



O onírico na fotografia do filme *8 1/2*

Mariana Soares Ribeiro
Maria Fernanda Vilela de Magalhães
Dirce Vasconcellos Lopes

O onírico na fotografia do filme *8 1/2*

The oneiric in the photography of the film *8 1/2*

Mariana Soares Ribeiro*
Maria Fernanda Vilela de Magalhães**
Dirce Vasconcellos Lopes***

Resumo: *Analisa a fotografia do filme 8 1/2, de Federico Fellini, os elementos da linguagem fotográfica presentes na obra e sua relação com o universo imaginário e onírico do diretor. Investiga como a construção da luz, realizada pelo diretor de fotografia, Gianni Di Venanzo, e por Fellini – em conjunto com os planos, composições, enquadramentos e montagem do filme – explora as possibilidades de expressão do onírico, causando no espectador a sensação de ambigüidade entre a realidade e sonho.*

Palavras-chave: *fotografia, luz, imaginário, onírico.*

Abstract: *This work analyses the photograph of 8 1/2, a movie of Federico Fellini, and relates it with the imaginary and oneiric universe of the director. It investigates how the construction of light, made by the director of photography, Gianni Di Venanzo – together with the plans, compositions, framings and assembly of the movie – explores the possibilities of the expression of the oneiric, causing in the spectator the sensation of ambiguity between reality and dream.*

Key Words: *photograph, light, imaginary, oneiric.*

*Graduada em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo e Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina.

**Doutoranda em Artes pela Unicamp. Docente do Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina.

***Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Docente do Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina.

Introdução

“A luz é aquilo que reúne, que apaga, que reduz, que exalta, que arisca, esfuma, sublima, derruba, que faz tornar crível ou aceitável o fantástico, o sonho, ou ao contrário, torna fantástico o real, dá tom de miragem ao cotidiano mais simples, reúne transparências, sugere tensões, vibrações.”

Federico Fellini

O fascínio do homem pelo universo do imaginário e dos sonhos divide com o desenvolvimento técnico-industrial, e com as experiências químicas e físicas, o mérito da criação das imagens em movimento, que culminaram com a invenção do cinema.

Os espetáculos de fantasmagoria, prestidigitação, lanterna mágica e exibições de ilusionistas acompanharam o homem ocidental pelo menos desde o século XVII, e representavam, por meio da criação de ilusões ópticas, os anseios deste homem pelo contato com o sobrenatural, com o irreal, com o fantástico. A luz se tornou um instrumento para alcançar um plano supra-real, que teria, inserido na linguagem cinematográfica, sua força expressiva potencializada.

Na obra de Federico Fellini, o imaginário toma forma com a luz, que delineia contornos, explora contrastes, acentua nuances. É por meio dela que o diretor constrói a sua narrativa e cria a impressão onírica. 8 ½ é o ápice desta linguagem particular, característica do diretor, que conta com a co-autoria do diretor de fotografia, Gianni Di Venanzo, para materializar a expressão do sonho.

No filme, Fellini não se limita a representar este universo onírico. Também esfumaceia, por meio da luz, os limites entre sonho e realidade, dando um tratamento irreal à própria realidade que, para ele, só existe no plano da imaginação de cada indivíduo: “Não vejo linha divisória entre imaginação e realidade.” (FELLINI, 1974, p.130).

Fellini Visionário



Figura 1 - Federico Fellini (1920-1993)
Fonte: Fellini (1994, contracapa)

O imaginário parece sempre ter permeado a obra do diretor italiano Federico Fellini (1920-1993). Seja por ter como fio condutor de seus filmes a constante referência ao simulacro do espetáculo, ao circo e à própria arte; ou por explorar sempre a expressividade da imagem como elemento principal da narrativa, ele remete o espectador a um universo que oscila entre a representação dos anseios e dilemas humanos no mundo real e as fantasias, delírios e subterfúgios da mente humana.

Desde sua estréia como diretor, em 1950, com *Luci del Varietà* – muito antes, porém, já iniciara seus trabalhos no cinema como roteirista, argumentista, assistente de direção e co-diretor – Fellini coloca em questão a representação da realidade e a própria realidade,

sempre relativizando a objetividade, submetendo-a à subjetividade e expressão do imaginário.

A luz, a cenografia elaborada e o figurino são, em Fellini, instrumento para uma narrativa onírica das imagens. Desde sua juventude estiveram presentes em sua vida, em razão de sua experiência como ilustrador e caricaturista, já antecipando a valorização que daria ao “quadro a quadro” no cinema.

A função do diálogo é unicamente de informação. Penso que no cinema, vale mais a pena utilizar outros elementos, como a iluminação, objetos e o cenário no qual se desenrola a ação, que têm muito mais expressão do que páginas e páginas de diálogo. (FELLINI, 1974, p.93).

O imaginário, a partir do final dos anos 50, assumiu em sua obra caráter predominante, com a valorização da visão subjetiva e autobiográfica. A partir de *La Dolce vita*, de 1959, Federico Fellini:

*quitte les frères Lumière pour exploiter l'orchestration féeriques de Méliès. Il obtient les moyens financiers nécessaires pour réaliser ses fantasmes, pour organiser ses souvenirs, pour en fin de compte nous parler de lui dans le prolongement de son expression cinématographique.*¹ (SIBRA, 2006).

Mas foi em 1963 que o diretor acentuou sua divergência com o caráter social e político de Rossellini, seu amigo e principal representante da corrente neo-realista com a qual Fellini colaborou antes do início de sua carreira como diretor. Este marco é a realização de *8 ½* – um filme predominantemente autobiográfico e que explora essa fusão do mundo e da arte com o onírico – que se tornaria sua obra-prima, na qual ele parece ter encontrado seu modo de expressão, sua maneira de ver e representar seu imaginário.

¹Tradução livre: “deixa os irmãos Lumière para explorar a orquestração mágica de Méliès. Ele obtém meios financeiros necessários para realizar seus fantasmas, para organizar suas lembranças, para enfim nos falar dele no prolongamento de sua expressão cinematográfica.”)

[...] depois da guerra, nossos temas estavam preparados. Eram problemas muito simples: como sobreviver, a guerra, a paz. Estes problemas estavam na ordem do dia, eles se apresentavam de um modo imediato e brutal. [...] Parece que alguns neo-realistas pensam que só se pode rodar um filme com um homem mal-vestido colocado diante da câmera. Eles não têm razão. (FELLINI, 1974, p.132).

Assim, Fellini passou a priorizar aspectos da vida humana que se encontram no universo da ilusão, da visão subjetiva, dos caminhos da mente. “Repito: a única informação que se pode dar é a de si mesmo. O único realista verdadeiro é o visionário [...] O visionário atesta os acontecimentos que constituem sua própria realidade, isto é, o mais real que existe.” (FELLINI, 1974, p.103).

O diretor não tentou fazer uma imagem da realidade, mas sim do fantástico, do impalpável, do efêmero: desta maneira que acentua a expressão da dúvida. É a partir disso que Fellini traz à tona seus devaneios e suas lembranças. Ele se divertiu com o tangível para elaborar sonhos encantados e volatilizar a realidade e o mundo.

Explorando a estética da imagem, compondo cuidadosamente os elementos da fotografia com Gianni Di Venanzo, os detalhes da cenografia e figurino com Piero Gherardi, em *8 1/2* Fellini deu vazão aos sonhos para observar intimamente a Humanidade, lançando sobre ela uma perspectiva paradoxal, uma incerteza que lhe é característica.

Esta expressão que discute realidade/sonho é também influência de seu vínculo com a psicologia junguiana.

*Ce que j'admire, sans réserve chez Jung, c'est le fait qu'il est entrevu un point de rencontre entre la rationalité et l'imagination, qui nous promet de traverser la vie en nous abandonnant à la séduction du mystère, avec le réconfort de savoir que notre raison peut l'assimiler.*² (FELLINI apud SIBRA, 2006).

²Tradução livre: “Isso que admiro, sem reservas em Jung, é o fato de que ele entreviu um ponto de encontro entre a racionalidade e a imaginação, o que nos promete atravessar a vida e abandonarnos à sedução do mistério, com o reconforto de saber que nossa razão pode lhe assimilar.”

Sua poética visionária mostra ao espectador uma paisagem visível e invisível, semeando enigmas nesta contraposição e ligando os objetos às metáforas de sua própria existência. O emprego da luz era, sobretudo para ele, um meio de explorar esses mundos escondidos, interiores e íntimos. Era o instrumento sensível que lhe permitia edificar um campo de contrastes para abalar os sentidos. Em *Fellini*, é a iluminação e o efeito sonoro que delineiam a expressão, imergindo o espectador no mundo do imaginário e dos sonhos.

A luz é aquilo que reúne, que apaga, que reduz, que exalta, que arrisca, esfuma, sublima, derruba, que faz tornar crível ou aceitável o fantástico, o sonho, ou ao contrário, torna fantástico o real, dá tom de miragem ao cotidiano mais simples, reúne transparências, sugere tensões, vibrações. A luz preenche um vazio, cria expressão onde ela não existe, doa inteligência ao que é opaco, dá sedução à ignorância. A luz desenha a elegância de uma figura, glorifica uma paisagem, inventa do nada, dá magia a um fundo. É o primeiro efeito especial, entendido como truque, como encantamento, como engano, loja de alquimia, máquina do maravilhoso. A luz é o sal alucinatório que, queimado, irradia as visões: é o que vive sobre a película, vive pela luz. (FELLINI apud EBERT, 2005, p.1).

O mestre da luz: Gianni Di Venanzo

O italiano Gianni Di Venanzo é reconhecido como um dos maiores fotógrafos do cinema mundial. Nas décadas de 50 e 60, contribuiu para renovar a estética cinematográfica por meio da fotografia, sobretudo pela elaboração sensível da iluminação e pela inovação de técnicas. Em seus trabalhos, a fotografia se converte na expressividade do filme, uma estética que dialoga com a narrativa e não meramente a pontua. No caso de *8 ½*, mais que um diretor de fotografia, ele assumiu a posição de co-autor, tamanha a relevância de sua composição minuciosa e ousada.

Di Venanzo estreitou no cinema vinculado ao neo-realismo do cinema italiano, inserido e desenvolvido no contexto do pós-guerra e, portanto,

estritamente ligado à realidade social, política e cultural do país devastado. Porém, a estética desta escola, ao invés de simplificada e exclusivamente naturalista – como se pode inferir ao termo realismo – acabou representando um psicologismo e uma investigação dos espaços, o que contribuiu para a sofisticação da fotografia. “Seu realismo não traz consigo, de modo algum, uma regressão estética, e sim, ao contrário, um progresso da expressão, uma evolução conquistadora da linguagem cinematográfica, uma extensão de sua estilística.” (BAZIN, 1991, p.243).

Isso foi possível porque a fotografia de cinema no neo-realismo é influenciada por uma dificuldade econômica de implantação da iluminação, mas, paralelo a isso, esse contexto permitiu que os métodos de realização da luz passassem por uma renovação, personificada por diretores de fotografia como Martelli, Di Venanzo, Serafin, Rotunno, Aldo e Tonti, que intensificaram “*la sperimentazione di modi di illuminazione inusuali e normalmente ritenuti poco ortodossi, sia, non di rado, attraverso il gusto dell’avventura, del rischio e della sfida tecnica*”.³ (DE VICENTI, 1997, p.16).

Neste contexto, Gianni Di Venanzo ganhou destaque por compor uma iluminação para a fotografia construída com *photofloods*, fontes de luz de quartzo, não direcionadas de maneira bruta como o *fresnel*, mas que pontuam a cena com uma luz dirigida, porém mais suave e difusa. Segundo Stefano Masi (1999, p.606), estas fontes de luz menos intensas e “duras”, e facilmente manuseáveis, abriram novas possibilidades à construção da cena e remodelaram a percepção do espectador. “*Non di rado, le photoflood sono montati sulle pinzette metallici che possono essere atacati dovunque, alle gambe di una sedia, alle grate, alla maniglia di una porta.*”⁴ (p.607). Essa iluminação funciona, sobretudo, na película em branco e preto, na qual a luz não perde o impacto em função das cores.

³Tradução livre: “a experimentação dos modos de iluminação usuais, e normalmente considerados pouco ortodoxos, através do gosto pela aventura, pelo risco e pelo desafio técnico.”

⁴Tradução livre: “Frequentemente as *photoflood* são montadas sobre pinças metálicas que podem ser atacadadas onde quer que seja, à perna de uma cadeira, às grades, à maçaneta de uma porta.”

*Sono stati gli europei a capire per primo che le flood potevano essere usati anche come fonti di illuminazione, non certo con le emulsione colorate, ancora lente, ma con le pellicole al bianco e nero, que richiedono minore quantità di luce.*⁵ (MASI, 1999, p.607).

Gianni Di Venanzo passou a representar o triunfo da luz difusa – instituindo uma luz mais próxima, mais intimista – mas não excluiu de fato o uso de cortes e contrastes, efetuados com os tradicionais projetores. As *flood* também eram usadas mirando em direção oposta ao *set*, sobre um pano (ou um lençol) branco que reflete a luz, difundindo-a ainda mais. O efeito é aquele de uma fotografia com pouquíssimas sombras, muito macias, ou mesmo sem sombras, porém, sem a uma uniformidade, que poderia colocar em risco as nuances e detalhes da composição dos quadros.

*[L'uso delle photofloods] non corrisponde a sparare una lampada di quarzo sul parte della scenografia per cancellare qualsiasi gioco di ombre, come sostenerano per molti anni i difamatori della luce diffusa [...] L'abilità di Serafin, Di Venanzo e Di Palma risiede in ottenere una immagine di qualunque modo incisa, evitando l'occultazione che un predominio della luce diffusa rischia di produrre.*⁶ (MASI, 1999, p.607).

Em sua parceria com Fellini, Di Venanzo explorou esse contraste, permitido pela temática onírica, e se diferenciou tanto da iluminação quanto da proposta social neo-realista italiana, que trabalhava com luzes difusas de tom mais naturalista. Ele assumiu, em 8 ½ e *Giulietta Degli Spiriti*, uma postura mais figurativista, destacando oposições luz/sombra e explorando o mistério da penumbra.

⁵Tradução livre: “São os europeus a entenderem por primeiro que as *flood* poderiam ser usadas também como fonte de iluminação, não certo com as emulsões a cores, ainda lentas, mas com as películas em branco e preto, que requerem menor quantidade de luz.”

⁶Tradução livre: “[O uso de *photofloods*] não equivale a disparar uma lâmpada de quartzo sobre parte da cenografia para abolir qualquer jogo de sombras, como sustentarão por muitos anos os difamadores da luz difusa [...]. A habilidade de Serafin, Di Venanzo e Di Palma está em conseguir obter uma imagem de qualquer modo incisa, evitando a ocultação que um predomínio da luz difusa arrisca de produzir.”

*Amava il crudo realismo disadorno e spoglio, l'immagine scarna e pulita, quella ricerca straziante in ambienti desolati, dove sapeva dare alle immagini un ritmo e un sentimento dirompente. Sapeva anche concedersi alla fantasia. Adorava visceralmente i silenzi dei paesaggi, i cieli grigi, l'andare e venire della luce, i giochi d'ombra.*⁷ (VITALE, 1995, p.10).

Para as duas parcerias com Fellini, Di Venanzo levou a herança de diversos trabalhos com Antonioni, que utilizava os componentes do enquadramento para renovar o imaginário e adequar o fantástico e o emocional à vida cotidiana. Esse ponto controverso entre a fotografia realista e a figurativa não é vista apenas como uma evolução no percurso artístico do diretor de fotografia, mas como uma liberdade da qual ele sempre dispôs para atingir seus objetivos plásticos na narrativa cinematográfica.

*Ci sarebbe molto da dire su questa concezione del "realismo" e un esame ravvicinato del Di Venanzo anni '50, in particolare, rivelerebbe una libertà compositiva, una tensione figurativa, una duttilità stilistica lontani dall'eredità neorealista quanto da quel domínio della diffusa e della luce naturale con cui a torto lo si è lungamente identificato.*⁸ (FERZETTI, 1997, p.45).

Ao mesmo tempo, Gianni Di Venanzo experimentou uma época de aprimoramento da sensibilidade da película, que desde a década de 40 permitiu trabalhar com diafragma mais fechado, com menos luz e conseqüentemente obter mais profundidade de campo, favorecendo a movimentação dos personagens e visibilidade de objetos secundários.

⁷Tradução livre: "Amava o realismo cru, sem enfeites e desnudo, a imagem descarnada e limpa, aquela busca extasiante em ambientes desolados, nos quais sabia dar às imagens um ritmo e um sentimento desenrijecidos. Sabia também entregar-se à fantasia. Adorava visceralmente os silêncios das paisagens, os céus cinzas, o ir e vir da luz, os jogos de sombra."

⁸Tradução livre: "Teríamos muito a dizer sobre esta concepção de "realismo" e um exame feito de perto do Di Venanzo dos anos 50, em particular, revelaria uma liberdade de composição, uma tensão figurativa, uma flexibilidade estilística afastada da herança neo-realista tanto quanto daquele domínio da 'difusa' e da luz natural com a qual ele é longamente identificado."

Tais mudanças técnicas possibilitaram buscar novas sintonias da luz com o espaço cênico e vislumbrar alternativas na criação de ambientes, delineando uma maior flexibilidade da câmera. A qualidade da película somou-se à utilização de grandes angulares como a 28 e 25 mm, que revolucionou o modo de iluminar a cena devido aos resultados visíveis de altíssimo nível. Estes recursos que possibilitaram a Gianni Di Venanzo explorar a visibilidade de uma luz artesanal, pontuada para contrastes, em oposição às formas standartizadas e de iluminação com grande refletores, que padronizavam a luz dos ambientes.

Os ambientes passaram a ser investigados e a iluminação pontuada reforça a dramaticidade, compondo um equilíbrio com o espaço, os objetos, a cenografia, as texturas e o figurino. Essas possibilidades abriram caminhos para dar a ver a psicologia dos personagens, as sutilezas nas entrelinhas do espaço fílmico, a linguagem das imagens presente em cada plano, em cada ângulo escolhido pelo diretor. Neste sentido, ainda somou-se a isso a altíssima “*sensibilità artistica e artigianale, con la capacità nell’inventare nuove soluzioni e nello sfruttare al meglio quelle già esistenti*”⁹ de Di Venanzo. (BOSI, 1997, p.11).

Ao mesmo tempo em que complexa, sua luz é cortante, sintética, eficaz. São soluções vanguardistas, hoje largamente utilizadas na fotografia de cinema, que tiveram como precursor o mestre inventivo da luz, Gianni Di Venanzo.

Alguns elementos da estética fotográfica de Di Venanzo

Além do uso de luzes *photofloods*, outros aspectos recorrentes na obra do diretor devem ser levados em consideração para a análise da linguagem fotográfica de 8 ½:

⁹Tradução livre: “sensibilidade artística e artesanal, com a capacidade de inventar novas soluções e de desfrutar da melhor maneira aquelas já existentes.”

- Iluminação de fundo e exaltação da profundidade de campo;
- Contra-luz e valorização das silhuetas;
- Composição minuciosa da iluminação de objetos em cena;
- Contraste em branco e preto e nuances dos tons de cinza;
- Dramaturgia da iluminação;
- Fontes de luz reais, mostradas nos quadros da película.

Estes recursos não esgotam as possibilidades expressivas da fotografia de Gianni Di Venanzo, que usou a câmera do modo mais flexível possível para indagar a luz, investigar ambientes, destacar psicologias e interpretar a realidade, potencializando as narrativas e sua dramaticidade. Sem essa luz, teria sido improvável a realização de uma obra-prima como *8 1/2*, na qual o diretor de fotografia estabeleceu com Fellini uma integração para desenvolver uma linguagem fotográfica que concretizou, na emulsão da película, o mundo imaginário do diretor.

O onírico na fotografia de *8 1/2*

Do ponto de vista da fotografia, *8 1/2* não é um filme de fácil análise. Primeiramente porque, nele, Fellini e Di Venanzo utilizaram uma iluminação que nem se identifica totalmente com a luz difusa e naturalista do neo-realismo, nem é construída de maneira exclusivamente pontuada, emitida por pontos luminosos direcionados. Eles trabalham no tênue limite da fusão entre elas.

Paralelo a isso, relacioná-la com o universo onírico do imaginário de Fellini é ainda um desafio maior, na medida em que esse efeito é causado também pela inter-relação da luz com os planos e ângulos fotográficos, com a cenografia e figurino, com a montagem e com a própria narrativa na qual predomina os devaneios do personagem.

Este trabalho procura isolar a luz como instrumento de condução desse universo onírico, por ser ela a base da cinematografia e da construção

da fotografia que, em *8 ½*, ganha *status* de papel principal. Ela salta aos olhos do espectador, toma as rédeas da linguagem e remete ao conceito de *mise en cadre*, a dramaturgia de imagens, em contraposição ao predomínio da *mise en scene*, a dramaturgia baseada no texto e na interpretação dos atores.

As diferenças entre o roteiro de *8 ½* e a montagem final do filme evidenciam a flexibilidade da narrativa diante da dramaturgia de imagens. O próprio Fellini admitiu que seu processo criativo foi baseado numa idéia geral preconcebida, mutável de acordo com a plasticidade, que em seus filmes possui mais representatividade que o texto, por entender que o cinema tem seu foco não na história em si, mas na história construída pelas imagens. *8 ½* é o ápice deste ideal, transferindo para a fotografia a expressão da vertigem da dúvida, o fascínio pelo mistério e pelo fantástico que reside em cada ser humano e é tão característico do Fellini visionário.

Neste sentido, a luz, em *8 ½*, não é meramente um instrumento que reforça a dramaticidade, mas sim a própria construção dramática. As ações e cenas parecem sujeitas às escolhas de ângulos e composições que valorizam essa luz, dando visibilidade à fotografia, que parece palpável. No filme, o espectador mais leigo é intimado a sair de sua catarse para notar o brilhantismo de sua complexidade e plasticidade.

No caso de Gianni Di Venanzo, esse aspecto é tomado por Ferzetti (1997, p.47) como uma de suas qualidades primordiais: “*Esiste una vera e propria drammaturgia della luce ed è forse il punto di massima sovrapposizione fra fotografia e messinscena, azione e riprese.*”¹⁰

A fotografia de Di Venanzo materializa a narrativa de sonhos, devaneios e imaginário concebida por Fellini. No filme, a realidade se confunde com o delírio, não existindo, entre eles, separação clara no que diz respeito ao tratamento de luz: não são utilizados recursos como o esfumaceamento das imagens ou pontuações com diferenças nítidas de textura para causar a impressão de sonho, justamente porque, em *8 ½*, ele é intrínseco à realidade.

¹⁰Tradução livre: “Existe uma verdadeira e própria dramaturgia da luz e é talvez o ponto de máxima sobreposição entre fotografia e *mise en scene*, ação e tomada.”



*Figura 2 - Guido Anselmi, interpretado por Marcelo Mastroiani:
contraste, diversas fontes de luz e espelhos
Fonte: Fellini (1994, p.159)*

No filme, um cineasta em crise – Guido Anselmi – está prestes a iniciar as filmagens de uma película sem, contudo, ter bem definido os caminhos a seguir, ou mesmo um roteiro e os próprios personagens. Nesta crise, trava uma luta consigo mesmo e com o seu imaginário e lembranças, estabelecendo um choque de consciência em relação às suas escolhas pessoais, seu presente e passado.

É neste contexto que Guido dá vazão aos seus sonhos, delírios e devaneios, representados em plena integração com a realidade. Em *8 1/2*, esses planos se confundem: é criado um espetáculo visual irreal da realidade, manifestando o sonho na própria realidade vivenciada. Embora em determinadas cenas fiquem nítidos os momentos de delírio – quando Guido se depara com seus pais mortos, quando seus desejos são materializados ou suas fantasias subitamente impregnam o cotidiano da produção do filme – esses momentos ultrapassam o universo delimitado do inconsciente para tomar conta do mundo real, coexistindo muitas vezes no mesmo enquadramento.

Além da diluição dos limites entre a realidade e o sonho, ainda há outro ponto que tangencia a expressão do onírico no filme: a película de Guido. Em diversos momentos, os personagens do roteiro do cineasta estão presentes tanto em sua vida como em seus delírios, não possibilitando mais a distinção entre o que seria a película – que por ora só existe em sua imaginação – sua vivência do mundo e seus fantasmas. É como se, na impossibilidade de concretizar o filme, Guido se inebriasse dele e trouxesse para o seu cotidiano, além de suas fantasias, as fantasias do filme que pretende realizar.



*Figura 3 - Luz pontuada, texturas e branco dramático:
No plano, Guido Anselmi tenta dominar Saraghina,
uma personagem de suas recordações de infância
Fonte: Fellini (1994, p.131)*

Gianni Di Venanzo deu forma ao imaginário felliniano de maneira particular, utilizando o contraste de luz e sombras – mas não um contraste embrutecido e sim cuidadosamente construído por meio de suas luzes direcionadas por *photofloods*, com sutil difusão da luminosidade. A pontuação é feita de forma dramática, contrastada e

focada em pontos para dirigir a atenção do espectador de maneira bastante insólita e anti-naturalista.

*Il nous raconte ses voyages conscients et inconscients en révélant ses souvenirs et ses rêves, ses vérités et ses mensonges à travers le jour et la nuit, à travers la lumière et l'ombre. [...] L'obscurité et la clarté s'accordent poétiquement dans l'espace fellinien. Elles semblent bâtir l'image telle une architecture, créatrice et génératrice de vie.*¹¹ (SIBRA, 2006).

A sombra, bastante acentuada, assume papel predominante em 8 ½, ressaltando o clima de mistério, transformando cada quadro num universo de dúvida e ambigüidade entre a realidade e o sonho. A penumbra é uma ferramenta das oposições, a luz e seu contrário são os responsáveis por essa dualidade, explorando as silhuetas na contraluz e dando maior liberdade às capacidades imaginativas do espectador.

*Le pouvoir de l'ombre influe notre réception par la suggestion et l'illusion combinant le réel et le fantomatique. La rencontre de l'ombre et de la lumière est un pôle attractif visuel et énergétique qui permet à Federico Fellini une implication dramaturgique.*¹² (SIBRA, 2006).

Essa ambigüidade da fotografia também está presente na medida em que ao mesmo tempo em que uma luz de alto contraste, irrealista, é adotada para tratar do mundo real; uma composição naturalista da iluminação pode dar o tom para o desenrolar de uma visão, de uma alucinação, como, por exemplo, quando o personagem vislumbra Cláudia Cardinale dançando na fonte, sob uma luz natural.

¹¹Tradução livre: “Ele [Fellini] nos conta suas viagens conscientes e inconscientes revelando suas lembranças e seus sonhos, suas verdades e suas mensagens através do dia e da noite, através da luz e da sombra. [...] A obscuridade e a claridade se acordam poeticamente no espaço felliniano. Elas parecem construir a imagem tal como uma arquitetura, criadora e geradora da vida.”

¹²Tradução livre: “O poder da sombra influi nossa recepção pela sugestão e ilusão combinando o real e o fantasmagórico. O encontro da sombra e da luz é um pólo atrativo visual e energético que permite a Federico Fellini uma implicação dramaturgica.”

A fotografia de *8 ½* é construída dentro da contraposição, mas não é estabelecida de forma simplificada, simbolizando vulgarmente o claro da realidade e o escuro do inconsciente. É uma luminosidade complexa, que não deixa se perderem as texturas, as nuances, os detalhes da forma e dos objetos, valorizando o que só pode enriquecer a cena e aguçar o imaginário do espectador. Direcional ou difusa, com ou sem projeção de sombras, a luz esculpe uma imagem e cria uma atmosfera onírica.



Figura 4 - Figurinos exóticos e delírio em plena luz naturalística: Luisa (à esquerda), mulher de Guido, vai ao encontro de sua amante, Carla, e docemente a tira para dançar
Fonte: Fellini (1994, p.128)

Para isso, dialogam com os projetores e *photofloods* as luzes reais em cena – velas, lamparinas e lâmpadas – e também a força expressiva das fontes que perpassam vitrais e janelas. Cada composição, com diversos focos luminosos, reforça o onírico por delimitar a plasticidade das linhas, instigando – por meio de sugestões

dos contornos do real – novas possibilidades de percepção e interpretação. A irrealidade, na fotografia de 8 ½, encontra-se dentro dos parâmetros do real, subvertidos na delicadeza dos detalhes, na efemeridade e fugacidade da imagem que Fellini ensina a questionar, na supremacia da expressão plástica, que conjuga os sentidos do espectador com a luz.

[...] gli interni fotografati da Di Venanzo sembrano quasi non preesistere alla luce. Non è la forma degli ambienti a determinare campiture e movimenti, non la disposizione dei mobili e degli oggetti. O meglio, sembra quasi che suppellettili e muri stiano lì per essere miracolosamente – quanto discretamente – scolpiti dalla luce che suggerisce e cancella, sdoppia e spezza, esalta e nasconde. Un'ombra sfuma i contorni, un riflesso moltiplica gli spazi, un taglio suggerisce prospettive inconsuete: gli ambienti non sono dati una volta per tutte ma letteralmente costruiti, inquadratura dopo inquadratura, e se serve modificati per integrarli all'azione o agli stati d'animo dei personaggi.¹³ (FERZETTI, 1997, p.44-45).

Na composição do filme, Gianni Di Venanzo também recorre com frequência à dramaticidade do branco. Muitas vezes, utiliza o branco mais branco, quase “estourado” no quadro, o que contribui para reafirmar a expressão onírica. O fundo da cena com frequência é “estourado” e dá sensação de fuga dos limites do enquadramento, como se fora dele houvesse uma luz, funcionando como uma válvula de escape, que liberta os olhos e dá mais espaço à mente e fôlego ao imaginário.

Esse recurso é potencializado pela profundidade de campo, muitas vezes aguda. Esse, que é um dos traços mais marcantes de sua fotografia,

¹³Tradução livre: “[...] os internos fotografados por Di Venanzo parecem quase não preexistir à luz. Não é a forma dos ambientes a determinar cenas e movimentos, não a disposição dos móveis e objetos. Ou melhor, parece quase que mobílias e paredes estejam ali para serem milagrosamente – quanto discretamente – esculpidos pela luz que sugere e cancela, desdobra e despedaça, exalta e esconde. Uma sombra esfuma os contornos, um reflexo multiplica os espaços, um corte sugere perspectivas não habituais: os ambiente não são mostrados de uma só vez, mas literalmente construídos, enquadramento após enquadramento, e se vêem modificados para integrarem-se às ações ou aos estados de ânimo dos personagens.”

fica bastante evidente em 8 ½: Di Venanzo costuma iluminar mais o fundo do que os próprios personagens, criando um diálogo entre o primeiro plano e essa profundidade num único enquadramento e desfrutando com habilidade dos princípios do “tudo em foco”.



Figura 5 - Composição das formas, contraste e cenário elaborado
Fonte: Fellini (1994, p.145)

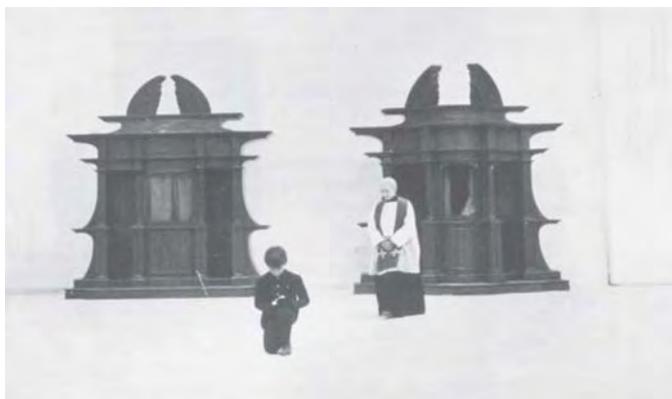


Figura 6 - Contraste ao extremo, formas que causam estranhamento e dramaticidade do branco: lembranças religiosas da infância de Guido
Fonte: Fellini (1994, p.120)

Embora menos utilizada na fotografia de 8 ½, a luz menos concentrada, mais difusa, contribui para fazer saltar da tela, em determinados momentos, texturas bastante ricas em algumas cenas, ambientes compostos pelas tonalidades de cinza, que, na sensibilidade e maestria de Di Venanzo, não atingem a uniformidade ou a padronização.



*Figura 7 - Profundidade de campo, luz difusa e texturas.
Fundo mais iluminado com branco “estourado” para dar vazão ao onírico
Fonte: Fellini (1994, p.121)*

Sobre a coexistência dessas duas luzes na obra de Fellini, Sylvie Sibra escreve:

Nous observons deux aspects de la lumière, une unidirectionnelle pleinement expressive des formes et des contours qui émet une précision de l’image et une autre multidirectionnelle plus vague, diffuse et imprécise qui la neutralise. La première souligne, la deuxième amalgame, elle trouble.¹⁴ (SIBRA, 2006).

¹⁴Tradução livre: “Nós observamos dois aspectos da luz, uma unidirecional plenamente expressiva das formas e dos contornos que emitem uma precisão da imagem e uma outra multidirecional mais vaga, difusa e imprecisa que a neutraliza. A primeira sublinha, a segunda amalgama, ela perturba.”

A plasticidade das formas também ganha relevo na fotografia do filme. As linhas geométricas e texturas coexistem e são valorizadas no universo da luz felliniana. Nesse sentido, Fellini abusa da arquitetura em ambientes internos e externos, adornos, reentrâncias, relevos, objetos de cena e figurino.



*Figura 8 - Contrastes, adornos, objetos de cena e figurinos:
tratamento irreal da realidade
Fonte: Fellini (1994, p.102)*

A fisionomia dos atores também é parte integrante dessa plasticidade: rostos angulosos, exóticos e por vezes estranhos são tidos por Fellini como instrumento de composição das imagens. Antes de selecionar figurantes para o filme, o diretor costumava colocar anúncios em jornais e reunir fotografias dos interessados, buscando fisionomias caricaturais e figurativas, que causassem estranhamento no espectador. Em 8 ½ isso é bastante explorado e contribui para o diálogo com o imaginário pela presença de seres exóticos em cenas de realidade.



Figura 9 - Rostos figurativistas e caricaturais compondo com o figurino: estética do imaginário
Fonte: Fellini (1994, p.103)

Planos, câmera, enquadramento

Outro elemento da linguagem fotográfica que contribui para fundir realidade e sonho no filme são as tomadas da câmera, que não incutem apenas uma perspectiva: ao mesmo tempo que o espectador é levado a entender o plano como uma visão subjetiva de Guido sobre a realidade, o personagem, segundos depois, e sob o mesmo enquadramento da câmera subjetiva, passa a integrar o plano que denotava sua visão. Esse paradoxo adotado por Fellini atenua as distinções entre câmera subjetiva e câmera objetiva, atenuando, juntamente com isso, a distinção do que é real e do que é imaginário. Afinal, aquilo que o espectador vê é o que vê subjetivamente Guido? Aquilo que se vê é a realidade objetivada? São delírios?

Em 8 ½, nada do que se vê pode ser tomado como objetivo. A percepção sempre está sujeita aos devaneios de Guido. Sem aviso, o

espectador se encontra imerso nos subterfúgios da consciência do personagem e mergulhado nela com a mesma intensidade com a qual retorna à superfície das relações que ele estabelece com o mundo real, representado pelas cobranças de sua equipe quanto ao andamento do filme, pela crise conjugal com sua esposa Luisa e pelos problemas de saúde que enfrenta.

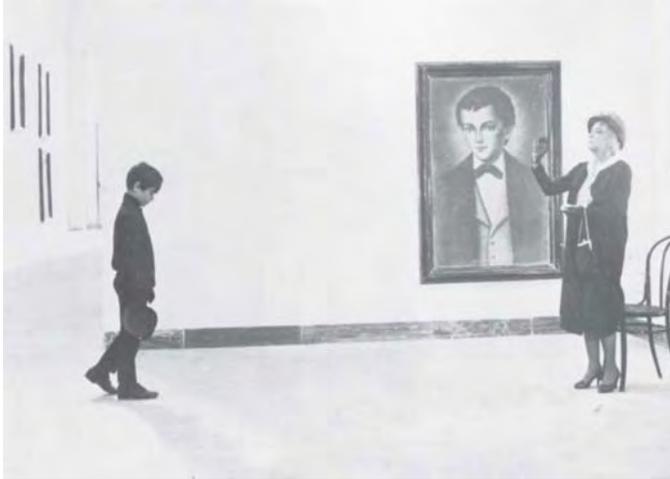


Figura 10 - Desequilíbrio na composição e enquadramento irrealista: lembrança da mãe na infância
 Fonte: Fellini (1994, p.119)

Reforçados pela luz, esses planos questionam os limites da subjetividade e objetividade, deixando aflorar a ambigüidade da realidade, mediada por esses pólos. Fellini questiona a percepção e expressa que ela está sujeita aos caminhos do imaginário, condicionada ao subconsciente e à complexidade da subjetividade.

Il n'impose pas et il ne démontre pas au spectateur sa vision des choses. Il montre tout simplement ses visions, ses observations, ses pensées tel un cahier de bord. Il donne à la réflexion le pouvoir de penser librement avec honnêteté et d'authentifier profondément nos véritables sentiments. Cette conséquence, on

*la doit à une lumière sensorielle du dévoilement et de l'espérance que lui même nous donne à voir pour nous élargir le regard sur nous même.*¹⁵ (SIBRA, 2006).



Figura 11 - Visão da mãe de Guido: figurino e alternância da câmera objetiva/subjetiva
Fonte: Fellini (1994, p.153)

Ainda em relação ao enquadramento e tomadas de câmera, como é característico dos espetáculos aos quais os filmes de Fellini remetem, os personagens entram e saem do quadro, em movimentos ousados, envolvendo o espectador numa dança quase mágica de vultos, na qual se alternam o primeiro plano e a profundidade, desestabilizando, harmonizando e criando equilíbrios e desequilíbrios. Isso se dá tanto com a câmera em movimento, em panorâmicas, por exemplo, como com a câmera parada, em planos nos quais a sincronia é feita pelos atores da cena.

¹⁵Tradução livre: “Ele não impõe e sim demonstra ao espectador sua visão das coisas. Ele mostra sempre simplesmente suas visões, suas observações, seus pensamentos como um diário de bordo. Ele dá à reflexão o poder de pensar livremente com honestidade e de autenticar profundamente nossos verdadeiros sentimentos. Esta consequência se deve à luz, por nos alargar o olhar sobre nós mesmos.”



Figura 12 - Dança final: personagens do imaginário e da realidade no espetáculo derradeiro de Guido
Fonte: Fellini (1994, p.170)

Nesta dança, os personagens se mostram à câmera, quebrando a sensação de *voyeurismo* do espectador em relação à realidade e atenuando a sensação de objetividade: a câmera existe e está a serviço do espetáculo. Movimentos com ritmos e seqüência ilógica também estão presentes e, aliados aos cortes secos, constroem uma elipse incongruente do tempo, causando estranhamento e sensação de irrealidade. A fragmentação é presente na montagem do filme e cria expectativa e confusão, como num sonho, nos quais as partes fragmentadas geralmente impedem uma seqüência lógica e fechada, com início, meio e fim.

Os enquadramentos da fotografia abusam também dos espelhos, que refletem luzes e os próprios personagens, e dos vitrais opacos ou brilhantes que refratam a luz. Isso permite que Di Venanzo faça uma iluminação externa para uma cena interna e vice-versa, como é característico em seu trabalho. Os espelhos e vitrais dialogam nesse universo imaginário com o aspecto dúbio do filme, com os espectros e fantasmas.

Um recurso que se torna emblemático tanto como instrumento para a técnica fotográfica de composição de Di Venanzo como para o questionamento da objetividade e unicidade da realidade proposta por Fellini no filme. “*È un modo di moltiplicare i quadri all’interno dell’inquadratura, di prolungare e contraddire la profondità di campo attraverso superfici che bruscamente spalancano un’altra immagine all’interno del fotogramma.*”¹⁶ (FERZETTI, 1997, p.56).

Em 8 1/2, a luz entra em cena para mostrar que é matéria primeira do cinema e evidencia o poder da expressividade que possui quando utilizada aliando a perfeição técnica à sensibilidade e genialidade de artistas como Federico Fellini e Gianni Di Venanzo. Assim, ganha relevo para representar sensações e colocar o espectador em contato com um mundo que anda subjogado nos dias de hoje: o do imaginário, sentimentos e sonhos, que são a única realidade possível.

Referências

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOSI, Dimitri. **Esterno giorno: vita e cinema di Gianni Di Venanzo** operatore. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1997.

DE VICENTI, Giorgio. Gianni Di Venanzo nel cinema italiano del poguerra. In: BOSI, Dimitri. **Esterno giorno: vita e cinema di Gianni Di Venanzo** operatore. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1997.

EBERT, Carlos. **Apostila de cinematografia digital**. São Paulo: Edição independente, 2005.

¹⁶Tradução livre: “É um modo de multiplicar os quadros no interior do enquadramento, de prolongar e contradizer a profundidade de campo através de superfícies que bruscamente trazem à tona uma outra imagem no interior do fotograma.”

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: L&PM, 1974.

_____. **Fellini Visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERZETTI, Fabio. Gianni Di Venanzo: una luce in dieci voci. In: BOSI, Dimitri. **Esterno giorno: vita e cinema di Gianni Di Venanzo operatore**. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1997.

MASI, Stefano. **Gli operatore**. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1999.

SIBRA, Sylvie. **Une lumire qui se donne a voir: une lumire qui se donne a ecouter**. Disponível em: <http://www.federico-fellini.net/articles/article2.htm>. Acesso em: 26 jan. 2006.

VITALE, Gianni. **Luci ed ombre: un grande fotografo del cinema italiano**. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995.