, p. 59)

Não é possível separar a angústia de Marcello da cidade; a cidade que pulsa das açuladas sirenes, das fontanas, sob a vigília e o olhar que vigia dos semáforos. Diz Fellini sobre a Roma de *La Dolce Vita*:

Mas a mulher de a doce vida, a mulher verdadeira fascinante e feia ao mesmo tempo, a mulher que tem mil vezes mil anos é a cidade. [...] A paródia amarga contém tudo: o brilho enganoso da Via Veneto; a manhã numa rua popular, triste como o primeiro café antes da corrida para a fábrica; crimes decadentes contra o corpo ou contra o espírito; rostos conhecidos demais, estrelas amadas demais, aristocratas verdadeiros demais para ser verossímeis. Essa é a cidade. Essa é Roma (FELLINI, 1994, p. 85).

Nesse cenário de tantas “verdades” para além da própria verdade, da cidade como *topos* ameno e hostil, a angústia intensifica-se e, como entendida por Lacan (1992), é uma função mediana entre o desejo e o gozo; ela é o abismo onde o protagonista despenha, não apenas pela verticalidade já citada, mas por inúmeras outras subidas e descidas que se vão apresentando ao longo do filme, como aquela em que Marcello, ao final, está no castelo e Maddalena esconde-se dele, vai para uma espécie de torre, de onde fala com ele. Ali, abandonado apenas à voz dela, ele sai em seu enalço, mas

encontra o grupo de burgueses e aristocratas vagando como fantasmas pelo castelo, encontra-se com uma fantasia, com fantasmas e é por isso, porque também fica “fantasiado”, que Marcello ignora as suas insígnias. Segundo Marcia Rosa:

Tratadas pela psicanálise como significantes imaginários, as insígnias designam as marcas distintivas de um sujeito, os seus emblemas, os seus brasões. [...] Consoante Miller (1987/1999), com a expressão “constelação de insígnias” Lacan indica que esses significantes emblemáticos introduzem um modo de identificação diferente daquele que é o agrupamento dos traços em cadeia significativa. [...] Portanto, ao apresentar o Ideal do Eu como uma constelação de insígnias, Lacan deixa indicado que os traços que o sujeito toma emprestados ao Outro [...] podem também se soltar do sistema significativo, serem extraídos da cadeia significativa, e se transformarem em insígnias que existem *tout seul*, [...] Redutores do Outro, esses significantes soltos (desencadeados, portanto!) operam fora do sistema simbólico na sua face representativa e comunicativa, fundada na lógica simbólica. Neste sentido, eles operam como letra [...] e neste movimento, a própria hegemonia do simbólico, fundada no binarismo significativo, um dos fundamentos do estruturalismo, é colocada em questão. O império do significativo transforma-se em um império de semblantes e ele traz de volta os signos que, ao ressurgirem, portam em seu bojo a contingência do múltiplo (ROSA, s.d., p. 4)

Do ponto de vista de Marcello, a contingência do múltiplo não se coloca, não se situa a não ser na medida em que a angústia também ocupa um espaço, o espaço da falta (LACAN, 2005) e Marcello vê-se impedido por uma armadilha imaginária que ele mesmo cria, porque não sabe o que fazer, porque não sabe em que se agarrar, a angústia é por isso um afeto e é como tal que Marcello a percebe.

O desejo é um lance de dados: o olho que olha de dentro

A vida doce é amarga, opaca e triste. Nela, já se disse, a busca do prazer de viver intensamente confunde-se com o desespero de viver uma vida sem sentido, marcada por festas, consumo, orgias que instauram nos sujeitos o grande poço da angústia, onde o desejo não cabe. Daí que há uma situação de deriva, como aquela do discurso:

Em suma, a deriva é constituída pela palavra que falta, tão importante quanto a que é enunciada, atestando a presença da alteridade. Essa outra voz que de repente se faz ouvir ao lado das palavras do sujeito: eis a deriva instalada. Nesse processo ocorrem esquecimentos, lapsos, hesitações, falsos começos. A deriva refere-se ao fato de que não há ajuste perfeito entre as palavras e as coisas que elas designam. [...] Tanto a dispersão quanto a deriva quebram a aparente unidade do sujeito, e indiciam a irrupção da alteridade, ou do não-UM. Imaginariamente,

equivalem a uma visão do corpo esburacado, sem unidade, perfurado pelo real (TFOUNI, 2008, p. 76).

É possível tomarmos essa palavra faltante, a ruptura da unidade do sujeito, como uma destituição do desejo pela angústia, ou ainda, como se houvesse, para os sujeitos, uma destituição da capacidade de desejar, de sustentar a falta (e não a angústia que a oblitera) para que desejar seja possível.

Da melancólica certeza da morte, passando pelo desejo de *una vita dolce*, vivida intensamente em termos de *carpe diem*, os protagonistas esvaziam-se em sua perambulação pelo mundo, presos em cavernas imaginárias que lhes acorrentam a uma experiência nula de sentido, simbolicamente irrepresentável, já que a deriva tangencia a todo momento o *real*, onde a angústia se situa, abrindo impossíveis de dizer, de representar, de nomear de uma cena a outra, em que a exposição megalomaniaca dos egos dá a tônica:

as personagens são imóveis porque sua sociedade, a nossa, está parada, à espera. São imóveis mesmo em sua frenética sarabanda. São pessoas que vivem dos mitos extintos. A busca da verdade se tornou tarefa dos repórteres, do olho de vidro de uma câmara. E esse olho é tão imenso que seu campo de visão já não corresponde ao humano. [...] O monstro devora a própria cauda. Não existe mais silêncio, as pessoas se contorcem na música, essa obsessão sonora domina o filme inteiro. As pessoas têm medo do silêncio porque têm medo de ouvir os próprios remorsos [...] É preciso ser cego e surdo para não ver, para não perceber o imenso desejo de salvação subjacente a todo o filme (FELLINI, 1994, p. 86).

À exceção de Steiner, todos os demais personagens enquadram-se no que Fellini disse acima. Steiner, consciente da distância entre si e seu mundo, sem conseguir mais ouvir seus próprios remorsos, assume o seu desejo de morte, sustentando-o e, também, em operação incestuosa, leva os filhos consigo (1973), “protegendo-os” do mundo desarticulado em que vivem, daquela Roma que espelha o *boom* dos anos 1960, tão grotesca e sublime quanto possível. Talvez o suicídio de Steiner tenha colocado uma ínfima potência desejante existente em Marcello sob suspense, sob um lance de dados, turbilhonando no ar, em contingência absoluta.

A morte do amigo e os desencontros vários levam Marcello a uma sucessão de orgias. A morte de Steiner articula-se para Marcello com a ausência do pai, nesse sentido, mais do que melancólico, ele se torna depressivo, desconhece a ausência porque algo se coloca ali no lugar dela, desconhece a falta porque a angústia ocupa seu lugar:

No entanto, se o depressivo “desconhece a ausência”, um outro vazio, mortífero, sobrepõe-se ao vazio vital da espera de satisfação que inaugura o trabalho psíquico: esse segundo vazio decorre da pobreza da atividade psíquica que é convocada a preencher a falta de presença do Outro (KEHL, 2009, p. 224).

Se, acompanhando Walter Benjamin, pode-se afirmar que a experiência confere valor ao vivido (BENJAMIN, 1986), a pobreza de experiências em relação às quais Marcello se coloca levam-no ao abismo. Ele não experiencia nada porque o que ele vive é inenarrável. Exemplo disso é a cena da orgia final, quando um rito dionisíaco se instaura sob o comando de Marcello (pode-se pensá-lo aqui atuando como o Corifeu trágico, em sua posição de líder do coro sado-masoquista), mas o rito não esbarra na experiência, ao contrário, na medida em que se acentua a *hybris*, mais a experiência é irrepresentável.



Cena 44

Dessa descarga, desse algo que ficou em suspenso e perdura sem encontrar um acordo, um acorde, surge o monstro da cena final e com ele o silêncio que sucede o grito angustiante da noite estarrecedora que todos atravessaram. O monstro é a angústia que toma forma, cor e corpo – se ela era vagamente da ordem do estranho, ao surgir o monstro, com o olhar que metonimicamente é o da objetiva da câmera fotográfica, o *Unheimlich* torna-se, para usar um termo caro a Fellini, “verdadeiro demais”.

O monstro morto há três dias olha fixamente para Marcello que lhe devolve um olhar numa primeira perspectiva de deboche, mas indo além, é olhar de quem segundos depois irá se ajoelhar na praia, em posição de prece ao nada, na derrocada da experiência mais e mais anulada, fixada como as formas de Morandi, mas sem o equilíbrio pelo artista tão cultivado. A boca da raia está cheia de medusas (águas-vivas) e aqui é impossível não pensar que quem olha a Medusa vira pedra. Talvez fosse interessante pensar na petrificação do desejo de Marcello, na pedra no meio do caminho de suas retinas tão fatigadas.

Quando o peixe olha Marcello é Marcello quem se olha, grotesco, deformado, morto, maravilhoso e terrível ao mesmo tempo. Mas o monstro já não é nada, o olhar que olha é defunto, não oferece risco, nem mesmo as medusas que lhe saem dos lábios são amedrontadoras. Não é de deboche o olhar de Marcello é de piedade de si mesmo, piedade pensada aqui em sentido aristotélico, trágico.



Cena 44

Fellini afirma em entrevista que “a doce vida procura desdramatizar tudo, olhar os monstros de frente, um a um. É essa abordagem viril, corajosa, que deveria transmitir a ideia de liberação e serenidade” (FELLINI, 1994, p. 87), mas não creio que haja catarse possível para Marcello e para o coro que o segue em desalinho, bem distante daquele que Lacan notará em Antígona (LACAN, 1973; SÓFOCLES, 2008). Talvez a catarse caiba apenas a nós, espectadores, mas ainda assim, o enigma de Paola na última cena impede-a, interdita a purgação, a liberação e nos irmana ao protagonista: como ele, não ouvimos e não compreendemos nosso “desamparo primordial”.



Cena 44

Vale a pena arriscar a lógica às avessas de Fellini e os diálogos improváveis e ler *La Dolce Vita* numa chave mallarmeana, em que nenhum lance de dados abole o acaso, a Coisa, que ali lateja (QUINET, 2016). Como um poema que se espacializa radicalmente na página em branco, Marcello e os demais estão longe de suas insígnias, não encontram um ponto que estofe a deriva, sempre oscilante sob um lance de dados, constelação

Desse modo, no lugar de amarrar-se ao mastro, como faz Ulisses, atira-se ao reino do monstro maravilhoso. Provavelmente, se continuássemos a história felliniana, pudéssemos, em nossa nostalgia da ordem e do belo, supor que Marcello vagará pelo oceano até que em algum lugar, alhures, no fundo do mar de onde vem o peixe que o olha com seu olhar de objetivas, possa finalmente escutar não mais as sereias, mas a voz inefável daquilo que ele talvez, em um lance de dados, será capaz de sustentar, implacavelmente e eticamente: seu desejo.

Essa voz será a de Paola, não mais no timbre daquele longínquo dia na praia, verdadeira demais, *real* demais, mas de outra ordem, implicada com a partitura acústica do que se nomeia. Para além das formas do nada, do desejo sob um lance de dados, Paola perguntará: “*Que vuoi, Marcello?*”.

Notas de rodapé

[1] Dino de Laurentis para Fellini (entrevista a *L'Express* 9/7/1959), reproduzida em *Fellini Visionário* organizado por Carlos Alberto Calil. Companhia das Letras, p. 85, 1994.

[2] Na falta de termo melhor, mantém-se “protagonista”. Deve-se, porém, esclarecer que Marcello não protagoniza nada, a narrativa fílmica, ainda que frouxa, centraliza-se nele, mas ele não assume protagonismo, a não ser na cena final, quando “lidera” a orgia.

[3] Consultaram-se as traduções de Dante feitas por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Italo Eugênio Mauro, entretanto, não são integrais e justamente a estrofe citada não está traduzida. Essa é a razão de estar citada em italiano aqui.

[4] Entrevista ao *L'Express*, op. cit.

[5] O sintagma é de João Cabral de Melo Neto, poema “A preguiça”, de *Museu de Tudo*. 1975.

[6] Entrevista originalmente concedida ao *L'Express*, Paris, 10 de março de 1960 e traduzida para o volume “*Fellini Visionário*” organizado por Carlos Augusto Calil, 1994, Companhia das Letras. Note-se que é uma das primeiras entrevistas depois do lançamento do filme que foi feito em 5/2/1960.

[7] A presença de Iris Murdoch no filme felliano ainda está por ser explorada. Até o momento de conclusão deste artigo, a despeito das pesquisas feitas, não se encontrou dados muito conclusivos. De todo modo, é possível sustentar que Marcello guarda bastante afinidade com o protagonista (James Donaghue) do primeiro romance de Murdoch, de 1954, *Under the net*. Romance picaresco que retrata um protagonista levando uma vida sem sentido; apesar do talento para as artes, o personagem de Murdoch ganha a vida com traduções de Francês, aspecto em parte retomado, no diálogo citado, pela denúncia que Iris faz a Marcello.

Referências

- ALDOUBY, Hava. **Federico Fellini: painting in film, painting on film**. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- CALIL, Carlos Augusto. “T’esconjuro Federi”. In: _____. **Fellini Visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 10-17, 1994.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FELLINI, Federico. “Entrevistas: um documentário sobre a vida”. Tradução: Hildergard Feist. In: CALIL, Carlos Augusto. **Fellini Visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 84-92, 1994.
- FELLINI, Federico. *Dolce Vita*, Roteiro. Hildergard Feist. In: CALIL, Carlos Augusto (org.). **Fellini Visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 17-84, 1994.
- FERNANDES, Ana Raquel. It’s just one of the wonders of the world: James Donaghue in **Under the Net** Anglo-saxonica, Série 2, n/27, p.75-96, Lisboa: Ulices: University of Lisbon Centre for English Studies, 2007.
- KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: A angústia**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. **El seminário, livro 7: La ética del psicoanálisis**. Tradução: Diana S. Rabinovich. EPUB libre. Titivillus, base r1.2, Ed, 1973.
- _____. **O seminário: livro 8: A transferência**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- MURDOCH, Iris. **Under the Net**. Introduction by Kiernan Ryan. London: Vintage, 2002.
- MURTA, Claudia. A angústia no caminho da desvalorização do desejo. In: **AdVerbum**. Vol 5, n. 2. Ago-Dez, p.61-68, 2010. Disponível em:
<http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/vol5_2/05_02_03angustiadesej o.pdf>
- QUINET, Antoine. **A coisa e o belo**. Disponível em:
<[www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_coisa_e_o_belo/n16antonio.p df](http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_coisa_e_o_belo/n16antonio.pdf)>. Acesso em: 20/5/2016.

RABATÉ, Jean-Michel. Antígona entre lo bello y lo sublime. In: _____. **Lacan**: la experiencia de la letra. Tradução: Ariel Dillon. Mexico: Siglo XXI, p.116-134, 2007.

REÍIA-BATISTA, Vítor. **As doces heresias de La dolce vita**: em 5 abordagens sinal éticas, mais um prólogo profético e um epílogo agnóstico. Algarve, Universidade do Algarve. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 20/5/2016.

RINALDI, Doris. O conceito da angústia em Lacan. In: **Lacaneando**. Disponível em: <<https://lacaneando.com.br/o-conceito-de-angustia-em-lacan/>>. Acesso: 20/5/2016.

ROCHA, Glauber. Glauber Fellini. In: CALIL, Carlos Augusto (org.). **Fellini Visionário**, São Paulo: Companhia das Letras, p. 298-308, 1994.

ROSA, Marcia. Da cadeia significante à constelação de letras: o signo do gozo. In: **Ágora**: Estudos de Teoria Psicanalítica. Rio de Janeiro, Vol 12, número 1, 2009.

ROSSI, Fabio. **Uno sguardo sul caos**: Analisi linguística della Dolce Vita con la trascrizione integrale dei dialogui. Firenze: La lettere, 2010.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. “Apocalypse Fellini”. In: CALIL, Carlos Augusto (org.). **Fellini Visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 92-97.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

TFOUNI, Leda Verdiani. “Autoria e contenção da deriva”. In: **Múltiplas faces da autoria**. Ijuí, Ed. UNIJUÍ, p.141-152, 2008.

Recebido em 23/01/2016

Aceito em 14/04/2016.