

A discussão gramsciana em 8 ½ de Fellini

Anna Paula Soares Lemos

Resumo: O objetivo neste artigo é analisar como o filme 8 ½ do cineasta italiano Federico Fellini traz à tona assuntos que podem ser analisados via conceitos do teórico italiano Antonio Gramsci. O foco está na crise do personagem Guido Ancelmi dentro do Estúdio Cinecittá. Para tanto, será necessário primeiro uma passagem pelas questões do nacional-popular, da hegemonia e do intelectual orgânico em Gramsci para tomá-lo como ponto de apoio teórico na análise que proponho, antes de fechar o foco nas cenas selecionadas do filme.

Palavras-chave: Federico Fellini. Antonio Gramsci. Nacional-popular. Hegemonia. Intelectual orgânico.

Abstract: The aim of this article is to analyze how the 8 ½ film, by the Italian filmmaker Federico Fellini, brings to the fore subjects that can be analyzed through concepts of the Italian theorist Antonio Gramsci. The focus is on the crisis of Guido Ancelmi's character inside Cinecitta Studio. In order to do so, it will first be necessary to pass through the issues such as national-popular, hegemony and organic intellectual in Gramsci work to take it as a theoretical point of support in the analysis I propose, before closing the focus on the selected scenes of the film.

Keywords: Federico Fellini. Antonio Gramsci. National-popular. Hegemony. Organic intellectual.

I - Introdução

Trato neste artigo das seguintes temáticas abordadas por Antonio Gramsci e que são complementares na obra do cineasta italiano Federico Fellini: o nacional-popular, o intelectual orgânico e as questões de hegemonia. Boa parte da discussão do nacional-popular - que em Fellini se entremostra via a estética do circo – está, em Gramsci, espalhada pelas notas e cadernos miscelâneos dos *Cadernos do Cárcere*.

Gramsci vive e trabalha – à época da produção dos *Cadernos do Cárcere* – numa circunstância histórica de derrota política e enormes dificuldades teóricas. E isso não se resume apenas ao fato de que ele é um prisioneiro do fascismo, mas também ao surgimento de traços e características políticas, sociais e econômicas que, décadas depois, selariam o colapso da experiência do “Comunismo Histórico” e a generalização do capitalismo com pretensões salvadoras.

Neste ponto, é possível mencionar aqui a segunda etapa de análise que leva em consideração o discurso do cineasta italiano Federico Fellini. Proponho uma análise que trata não só da estética vinculada ao circo, mas também de um discurso que aborda a indústria cinematográfica capitalista, absolutamente vinculada ao modelo hollywoodiano e ao qual Fellini não obedece ainda que seja parte do Cinecittà e tenha sua obra ovacionada ao receber o Oscar. Além disso, tratamos da crise pela qual a personagem principal do

filme *8 ½* (1963) -- Guido Ancelmi -- passa por se perceber um intelectual orgânico urbano da indústria do cinema.

Destaco, portanto, como objeto de análise, o filme *Oito e Meio* do cineasta italiano. O foco estará fundamentalmente na crise do personagem Guido dentro do Cinecittá. Não pretendo dar conta de analisar todo o filme, mas cenas selecionadas que trazem à tona assuntos que, sem forçar a mão, podem ser analisados via Antonio Gramsci. Para tanto, será necessário primeiro uma passagem pelas questões do popular e, em seguida, pelas questões da hegemonia e do intelectual orgânico em Gramsci para tomá-lo – na medida possível – como ponto de apoio teórico na análise que proponho, antes de fechar o foco nas cenas selecionadas do filme.

II – Desenvolvimento

1 - A gênese do pensamento gramsciano

Como dirigente comunista, Gramsci vivencia as dificuldades de expansão no Ocidente de uma ideia revolucionária voltada ao Estado. Testemunha também os moldes sob os quais o capitalismo reage e se organiza, tanto pelo conservadorismo revolucionário fascista, quanto pela relação hegemônica que, com o americanismo e com o fordismo, levava adiante e radicalizava a racionalização do trabalho, da economia e da sociedade. Todo este contexto, ele observa e mapeia nos *Cadernos do Cárcere*.

Gramsci acredita (tal Lênin) na hegemonia do proletariado. Quando se refere a isto, trata da questão tomando por base a afirmação de identidade entre história e filosofia. Em *Il materialismo storico e La filosofia di Benedetto Croce*, há uma passagem em que ele escreve:

Tudo é política, inclusive a filosofia ou as filosofias; e a única filosofia é a história em ato, ou seja, a própria vida. É nesse sentido que se pode interpretar a tese do proletariado alemão como herdeiro da filosofia clássica alemã e que se pode afirmar que a teorização e a realização da hegemonia por Ilitch foi também um grande evento metafísico (GRUPPI, 1980, p. 01) ¹

É importante destacar que hegemonia para Gramsci, não é apenas política, mas é também um fato cultural, moral, de concepção de mundo. Segundo Luciano Gruppi, que estuda a questão de hegemonia em Gramsci, ele “jamais deixa de sublinhar que a relação

¹ O termo metafísica é aqui usado não em seu sentido próprio mas para indicar o ponto mais alto da filosofia.

de hegemonia sempre aparece também como uma relação pedagógica. É uma relação nova entre teoria e práxis porque é uma relação nova entre cultura e massas, entre intelectuais e massas”.

Gruppi deixa claro que Gramsci dirige a sua atenção para outro momento da crise revolucionária da sociedade; o momento ideológico, cultural, moral. A crise revolucionária, então, se dá, sobretudo, no nível da superestrutura e envolve todo o bloco histórico² que, para Gramsci, é formado pela estrutura e pela superestrutura. É a totalidade do processo social. A hegemonia, então, que é linha mestra de todos os Cadernos do Cárcere, é, enfim, a capacidade de unificar através da ideologia e de conservar unido um bloco social que não é homogêneo, mas sim marcado por profundas contradições de classe.

É diante deste conceito de hegemonia que surge também o conceito de intelectual orgânico, que é ponto de chegada das questões do nacional-popular em Gramsci.

O nacional-popular

Sobre o Nacional – Popular, Gramsci começa a discussão apontando os problemas da crítica literária italiana que são reflexo de uma difícil elaboração de uma nação italiana do tipo moderna. São, portanto, os seguintes os problemas identificados como bem antigos por Gramsci:

1. A luta pela unidade política e territorial e a questão da unidade da língua na Itália.
2. A falta de consciência dos intelectuais tradicionais e dos dirigentes de que há uma conexão entre esses problemas políticos, territoriais e de falta de unidade da língua com as fraturas da crítica, da recepção e da produção de uma literatura italiana que seja popular. Problemas estes que Gramsci entende como coordenação e subordinação.
3. O caráter não nacional-popular da Itália se dá porque não há uma produção local de literatura popular, porque não há leitores populares e porque na Itália o termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente e que, de qualquer modo, não coincide com “popular”.

Sobre a luta pela unidade política e territorial, Gramsci aponta que esses problemas remetem às primeiras épocas da formação de uma unidade cultural italiana. Nasceram do confronto entre as condições gerais da Itália e as de outros países, particularmente da França, ou do reflexo das condições peculiares italianas como o fato de

² O conceito de bloco histórico é mais amplo que o conceito de bloco político. O bloco histórico, de fato, pode compreender vários e diferentes blocos políticos.

que a península foi a sede do império Romano e tornou-se a sede do maior centro da religião cristã. Questões históricas estas que tornaram impossível uma cultura homogênea na Itália.

O filme *1900* de Bernardo Bertolucci retrata bem o contexto histórico italiano. O filme faz uma retrospectiva histórica da Itália desde o início do século XX até o término da Segunda Guerra Mundial. Através da vida de Olmo, filho bastardo de camponeses, e Alfredo, herdeiro de uma rica família de latifundiários, o filme retrata o intenso cenário político de lutas trabalhistas ligadas ao socialismo em oposição à ascensão do fascismo.

Basta fazer uma retrospectiva dos primeiros anos do século XX para entender o período de crise que o mundo viveu: a Primeira Guerra Mundial, a Crise de 1929, a criação do primeiro estado nacionalista, o totalitarismo nazifascista, além da Segunda Guerra Mundial que deixou 50 milhões de mortos entre 1939 e 1945.

O período foi ainda marcado pelo neocolonialismo que, dividindo o mundo afro-asiático entre as nações industriais, gerou uma ferrenha disputa de mercados, acirrando as divergências nacionalistas, que culminaram na Primeira Guerra Mundial em 1914. Com o término do conflito em 1918, a Europa, principal palco da guerra, estava parcialmente destruída e as democracias liberais fragilizadas pela crise econômica generalizada. Esse cenário acabou criando condições historicamente favoráveis para a propagação de ideologias que, apesar de terem em comum o anti-liberalismo, se antagonizavam em seus objetivos finais.

Por um lado, o socialismo começava a emergir como força política em vários países europeus, principalmente após o êxito inicial da Revolução Russa em 1917. Na Itália, a crise da monarquia parlamentar se agravava com as lutas políticas entre católicos e socialistas que impediam a formação de um governo de coalizão. As agitações sociais eram cada vez mais constantes e a alta burguesia, temerosa de um levante comunista, não hesitou em apoiar um grupo nacionalista ainda inexpressivo, mas decidido a manter a ordem, mesmo que pela força. Nessa conjuntura, surgiu o Partido Fascista, fundado em março de 1919 na cidade de Milão por Benito Mussolini, um ex-combatente socialista. Mussolini organizou as milícias fascistas (camisas negras) na luta contra socialistas e comunistas. Diante de pressões e ameaças, a monarquia italiana resolveu ceder e os fascistas fizeram sua "Marcha sobre Roma". Assumindo o ministério, Mussolini, o "Duce" (chefe), através de ações criminosas foi aniquilando seus adversários, como aconteceu em

1924, com o assassinato do deputado socialista Matteoti. Alguns meses depois, quase toda oposição estava esmagada.

A proposta final de Mussolini era a formação da "Grande Itália", através de uma política militarista e expansionista, que faria ressuscitar a geopolítica do antigo Império Romano. Com uma organização política monopartidária e alimentando um nacionalismo histórico na defesa de um Estado corporativo e intervencionista, o fascismo definia-se como um regime totalitário de extrema direita refletindo uma reação extremada da burguesia mais reacionária, frente à crise das democracias liberais e principalmente ao avanço das organizações partidárias de esquerda.

Esse mesmo cenário de apreensões e incertezas, agravado pelo "crack" na bolsa de Nova Iorque, favoreceu o fortalecimento do fascismo em outras nações. Na Alemanha, com base nos mesmos princípios do fascismo italiano, acrescidos do anti-semitismo, o nazismo recuperava a economia e o orgulho nacional da nação germânica, humilhada pelas imposições, notadamente francesas, estabelecidas pelo Tratado de Versalhes após o término da Primeira Guerra. Com investimentos maciços na indústria bélica, Hitler alimentou o militarismo expansionista para formação do III Reich e, no dia 1 de setembro de 1939, invadiu a Polônia, iniciando a Segunda Guerra Mundial. A vitória dos aliados (EUA, França, Inglaterra e URSS) contra o eixo (Itália, Alemanha e Japão) deu-se somente em agosto de 1945, após o ataque atômico dos EUA sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki.

Com a derrocada do nazifascismo, o cenário internacional do "pós-guerra" favoreceu tanto os governos liberais de caráter capitalista, como as repúblicas populares socialistas. As lutas de libertação nacional e a corrida armamentista nuclear entre os blocos capitalista (EUA) e socialista (URSS), estendeu-se até os anos 80, caracterizando o contexto da "guerra fria".

Nesse contexto histórico de início do século XX, mais precisamente 1937, foi erguido, em Roma, por ordem de Benito Mussolini, os estúdios de Cinecittà. Segundo um pôster da época, “para que a Itália fascista difundisse mais rapidamente pelo mundo a luz da civilização romana”. E, assinado por Mussolini, seguia a frase *La cinematografia è l'arma più forte*. Luciano Gruppi, ao falar dos Cadernos do Cárcere (escrito de 1929 a 1935), destaca que Gramsci, à sua época, presta atenção ao cinema, ainda que ele não

estivesse muito difundido neste período. Quando é informado, no cárcere, do surgimento do cinema falado, compreende imediatamente a importância que esse pode assumir.

De abril de 1937 a julho de 1943, Cinecittà teve 1200 empregados e produziu 279 filmes. Quase a metade – 120 – foram comédias. Em um primeiro momento, os neorrealistas não queriam associar suas ideias a um mega estúdio idealizado por Mussolini. Mas, depois dos rescaldos da guerra com a invasão nazista, de ser bombardeada pelas forças aliadas e virar campo de refugiados, Cinecittà vira uma “sucursal” de Hollywood. A Itália oferece, neste contexto, mão-de-obra barata o suficiente para, por exemplo, compor de uma só vez um cenário com seis mil extras na sequência da corrida de brigas de Bem Hur, de William Wyler, em 1959. É que num período de crise, para manter o seu tripé de influência global – produção, distribuição, exibição – Hollywood buscou alternativas no cinema europeu.

Ainda que neste contexto de fortalecimento do fascismo e de uma espécie de hegemonia do cinema americano, o cineasta italiano Federico Fellini consegue desenvolver o seu cinema de autor. Um cinema que desloca o olhar tradicional da câmera para o processo de montagem, assim como ele próprio desloca o seu olhar na vida real empírica. Cito Italo Calvino sobre o cineasta: “[...] O filme de Fellini é cinema pelo avesso, máquina de projeção que engole a platéia e máquina de filmar que vira as costas para o set, mas os dois pólos são ainda interdependentes” (CALVINO, 2000, p.59).

Este deslocamento de olhar mencionado por Calvino, se expressa em Fellini tanto em sua cinematografia quanto na forma de fazer a crítica ao contexto histórico em que está inserido na Itália e, por consequência, dentro de um Cinecittà que, em certa medida, estava submetido à indústria milionária hollywoodiana.

Um bom exemplo de como Fellini fazia alguns deslocamentos está no livro *Fazer um filme*: (Itália, período de 1943-50).

[...] Era o período caótico que se seguira à liberação de Roma: o cinema não produzia, os jornais não existiam mais, as rádios estavam nas mãos dos aliados. Abri com Caporetto e outros velhos amigos um ateliê. Chamava-se “FUNNY FACE SHOP: Perfis, Portraits, Caricaturas”. Fazíamos caricaturas, retratos, desenhos para os soldados Americanos desembarcados em Roma Tínhamos inventado uma série de vinhetas, de situações típicas: um soldado americano no Coliseu matando um leão, ou em Nápoles pescando uma sereia [...] a cabeça do protagonista era deixada em branco [...] os soldados entravam em cabines ajeitadas dentro da loja e no fim iam embora com o desenho e a historinha que o ilustrava [...] “Querida mamãe, ontem matei um leão no Coliseu” [...]” (FELLINI, 2004, p. 104).

No artigo “Adaptar o personagem ao ator”, Fellini conta a sua forma *ao revés* de construção dos personagens. Diz ele que:

Em geral, quando penso em uma história, já sei, com bastante exatidão, quais serão os intérpretes de meus personagens principais. [...] é que minha inspiração, no que concerne à interpretação dos atores, vem principalmente entre a filmagem de um e outro plano, durante os momentos em que o ator vai se sentar numa cadeira, em que ele pede seu lanche, em que ele flerta com um figurante, em que ele vai telefonar ou em que ele tira uma soneca.

Parece-me, então, que Fellini é – não deixando de lado a sua profissão de caricaturista e cartunista³ que sempre executou – um escultor de máscaras. Alguém que pinta nos rostos e nos corpos dos atores, as personagens que deseja ou, ainda, alguém que capta o estado *clown* de cada ator e trabalha com eles. Então, utiliza-se da forma do “chão real-empírico” e sai poetizando, desenhando, caricaturando...

Parece-me que Fellini é, para o Cinecittá, um intelectual [naturalmente] orgânico na medida de Gramsci que sofre por perceber o quão é aprisionante este estado de coisas. Em Oito e Meio, a personagem Guido é reflexo desta crise. Antes, no início de Cinecittá, Fellini dá um depoimento que reflete bem a sua tentativa de *olhar em deslocamento*. Ele via na cafeteria dos estúdios o ponto mais inspirador e intrigante:

Estar lá era como ir a um hospital psiquiátrico onde os pacientes vagam sem idéia de tempo e espaço... um local comparável a um asilo de lunáticos, onde um doente mental fica em companhia de suas próprias ilusões. (FELLINI, Federico. *Cinecittà*. Estúdio Vista. Londres, 1989).

Mais tarde, no filme *Entrevista*, ele se refere à clássica cena inicial de Oito e Meio – um sonho de estar voando da personagem Guido. Depois explicava o seu próprio sonho,

³ Fellini nasceu em 1920, em Rimini, pequena cidade litorânea da Itália. Foi jornalista em Florença, na revista de humor "Marc Aurelio", demonstrando ser excelente desenhista e caricaturista. Logo depois, passou a escrever pequenos roteiros e piadas para comediantes. Seus mestres no cinema foram Rossellini, para quem trabalhou em vários projetos (inclusive "Roma, cidade aberta" e "Paisá"), adquirindo conhecimento da mecânica da produção audiovisual, e Lattuada, com quem co-dirigiu seu primeiro filme. A inspiração neorrealista é evidente na primeira fase de suas obras, com muitos personagens populares, de fácil identificação e grande carga emocional. Pouco a pouco, contudo, a imaginação de Fellini foi superando seu compromisso com a realidade. Em "Oito e meio" já estão presentes o sonho, a fantasia e o grotesco, que formariam a matéria-prima de sua carreira. Fellini escrevia roteiros, mas sempre a contragosto. Dizia que era uma pena transformar em palavras o que, na verdade, deveria ser transportado diretamente da sua imaginação para o filme. Gostava de improvisar, de trabalhar com não-atores e de não planejar muito sistematicamente sua rotina de trabalho. Sabia cercar-se de outros grandes talentos, que enriqueciam os filmes e davam um suporte seguro para suas "pirações": Giulietta Masina (atriz), Marcello Mastroianni (ator), Nino Rotta (músico), Tonino Guerra (roteirista).

argumentando que “agora, sendo mais velho, tive dificuldade de sair do chão”. E continua a contar o sonho a uma TV Japonesa:

Este sonho me levava a um lugar escuro, inquietante, mas ao mesmo tempo familiar. Me movia lentamente naquela escuridão profunda. Minha mão tocava uma parede que não tinha fim. Em outros filmes, em um sonho assim, eu voaria pra longe. Mas dessa vez, sendo mais velho, mais pesado, tive dificuldade de sair do chão. Finalmente consegui e comecei a flutuar muito alto. Mas a vista que me aparecia pelos espaços entre as nuvens, o que era? A universidade? O Hospital Municipal? Parecia uma prisão, um abrigo anti-atômico. No fim eu reconheci: era o Cinecittà.

Fellini, tanto em *Oito e Meio*⁴, filme de 1963 e que foi o auge da sua crise de autoria em meio à indústria cinematográfica, quanto bem mais tarde em *Entrevista*, transparece um Cinecittà aprisionante. Ainda que as especificidades do Cinecittà fossem outras – já que se Fellini tivesse de fato inserido na pesada indústria Hollywoodiana, aí sim, o “menino” teria sido engolido pela “indústria” (Aqui, numa referência ao artigo de Roberto Schwarz, “O menino perdido e a indústria”, onde ele analisa o filme *Oito e Meio*).

A crise parte de um tipo específico de intelectual orgânico que não se quer aprisionado no aparato que o criou. Então, agora, será necessário definir o que exatamente era esse intelectual orgânico no sentido Gramsciano para depois retornar finalmente a *Oito e Meio*, fechando o foco na análise do próprio filme.

Os intelectuais para Gramsci:

Gramsci reclama que, entre as classes intelectuais e os dirigentes, ninguém jamais apresentou os problemas italianos como um conjunto correlacionado e coerente. Neste ponto, ele propõe uma análise dialética. Cito:

[...] cada um deles [os problemas] foi periodicamente reapresentado, conforme interesses polêmicos imediatos, nem sempre claramente expressos, sem vontade de aprofundamento. Por isso, o tratamento dos mesmos foi feito de modo abstratamente cultural, intelectualista, sem perspectiva histórica exata e, portanto, sem que se formulasse para eles uma solução político-social concreta e coerente [...] faltou a coragem de formular a questão de modo exaustivo, já que de tal formulação, rigorosamente crítica e conseqüente, temia-se que derivassem imediatamente perigos vitais para a vida nacional unitária (GRAMSCI, 2002, p.33).

⁴ O título *Oito e Meio* é uma referência à carreira do próprio Federico Fellini, que até então já havia dirigido 6 longa-metragens, 2 episódios de filme e havia co-dirigido um longa-metragem. Fellini, certa vez, declarou que escolhera o título *Oito e Meio* logo no início de sua produção e, como não pensou em um nome melhor posteriormente, terminou por mantê-lo. Portanto, afirmar que o filme entremostra uma crise do próprio autor se comprova com o título.

Gramsci diz que, no entanto, essa “timidez de muitos intelectuais italianos” é característica da vida nacional do país. Portanto, o que ele propõe é que se deva fazer uma crítica desapassionada e orgânica das questões que ele lista assim:

1. Por que a literatura italiana não é popular na Itália? (Ruggero Bonghi)
2. Existe um teatro italiano? (Ferdinando Martini)
3. A questão da língua nacional (Formulação de Alessandro Manzoni)
4. Existiu ou não um romantismo italiano?
5. É necessário provocar na Itália uma reforma religiosa como a protestante?
6. O Humanismo e o Renascimento foram progressistas ou reacionários?
7. A impopularidade do Risorgimento. Ou seja, indiferença popular no período das lutas pela independência e pela unidade nacional.
8. Apoliticismo do povo italiano.
9. Inexistência de uma literatura popular no sentido estrito.

Gramsci aponta que tais problemas sempre foram mal formulados, em primeiro lugar, porque havia uma noção entre os intelectuais tradicionais de que a nação italiana sempre existiu, e isso não permitiria uma avaliação correta do esforço realizado pelas gerações que realmente lutaram para constituir a Itália moderna. Além disso, induziria a uma espécie de fatalismo e de espera passiva de um futuro que seria completamente predeterminado pelo passado.

Outra causa pela qual esses problemas são mal formulados se dá por conta da influência de conceitos estéticos de origem crociana, em especial os que se referem ao “moralismo” na arte, ao “conteúdo” exterior à arte, a afirmação de que a história da cultura não deve ser confundida com história da arte. Essa “origem crociana” se refere às questões relativas ao debate marxista com a crítica explicitada por Benedetto Croce que desenvolve uma avaliação do marxismo e de seus limites cognitivos. Nesse sentido, cito a crítica de Gramsci a essa questão:

Não se consegue compreender concretamente que a arte é sempre ligada a uma determinada cultura ou civilização e que, lutando-se para reformar a cultura, consegue-se modificar o “conteúdo” da arte, trabalha-se para criar uma nova arte, não a partir de fora (pretendendo-se uma arte didática, de tese, moralista), mas de dentro, já que o homem inteiro é modificado na medida em que são modificados os seus sentimentos, suas concepções e as relações das quais o homem é a expressão necessária (GRAMSCI, 2002, p.35).

Então, nesse sentido, ele afirma categoricamente que o que prejudicou os escritores italianos foi precisamente seu íntimo “apoliticismo”, coberto de uma retórica nacional verbosa. Aí ele cita o super-regionalismo e o futurismo de Marinetti e de Papini como movimentos que esbarraram com a ausência de caráter e de firmeza de seus protagonistas e a tendência carnavalesca e palhaçal dos pequenos-burgueses intelectuais, áridos e céticos. Diz que a literatura regional foi essencialmente folclorística e pitoresca:

[...] o povo “regional” era visto “paternalisticamente”, de fora, com espírito desencantado, cosmopolita, próprio de turistas em busca de suas sensações fortes e originais por sua crueza. [...] Deste ponto de vista, foram mais simpáticos Enrico Corradini e Pascoli, com seu nacionalismo confesso e militante, na medida em que buscaram resolver o dualismo literário tradicional entre povo e nação, embora tenham caído em outras formas de retórica e oratória (GRAMSCI, 2002, p. 36).

O ponto de chegada de Gramsci é o intelectual orgânico que, resumidamente, tomando por base a análise da Marilena Chauí (1983, p. 15), diz que a mediação do popular é:

1. A capacidade de um intelectual ou de um artista para apresentar ideias, situações, sentimentos, paixões e anseios universais que, por serem universais, o povo reconhece, identifica e compreende espontaneamente.
2. Também a capacidade para captar, no saber e na consciência populares, instantes de “revelação” que alteram a visão de mundo do artista ou do intelectual, que, não se colocando numa atitude paternalista ou tutelar diante do povo, transforma em obra o conhecimento assim adquirido.
3. A capacidade para transformar situações produzidas pela formação social em temas de crítica social identificável pelo povo.
4. Por fim, a sensibilidade capaz de “ligar-se aos sentimentos populares”, exprimi-los artisticamente, não interessando qual é o valor artístico da obra.

Marilena Chauí resume assim, a posição de Gramsci: “o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincide”. (1983, p.15). Então, nesse ponto, volto à questão desenvolvida nos *Cadernos do Cárcere* 6, partindo de uma inquietação do jornalista Aldo Sorani em seu artigo *Romanzieri popolari contemporanei* em que ele pergunta por que é que a literatura popular não é popular na Itália?

Gramsci cita esta como sendo uma pergunta inquietante do jornalista, mas aponta que dizer que a literatura popular italiana não é popular na Itália, não é uma afirmação exata, já que Gramsci parte em sua análise da falta de escritores populares italianos. Diz o

seguinte: “não existem escritores na Itália, os leitores são muitíssimos” (p.37). Mas Sorani continua suas questões e estas, parece que Gramsci cita e incorpora, pois são perguntas que terão o viés da falta de escritores mesmo e deverão ser feitas assim:

1. Por que esse gênero de romancistas [populares] não continuou a existir entre nós?
2. Será que nossa literatura, mesmo em seus submundos, foi excessivamente acadêmica e literata?
3. Será que nossos editores não souberam cultivar uma planta considerada por demais desprezível?
4. Será que nossos editores não têm fantasia capaz de animar os folhetins e os fascículos?
5. Ou será que nós, também neste campo, contentamo-nos, no passado e ainda hoje, em importar o que é produzido nos outros mercados?

Gramsci então resolve perseguir essas respostas e levanta uma sequência de possibilidades de explicação para essas questões: a expressão “os humildes” na Itália, “o público e a literatura italiana”, o conceito de “nacional-popular” e a diferença entre nacional e popular na cultura italiana, além daquilo que será o meu ponto de chegada nessa exposição que são “as derivações culturais do romance de folhetim”.

Os Humildes

Gramsci diz que a expressão “os humildes” é característica para compreender a atitude tradicional dos intelectuais italianos em face do povo e, conseqüentemente, o significado da “literatura para os humildes” que não se trata da relação contida na expressão de Dostoiewski que remete ao sentido de “humilhados e ofendidos”. É poderoso em Dostoiewski, lembra Gramsci, o sentimento nacional-popular, isto é, a consciência de uma missão dos intelectuais diante do povo, que talvez seja objetivamente constituído por humildes, mas, destaca ele, deve ser libertado desta humildade, transformado e regenerado.

No intelectual italiano, a expressão “humildes” indica uma relação de proteção paterna e divina. Um sentimento autossuficiente de uma indiscutível superioridade, a relação entre duas raças, uma considerada superior e a outra inferior. A relação que se dá entre adulto e criança na velha pedagogia. Ou, pior ainda, e aí cito: “uma relação do tipo sociedade protetora dos animais [...]” (p.38)

Em seguida, Gramsci comenta um artigo publicado em O Trabalho por Leo Ferrero. Ferrero diz o seguinte:

Por uma ou outra razão, pode-se dizer que a literatura italiana não tem mais público [...] de fato um público quer dizer um conjunto de pessoas, não apenas que compra livros, mas sobretudo que admira homens. [...] O público que admira, que admira realmente, de coração, com alegria, o público que tem a felicidade de admirar, é o maior animador de uma literatura. Infelizmente, vários sintomas indicam que o público está abandonando os escritores italianos.

A admiração de Ferrero, diz Gramsci, não é mais que uma metáfora, um nome coletivo para indicar o complexo sistema de relações, a forma de contato entre uma nação e seus escritores. E afirma: “Inexiste atualmente este contato. Ou seja, a literatura não é nacional porque não é popular”. Paradoxo da época atual [...] Questão de por que e como uma literatura é popular. A “beleza” não basta. Cito:

A literatura deve ser, ao mesmo tempo, elemento efetivo de civilização e obra de arte, se não for assim, a literatura artística cederá lugar a literatura de folhetim, que, a seu modo, é um elemento efetivo de cultura, de uma cultura certamente degradada, mas vivamente sentida.

Deve-se observar o fato de que, em muitas línguas, “nacional” e “popular” são sinônimos ou quase (é o caso em russo, é o caso em alemão, é o caso das línguas eslavas em geral; em francês, o termo popular já é mais bem elaborado politicamente quando encontra o “nacional” já que está ligado ao conceito de “soberania”). Na Itália, o termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente e, de qualquer modo, não coincide com popular, já que neste país os intelectuais estão afastados do povo.

O que significa o fato de o povo italiano ler preferencialmente os escritores estrangeiros? Significa que ele sofre a hegemonia intelectual e moral dos intelectuais estrangeiros, que se sente mais ligado a estes que aos “patricios”, isto é, que não existe no país um bloco intelectual e moral, nem hierárquico e nem igualitário, que os intelectuais [tradicionais] não saem do povo e, ainda, que se acidentalmente algum deles saia, não se sentem ligados ao povo. Cito:

[...] toda a classe culta, com sua atividade intelectual, está separada do povo nação, não porque o povo-nação não se interesse [...] mas sim porque o elemento intelectual nativo é o mais estrangeiro diante do povo-nação do que os próprios estrangeiros [...] Os laicos fracassaram em sua tarefa histórica de educadores e elaboradores da intelectualidade e da consciência moral do povo-nação; não souberam satisfazer as exigências intelectuais do povo, precisamente por não terem representado uma cultura laica, por não terem sabido elaborar um “humanismo moderno” [...] A Itália popular ainda está nas condições criadas imediatamente pela

contra-reforma: a religião, quando muito, combinou-se com o folclore pagão e conservou-se neste estágio. (p. 44 e 45).

O tom “orgânico” de Guido em Oito e Meio

O que me ocorre agora é que Fellini não é tanto ele próprio o tipo orgânico, quanto o é aquele que cria, em Guido de Oito e Meio, uma variação deste intelectual. Para que fique ainda mais clara a noção de intelectual orgânico, tomo Luciano Gruppi, que aborda o tema em Gramsci dizendo que o destaque que o autor constantemente dá aos intelectuais deriva diretamente do destaque que tem pra ele o problema da hegemonia. É que os intelectuais, diz Gramsci, são os “persuasores” da classe dominante, são os “funcionários” da hegemonia da classe dominante. Os intelectuais, portanto, não formam um grupo social autônomo, mas cada grupo social – afirmando uma função específica na produção econômica – forma intelectuais que se tornam os técnicos da produção. Esses intelectuais dão homogeneidade à classe dominante e à sua direção. São esses os intelectuais *orgânicos* do capitalismo.

Gramsci diz que os intelectuais do tipo urbano e, portanto, orgânico, cresceram com a indústria e estão ligados às vicissitudes dessa. A função deles pode ser comparada àquela dos oficiais subalternos no exército. Não têm nenhuma iniciativa autônoma na elaboração dos planos de construção; põem em relação, articulando-a, a massa instrumental com os empresários; elaboram a execução imediata do plano de produção estabelecido pelo estado-maior da indústria [...] os altos intelectuais urbanos se confundem cada vez mais com o estado-maior industrial propriamente dito. [...] Portanto, enquanto os intelectuais orgânicos têm no capitalismo uma relação mais estreita com a produção, os intelectuais tradicionais têm uma relação mais mediatizada; desempenham porém, mais do que os intelectuais orgânicos, uma mediação política (GRUPPI, 1978: p.81).

Ao reler o fragmento acima, me parece agora que a relação de Guido com o seu roteirista é uma relação do intelectual orgânico com o tradicional; uma relação de complementaridade e afastamento. Importante dizer aqui que não é que Guido fosse um técnico subalterno da indústria cinematográfica senão que, em sua crise, sente-se engessado no aparato, como um “menino perdido”.

Para Roberto Schwarz, no artigo “Oito e Meio: o menino perdido e a indústria”, a *ampliação da angústia* de Guido é tema do filme. Tal artigo encontra-se em um livro de Schwarz que, desde o título – *A sereia e o desconfiado* – transparece o onírico (a sereia) e o empírico (o desconfiado) em tensões de pensamento. Como espectador e crítico do filme,

ele encontra o viés que me parece ter sua síntese na cena em que Guido faz de um pedaço de salmão a mínima máscara do palhaço e também na que são explicitados os diálogos entre Guido e Fabrizio Carini. Cito:

Fabrizio Carini: Estou aqui. Quer falar do filme? Então depois me dirá se o seu produtor deve ver meu relatório. Sinceramente, não quero causar aborrecimentos ao senhor.

Guido: Não se preocupe, eu o chamei aqui.

Fabrizio Carini: À primeira vista, vê-se que a falta de idéia problemática ou, se quiser, de uma premissa filosófica muda o filme para uma suíte de episódios totalmente gratuitos e até divertidos, talvez, na medida de seu realismo ambíguo⁵. Perguntamo-nos o que os autores realmente querem. Querem nos fazer pensar? Querem nos meter medo? Tal jogo revela de início, tanta pobreza de inspiração poética! Perdoe-me, mas esta pode ser a demonstração mas patética de que o cinema está atrasado 50 anos em relação a todas as outras artes. O roteiro, então, nem vale como obra de vanguarda embora tenha todas as deficiências do vanguardismo.

É possível perceber como as questões do escritor Fabrizio Carini, em certa medida, remetem a Georg Lukács⁶ e sua crítica à arte de Vanguarda.

Schwarz destaca que tais questões são remetidas a Guido e não a Fellini, não é o autor que importa para ele, e nem as fragmentações ou dualidades e sim as consequências e tensões dos fatos postos no filme. Mesmo que essas tensões venham também na forma, nos fragmentos, nos rostos e na edição. Schwarz percebe que em Oito e Meio há dois filmes, duas maneiras de filmar. Cito:

As duas maneiras de filmar correspondem, respectivamente, à Oito e Meio e à sua personagem; a de Guido sai batida. São também transposição técnica do antagonismo social que expusemos em princípio: o anseio burguês de impor e assim salvar uma visão apenas pessoal, é contrário ao compromisso coletivo, e por isso mesmo objetivo, do cinema. Para Guido, as imagens valem quando biograficamente saturadas; o seu critério é a memória, a sua tarefa a recriação. Para Oito e Meio, as imagens valem quando plenamente realizadas; o critério é a significação objetiva, a tarefa é a revelação de possibilidades do objeto. (p.171).

Fica claro, me parece, neste fragmento de Schwarz, no que se refere à estrutura do filme Oito e Meio, que há uma instância crítica – a do filme como um todo – “revelação de possibilidades do objeto” cinema⁷, dirigida por Fellini, e uma instância que dá conta via

⁵Grifo meu para destacar o que é também uma das características circenses – a ambiguidade.

⁶ “Do ponto de vista moral eu considero a época inteira condenável; e a arte boa somente quando se contrapõe a este decurso das coisas. É aqui que na ótica de minha evolução, adquire significado o realismo russo. Na verdade, foram Tolstoi e Dostoievski que nos fizeram ver como que na literatura se pode condenar em bloco todo um sistema. Para eles, a questão não é – como em alguns de seus críticos franceses – que o capitalismo tenha este ou aquele defeito, mas a opinião de Tolstoi e Dostoievski é que o sistema inteiro, assim como é, é desumano” – Georg LuKacs in: *Estética*.

⁷ Vale lembrar que algumas considerações de Schwarz remetem à análise de Walter Benjamin sobre o cinema em seu artigo “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.

uma dialética onírica-empírica de Guido, de uma análise da situação do cinema italiano, diante de toda uma “parafernália” cinematográfica que se estabelece fortemente como indústria do belo, do sucesso e do dinheiro, via uma Hollywood da década de 60. A outra questão levantada por Roberto Schwarz é a construção do próprio Guido, o qual me parece “intelectual orgânico” em crise.

Guido circula ativamente entre presente, memória e fantasia [...] A postura [...] é ambígua; vacila entre crítica e complacência, pois se nasceu de uma retirada, no retiro passa mais ou menos bem e gosta do espetáculo de que se retirou. A evasão nada resolve, mas assinala um impasse e um anseio que são reais. É resistência simbólica, embora tortuosa e humorística; uma consciência misturada, ciente de que seus conflitos insuperáveis não são insuperáveis, além de não contarem muito (p. 176).

Guido é ambíguo, busca a repetição inofensiva, mas não supera o conflito. “Guido prefere ver apenas”, diz Schwarz, “os olhos são progressistas enquanto o corpo obedece ainda uma legislação retrógrada”. Isenção no meio das contradições.

A postura contemplativa – os olhos buscam seu prazer onde ele esteja – pressupõe uma república satisfatória, que não existe. Prova é que ao corpo não se permite a poligamia ativa e farta permitida aos olhos, cujo democratismo natural, cuja capacidade imediata de interesse e simpatia não derrubam, por sua vez, as diferenças sociais (p. 175).

Guido, enfim, vê, mas não ouve, escondido que estava atrás de seus óculos escuros, sua máscara constante. Sua mentira clownesca é uma verdade e o picadeiro surge, ao final, com todos seus personagens em roda, sem resolver seus conflitos. E é Guido quem dirige e organiza a roda, depois se insere nela, – é também personagem que não resolve seus conflitos – dá mãos aos outros e sai de cena. Os palhaços, mediadores do trágico e do cômico, continuam lá, e o menino, tocando flauta em tom circense no meio dos palhaços, mas sem a máscara, é o último a sair do picadeiro, seguido por sua sombra única – “A solidão do homem moderno no teatro contemporâneo”. No auge da crise, Guido resolve não fazer o filme (em seguida o fragmento do roteiro com a sequência final):

O PRODUTOR: *Fala. Responda. Eu comprei a sua desordem, a sua crise! Pago tudo a meses. Se não fizer o filme, eu te arruino.*

GUIDO: *Desmontem tudo. Não haverá mais filme. Vocês têm dois dias.*

E entra o intelectual:

CARINI: *O senhor fez muito bem. Acredite, hoje é um bom dia para o senhor. ... (e depois:) ... Será que há algo tão claro e justo no mundo, que tenha o direito de viver?*

E o intelectual continua:

CARINI: *Lembra-se do elogio de Mallarmé à página em branco? E de Rimbaud? ...*

Ao final, Guido não faz o filme. Um Guido que se percebe parte do aparato e sabe que, na barbárie modernizante, há uma repetição exaustiva da imagem que mata a imaginação. No entanto, Fellini o faz e mantém a esperança de buscar neste meio o que não é barbárie. Recupera, em Guido, a consciência de um “menino perdido na indústria”, mas nos deixa em picadeiro, ao som de Nino Rota.

A meus personagens [...] Não termino por lhes dizer nada. No fundo, essa é uma atitude muito inumana da parte de um autor [...] Portanto, investindo toda minha boa vontade (como se eu tivesse enfim resolvido dizer a meu personagem: “Você compreendeu bem, você fará isso ou aquilo”), me perguntei: “O que vou lhe dizer?”. E [...] percebi que não saberia o que lhe sugerir, porque não sei o que dizer a mim mesmo. Assim sendo, aos meus personagens, que são sempre tão infelizes, a única coisa que poderei oferecer será minha solidariedade: e assim poderei, por exemplo, dizer a um deles: “Escuta, não posso te explicar o que não sei, mas, em todo caso, te amo o suficiente e te ofereço uma serenata” (FEDERICO FELLINI).

Referências Bibliográficas

- CHAUÍ, Marilena. **Seminários**. O Nacional e o popular na cultura brasileira. SP: Editora Brasiliense, 1983.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci**: um estudo sobre seu pensamento político. Nova edição ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 320p.
- FELLINI, Federico. **8 ½** - Edição Ilustrada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere (volume 6)**. Edição: Carlos Nelson Coutinho com Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002.
- GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. (2ª edição). Rio de Janeiro: Editora Graal, 1980.
- PRUDENZI, A. & RESEGOTTI E. **Cinema político italiano – anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

A autora é Doutora e Mestre em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, integra o grupo de pesquisa Formação do Brasil Moderno: literatura, cultura e sociedade, certificado pela UFRJ e registrado no diretório da CNPq, atuando na linha de pesquisa Literatura e Imagem. Atualmente é Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes. Inter-Humanitas, PPGHCA/UNIGRANRIO, faz parte do Núcleo de Formação Geral da universidade. É também professora dos cursos de graduação em Jornalismo e Publicidade e Propaganda. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, defendeu no Mestrado a dissertação *Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino*; publicada pela Editora Multifoco. No Doutorado -- com bolsa de pesquisa CNPq e PDEE- Capes -- também em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Depto de Ciência da Literatura da UFRJ defendeu a tese *Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão*; com pesquisa feita na La Sapienza di Roma, no Centro Sperimentale de Cinematografia di Roma e na Fondazione Federico Fellini em Rimini. É líder do grupo de pesquisa IMAGEMNO - Núcleo de Estudos em Imagens, Memórias e Narrativas. Interesses de pesquisa: Narrativas audiovisuais, Cinema e cultura Italiana, Literatura e imagem.

