

A dinâmica formativa de hábitos e crenças: uma investigação filosófico-interdisciplinar a partir do filme 'Noites de Cabíria' Renata Silva Souza

Como citar: SOUZA, R. S. A dinâmica formativa de hábitos e crenças: uma investigação filosófico-interdisciplinar a partir do filme 'Noites de Cabíria'. *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia**: a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 317-338.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p317-338>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

A DINÂMICA FORMATIVA DE HÁBITOS E CRENÇAS: UMA INVESTIGAÇÃO FILOSÓFICO-INTERDISCIPLINAR A PARTIR DO FILME ‘NOITES DE CABÍRIA’

*Renata Silva SOUZA*¹

INTRODUÇÃO

Buscamos, neste ensaio, assinalar, a partir do filme ‘Noites de Cabíria’ (1957), dirigido pelo diretor italiano Federico Fellini, reflexões acerca da dinâmica de constituição de hábitos e crenças nos âmbitos individual e coletivo, com ênfase em cenas que ilustram a incessante repetição de hábitos de conduta construídos ao longo de milênios. Em poucas palavras: apoiamo-nos na hipótese segundo a qual ‘Noites de Cabíria’ retrataria uma história sobre as dificuldades em torno do rompimento de hábitos e o papel paradoxal da ilusão e dos sonhos em face de uma realidade brutal e desumanizadora. O filme em questão, é importante ressaltar, recebeu inúmeros prêmios, dentre eles o Palma de ouro de melhor atriz, no Festival de Cannes, para a interpretação de Giulietta Masina, o prêmio David de Donatello de melhor produção e direção – para, respectivamente, Dino

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Contato: renatynhass@hotmail.com.

de Laurentiis e Federico Fellini -, e o Oscar de melhor filme estrangeiro (STARLING, 1964).

AS DIMENSÕES MÍTICAS ABORDADAS NO FILME

Já no início do filme, temos contato com a personagem principal, Cabíria, (ou Maria Ciccareli – o nome verdadeiro da personagem na referida película), mulher que personifica e preserva traços marcadamente vivos e encantadores de sua outrora meninice. Ela corre pelos campos acompanhada de seu par amoroso, Giorgio. Entre abraços e carinhos, ambos se encontram à beira do rio Tibre, para o qual, então, ele subitamente a lança. Essa atitude surpreendente é depois explicada: os reais interesses de Giorgio eram os de roubar aquela que o acompanhava em um suposto passeio idílico.

Não sabendo nadar, Cabíria se vê em face de um iminente perigo de morte, mas é salva por crianças que a veem em situação de afogamento. A presença de crianças faz-se notar em diversas cenas do filme, nas quais, em nosso entendimento, representa, através de uma dimensão externa, algo que é interno e peculiar à personagem principal. Espécie de metáfora viva, as crianças representam a faceta infantil da própria Cabíria, evidenciada, por exemplo, em sua espontaneidade, receptividade aos sonhos, entusiasmo, inocência e boa-fé, características essas que sustentam – e também colocam em risco, por vezes - a sua existência e integridade.

No decorrer do desenvolvimento da película, saberemos que Cabíria é uma prostituta que procura pela realização de um ideal de felicidade, ideal esse atrelado à busca do amor e à sua efetiva consumação nos laços matrimoniais. No entanto, conforme salientado por Fellini (1995, p. 124) “[...] quando se procura o amor, não significa que ele será encontrado. Assim como também nem sempre se recebe de volta o amor que se dá”. Os desdobramentos dessas afirmações são passíveis de serem observados de forma patente durante toda a apresentação da película.

Ainda sobre a construção e percepção das características centrais da personagem principal, Fellini ressalta que (1995, p. 123):

Cabíria é uma figura muito positiva, tem realmente caráter nobre e maravilhoso. Ela não recusa nem os clientes mais mesquinhos e aceita mentiras como verdade. Ela é uma prostituta e a vida não foi boa para com ela, mas mesmo assim Cabíria está sempre em busca da felicidade. Quer mudar sua vida, mas é uma perdedora nata – uma perdedora que depois de cada golpe se levanta e jamais desiste da busca da felicidade.

A personagem em questão ganha vida a partir de várias inspirações de relatos baseados em casos reais que impressionaram Fellini. A cena acima explicitada – do quase afogamento de Cabíria -, particularmente, tem como inspiração, segundo o cineasta, “[...] um artigo de jornal sobre uma história semelhante, em que a prostituta, ao contrário de Cabíria, não foi salva” (FELLINI, 1995, p. 123).

A primeira cena do filme, aqui mencionada, será, em nosso entendimento, parodiada pelas demais, que decorrerão no fluxo de toda a narrativa da película, indicando que os cenários se modificam, mas o cerne das experiências parece ser o mesmo. Embora Cabíria prometa a si mesma que determinadas situações, como as vividas com Giorgio, jamais acontecerão novamente, damos conta de uma conduta assentada em repetições incessante de padrões, bem como de uma resistência à possibilidade de mudança de hábitos, possibilidade essa capaz de reconciliar a dureza dos fatos brutos da realidade com a necessária ludicidade, própria dos sonhos e da imaginação, em face dos desafios da vida.

A repetição incessante das mesmas experiências vivenciadas pela personagem, em contextos aparentemente semelhantes ao de Cabíria, pode provocar no espectador um sentimento de imediata simpatia e autorreconhecimento para com ela, como se de alguma forma ele estivesse em tais experiências, assim como quando se lê uma tragédia grega com mais de 2400 anos e se tem a sensação de espanto e estupefação pelo suspeito incômodo de que pouco mudamos desde então, e de que talvez sejamos ainda os mesmos - embora envolvidos em outro cenário de atuação no qual tem lugar o teatro da existência.

Embora seja possível elucidar uma série de fatores que poderiam lançar luz sobre as dificuldades relativas à transformação humana, bem como sobre a possibilidade de rompimento efetivo com antigos hábitos, entendemos ser importante salientar as peculiaridades que delinham e caracterizam o conjunto específico e formador da identidade da personagem principal do nosso filme. Assim, indicaremos elementos plausivelmente envolvidos na conduta de recusa da dureza de alguns dos fatos das vivências mais fundamentais de Cabíria, iniciando com uma reflexão acerca de elementos históricos no âmbito das relações erótico-amorosas, como é o caso, por exemplo, de uma conduta balizada pela busca do amor ideal.

Parece ser lícito pensar que o mito do amor ideal, encarnado pelas narrativas míticas de Eros e Psique, e do mito do andrógino, explicitado por Aristófanes no Banquete de Platão, estão ambos espalhados no imaginário humano como um dos elementos fortemente presentes na interação social. A fim de promover um melhor acompanhamento do raciocínio ora proposto, apresentaremos uma breve síntese das narrativas presentes em tais mitos.

Em relação ao Mito do andrógino, Aristófanes argumenta que, no início da humanidade, havia três gêneros de humanos: feminino, masculino e o andrógino. Os três gêneros, segundo ele, eram compostos, respectivamente, por quatro pernas e mãos, dois rostos, quatro braços, dois sexos, órgãos duplicados, etc. Em virtude da tentativa desses poderosos seres de desafiar os deuses, subindo até os céus, Zeus os puniu com a separação de cada ser inteiro em dois, a fim de torná-los mais fracos. Desde então, após a separação de tais metades, cada qual procura, incessantemente, pela parte perdida. Tal tentativa de regeneração de nossa natureza anterior, representa a origem mítica do amor que, nas palavras de Aristófanes, se assenta na “[...] tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana” (1972, p. 30).

No caso de Eros e Psique, trata-se, conforme ressaltado por Brandão (1987), de um mito grego relatado pelo escritor romano Lucio Apuleio (125-170 d.C), relato esse que tem lugar nos livros IV, V e VI de ‘O Asno de Ouro’. Conforme a narrativa, a beleza divinal da mortal Psique provoca a ira de Vênus, deusa da beleza, haja vista que os mortais, encantados por

aquela, e tomando-a por deusa, começam a prestar-lhe honrarias, ao invés de o fazerem à própria Vênus. Como punição, Vênus confia ao seu filho Eros a tarefa de fazer com que Psique se apaixone pela criatura mais abjeta já existente. Encantado pela beleza daquela que deveria punir, contudo, Eros é picado pela própria seta, terminando por desposar Psique. Para evitar a fúria da mãe, Eros mantém a relação em segredo, preservando, inclusive, o anonimato do seu rosto e do seu corpo para a própria esposa. Com o tempo, incitada pelas irmãs invejosas, e tomada pela própria curiosidade, Psique busca descobrir a identidade do homem invisível, a ver se aquele com quem dividia o leito era ou não um terrível animal.

Na sequência de tais intentos, Psique, iluminando com um candeeiro o rosto do marido, percebe que ele era o próprio deus do amor. Em assim fazendo, extasiada pela beleza de Eros, ela, por descuido, deixa que uma gota de óleo fervente do candeeiro que levava caia sobre o ombro do esposo. Desperto, apercebendo-se da situação, Eros voa para “[...] o alto e desaparece” (APULEIO, 2019, p. 207). Submetida a uma série de provas e sofrimentos impostos por Vênus, Psique consegue reconquistar o marido amado. Nas suas bodas nupciais, Psique é presenteada com a imortalidade pelos deuses do Olimpo, imortalidade que selaria uma união perpétua e feliz entre ambos.

Entendemos que dimensões do mito de Eros e Psique e do mito de Andrógino, parecem estar presentes em diversos momentos do desenvolvimento da história de Cabíria, ainda que de forma mais ou menos velada. Nessa esteira, é possível identificar que uma das características patentes da personagem principal, e que nos remete a ambos os mitos, refere-se à sua incessante busca pelo amor ideal. No caso do segundo mito, aqui relatado, entendemos que ele ilustra de modo patente a dimensão da ignorância que a personagem assume ao desconhecer a verdadeira face de seus objetos de desejo, assim como Psique desconhecia a face e a real natureza do seu esposo (BRANDÃO, 1987, p. 229).

Pensemos nas cenas em que os mitos apresentados tomam corpo em diversos momentos da narrativa, como, por exemplo, aquele em que Cabíria sai com o conhecido artista Alberto Lazzari, e adentra a sua suntuosa casa, que mais parece um palácio de contos de fadas. Credo que viverá o seu

tão aspirado dia de princesa, à maneira de Psique que goza de uma vida idílica no luxuoso palácio do Deus do amor, Cabíria aprecia as belezas da casa de Lazzari, como os animais exóticos no quarto do artista, as esculturas gregas, a 5ª sinfonia de Beethoven, o mordomo que a tudo atende (à maneira de Zéfiro, vento que servia Eros), bem como o curioso guarda-roupa que, ao ser aberto, faz soar curtas e melodiosas canções. A propósito, no quarto de Lazzari, logo atrás de Cabíria, percebe-se uma escultura do torso de Vênus, o que permite aludir à narrativa mítica. Com a chegada de Jessy, porém, namorada de Alberto, Cabíria é levada a esconder-se no banheiro, dali assistindo, pela fechadura, ao que Apuleio denominara ‘os combates de Vênus’. Fazendo companhia, no banheiro, ao cãozinho do artista, Cabíria é mais uma vez frustrada nos seus intentos e desejos.

À maneira de Eros e Psique, as narrativas míticas fazem-se presentes no curso do desenvolvimento histórico humano, se desdobrando em contos de fadas, bem como em narrativas televisivas e cinematográficas que possuem uma estrutura parecida com a dos mitos e da tragédia grega. O próprio Fellini, quando indagado a respeito das motivações e temáticas subjacentes aos seus filmes, intitulava a si mesmo como “[...] contador de contos de fadas” (FELLINI, 1995, p. 98). Essas narrativas míticas, agora desdobradas em contos de fadas, embora modificadas no curso do tempo, seguem, em geral, a seguinte estrutura: Profecia-Preâmbulo – encontro – Erro/fuga – Punição/Busca – Redenção/Salvamento². Cabe notar, porém, que nem todos os contos de fadas, tampouco os mitos, têm uma estrutura idêntica ao mito de Eros e Psique, pois são inúmeros os contos e mitos nos quais os finais são trágicos³, indicando, assim, uma dificuldade de transformação da personagem principal por eles retratada.

A relação entre a história de Cabíria e os mitos em questão faz-se também notar pela percepção de que tais narrativas míticas rompem

² O diagrama ora explicitado é de autoria de Lucia de Souza Dantas, pesquisadora e doutora em Filosofia pela PUC-SP, apresentado na ocasião do curso intitulado ‘Filosofia dos Contos de Fadas’- ministrado pela mesma no primeiro semestre do ano de 2020. Vale a pena ressaltar que a pesquisadora em questão autorizou a utilização do diagrama apresentado em aula para a composição do presente artigo.

³ Pensemos, por exemplo, nos contos de fadas de Andersen [1805-1875] que ilustram outros possíveis finais – tristes e trágicos - para os mesmos. Ver, por exemplo, o conto de fadas por ele intitulado ‘Os sapatinhos vermelhos’ (ANDERSEN, 2011). Como ilustração de mitos nos quais há finais trágicos, pensemos no próprio Mito de Narciso, ou mesmo nas próprias tragédias gregas.

fronteiras de classe social, etnia, nacionalidade, bem como o domínio espaço-temporal, haja vista a atualidade das mesmas na contemporaneidade. Em ‘Noites de Cabíria’, a personagem principal encarna tais imaginários relatados por ambos os mitos, bem como por alguns contos de fadas, nos quais encontramos, por exemplo, a possibilidade de redenção de uma moça pobre e sem recursos a partir do casamento com o príncipe encantado, como é o caso de Cinderela.

As dimensões da natureza de relatos míticos, ou dos contos de fadas, trazem à baila a ideia de que as diferenças de classe podem desaparecer com o amor, e, com isso, quem tanto sofreu pode um dia viver uma vida de princesa ou Deusa. Provando que a realidade é bem distante das delícias dos sonhos, Cabíria, mesmo no interior da casa-castelo, é acordada por um cachorro, no banheiro em que, escondida, dormia.

Ao sair da casa-castelo, ela contempla, pela última vez, o leito de Lazzari, no qual a bela Jessy estava entregue ao sono – uma espécie de releitura às avessas de Eros e Psique, na qual há uma personagem de fora que a tudo observa, sem, contudo, poder ocupar o lugar da esposa do Amor.

Ao sair da casa-Castelo, novamente Cabíria colide com a dureza dos fatos, como quando tenta atravessar uma porta transparente, fechada. O vidro – bem como determinadas situações de vida –, embora transparente, não é percebido como tal, levando Cabíria a com ele colidir diretamente. Então, ela se pergunta: onde é a saída [da casa-castelo]? Como quem dissesse “Onde é a saída do mundo dos sonhos, dos quais me tornei prisioneira?”.

DIMENSÃO SOCIAL DE ‘HUMILHADOS E OFENDIDOS’⁴

Em adição aos elementos supracitados, que compõem aspectos do desenvolvimento dos modos de formação e sentimento de uma dada comunidade, soma-se à constituição da identidade da personagem o fato de ela fazer parte, à maneira de um vocabulário dostoevskiano, de um grupo de ‘humilhados e ofendidos’, uma parcela da sociedade relegada à invisibilidade, ao desamparo, à restrição e ao desprezo. Esse universo dos

⁴ O título ‘Humilhados e ofendidos’ faz referência a um romance de autoria do literato Russo Fiodor Dostoiévski, publicado no ano de 1861.

humilhados e ofendidos é explorado, de forma mais detida por Fellini, por exemplo, na figura da família que compra a casa de Cabíria, e que gera indignação e comoção – nela e em Wanda - pela situação de extrema pobreza que ela encarna. No que tange à cena em questão, Fellini apresenta as seguintes considerações:

Uma das cenas mais tristes de todos os meus filmes é o momento em que mostro a família que comprou a casa de Cabíria, enquanto ela se põe, como acredita, a caminho de seu casamento. Ela vê aquela gente como invasora. Ela própria vendeu-lhes a casa, mas agora está como uma criança que disse que sim mas que mudou de ideia. (FELLINI, 1995, p. 61).

Essa parcela dos invisibilizados, encarnada, por exemplo, através da figura de Cabíria e de suas colegas de trabalho, ou mesmo da família que compra a casa da primeira, também é explicitada na cena do ‘homem do saco’. A cena em questão retrata, por sua vez, o caso real de um benfeitor caridoso que auxiliava pessoas pobres, geralmente mulheres mais velhas e ex-prostitutas, que moravam como que em ‘cavernas naturais’ situadas em terrenos baldios nos arredores de Roma, oferecendo-lhes alimentos e produtos de necessidades básicas. Segundo Dominique Delouche⁵, assistente francês de Fellini, o ‘homem do saco’ realmente existia, bem como essas pessoas desprovidas de assistência social mínima, o que chamou a atenção de Fellini acerca dessa figura. Delouche também afirma que as gravações dessas cenas foram feitas no local em que, segundo relatos, o referido homem realmente atuava.

A título de curiosidade, indicamos para o fato de que a sequência cênica do ‘homem do saco’, de acordo com o próprio Fellini, inicialmente foi passível de ser apreciada apenas pelo público de Cannes, mas, posteriormente, foi mantida em diversas versões da película (FELLINI, 1995, p. 124). Surpreendentemente, a sequência em questão, como afirmara o próprio Fellini, fora a única, em todo o filme, que a Igreja não aprovara para a exibição ao público italiano, objetando, nas palavras

⁵ As afirmações em questão foram extraídas de partes de uma entrevista concedida por Dominique Delouche, disponibilizada nos extras do filme ‘Noites de Cabíria’ (2018).

de Fellini (1995, p. 124), que “[...] era assunto seu [da igreja] ajudar os pobres e famintos. E essa cena daria a impressão de que a Igreja não estava assumindo a sua responsabilidade”.

Retomando a nossa análise da sequência cênica supracitada e sua relação com a dimensão daqueles colocados à margem da sociedade, vale lembrar que, no momento em que Cabíria encontra o homem de caridosa alma (o homem do saco), faz com ele um passeio pelas grutas nas quais vivem pessoas de condições paupérrimas de existência. Ela se comove com a situação dessas pessoas, e reconhece uma das figuras que outrora também vivia na prostituição, e que agora via-se privada dos direitos humanos mais fundamentais como alimentação, trabalho e moradia. Embora vivendo uma situação de desamparo, análoga à dessas pessoas, sobrevivendo da vida na prostituição, Cabíria entende que é especial, distinguindo-se delas – sobretudo por possuir uma casa, que, conforme repete orgulhosamente, é ‘provida de água, luz e gás’.

A crença de Cabíria de que é diferente das outras pessoas, também humilhadas e ofendidas, com as quais convive, faz-se notar em diversos momentos da narrativa fílmica, embora haja situações específicas nas quais ela toma consciência da sua situação, revoltando-se contra isso. Tal o momento, por exemplo, da visita ao Santuário de Nossa Senhora do Divino Amor, visita motivada, sobretudo, pela realização de prostituição no local, e não pelo fervor religioso de uma fé irrestrita.

A Dimensão da repetição cega tem uma variável importante a ser considerada no âmbito dos desvalidos, ou dos ‘humilhados e ofendidos’, como, por exemplo, uma forma de resistir às intempéries da dureza dos fatos. No trecho da cena do Santuário de Nossa Senhora do Divino Amor, também nos deparamos com os desvalidos que se apoiam em algo extraterreno, como é o caso da religião, e do apego fervoroso a uma fé sem limites, capaz de servir como bálsamo às restrições e precariedades de um grupo relegado ao anonimato, desdém e desprezo. O santuário é o local no qual (supostos) pecadores e (supostos) não pecadores se encontram, peregrinos, pessoas humildes etc. Contudo, há algo que os une, como a crença numa redenção, ou mesmo uma ficção aprazível, capaz de acolher sonhos e desejos que talvez nunca se concretizem em vida.

As dimensões do sonho e da ficção, comungadas nessa cena de prestação de homenagens e pedidos à Virgem Maria, fazem-se também presentes na figura do tio de um dos cafetões que acompanham as prostitutas no percurso do Santuário. Aparentemente, o mesmo tio estaria envolvido com atividades de prostituição e tráfico de drogas. As muletas do tio parecem metaforizar os sonhos, que são muletas, ou mesmo ferramentas, que nos auxiliam a transitar por determinadas situações de difícil travessia. As mesmas muletas que sustentam o tio, porém, também metaforizam os limites da ficção, espécie de ferramenta que, quando dela se é privado, faz despençar o indivíduo rumo ao chão. Nesse sentido, talvez não seja difícil admitir que determinadas formas de apego cego à religião, ou mesmo aos mais doces sonhos e ficções, possam ser encaradas como muletas.

Na mesma direção, também Cabíria faz um pedido à Virgem, para que mude de vida, e se frustra ao perceber que nada mudou. Em um lamento tragicômico, ela murmura: “Ainda somos os mesmos, ninguém mudou”. E, repetindo igual murmúrio, acrescenta: “Estamos todos como sempre, como estropiados”. Ao ser indagada por Wanda, amiga sua, a respeito do que esperava, ela diz que irá embora, e venderá tudo para começar nova vida, acrescentando ser diferente de Wanda e dos demais com os quais convivia. Wanda, ao que parece, à maneira das irmãs invejosas de Psique, poderia representar, de forma mais profunda, o convite à conscientização de Cabíria a respeito da sua real condição de vida, bem como a dúvida em relação à real face dos seus pares amorosos, por ela de fato desconhecida.

Cabíria ressent-se com a ideia de que milagres não existem, e se abriga na imaginação face à constatação dessa dura verdade, muito embora, conjecturemos, o verdadeiro milagre resida em ser possível habitar o sonho, ainda que de forma fugaz.

ELEMENTOS SUBJACENTES À NARRATIVA FÍLMICA

A dimensão onírica de toda a narrativa coaduna-se com o preto e branco do filme, no qual as formas se sobrepõem às cores, e no qual, conforme afirma o próprio Fellini (2011), podemos imaginar diferentes tonalidades e intensidades de cores que ali se fazem ausentes. Nas palavras

de Fellini (2011, p. 140), “[...] as chamadas ‘cores naturais empobrecem a fantasia”.

O próprio filme tem inspiração em uma personagem real que Fellini encontra enquanto está filmando ‘A trapaça’. Fellini relata avistar um minúsculo e miserável casebre na aldeia de San Felice, construído, segundo afirmação do próprio diretor, de “[...] pedaços de latão e velhas caixas de frutas”. Ao adentrar a casa, ele se espanta com o esmero com que os poucos recursos são organizados. Após a proprietária ficar enfurecida com a ousadia de Fellini, tomando-o por um enviado da prefeitura para a demolição da casa, ela se aproxima aos poucos do set de gravações, travando breves diálogos com Fellini, nos quais, segundo o mesmo, ela alternava:

[...] episódios de uma realidade atroz e brutal, de uma vida de inseto, com outros que se via bem que eram inventados a partir de cenas de filmes que havia assistido ou de romances de quadrinhos. Com teimosia, se obstinava em misturá-los, confundindo tudo em razão de uma penosa necessidade de acreditar que sua vida de desgraças era assim, como contava, colorindo-as com ingênuas fantasias sentimentais de uma garotinha ignorante e azarada. (FELLINI, 2011, p. 102-103).

Retornando à leitura do filme - à inspiração por ele recebida de episódios da vida real, o que resulta na intensificação dos sonhos que se mesclam com a realidade, formando uma linha tênue entre vida e ficção, e diferentes nuances e graus de embaralhamento entre arte e vida -, Fellini apresenta o ápice da trama com o show de Mágica e espetáculos variados, que incluíam o hipnotismo e autossugestão. Nesse fragmento de narrativa, é claramente ressaltado o entrelaçamento entre ficção e realidade. Na cena em questão, o mágico hipnotiza Cabíria e a faz vivenciar cenas das suas memórias de infância [uma espécie de mergulho profundo nos anseios coletivos entranhados no indivíduo], apresentando-a ao seu imaginário pretendente - Oscar. O mágico, novamente, trabalha com a temática do amor ideal, trazendo à tona os desejos profundos nutridos por Cabíria - e também por uma coletividade construída ao redor de tal pensamento - em

busca da realização de tais ideais, ou mesmo da neutralização de situações oriundas de uma brutal realidade.

Ao sair do transe hipnótico, novamente os sonhos se desfazem como uma espécie de um líquido que não se consegue reter nas mãos. Cabéria, mais uma vez transtornada, irada, espera que todos saiam do teatro para não ser, ainda mais, alvo de zombarias. Um dos espectadores a esperava na saída do teatro, apresentando-se a ela como Oscar D’Onoffrio, enfatizando uma dimensão de destinação, pelo fato de ele também se chamar Oscar, o mesmo personagem fictício com o qual Cabéria formara par amoroso durante a sessão de hipnose.

Oscar diz entender os sentimentos de Cabéria, apreciando a pureza dos seus sentimentos em relação ao amor. Cabéria, embora oferecendo resistência às palavras aprazíveis de Oscar, vê-se novamente enamorada, outra vez diante da possibilidade de vivenciar o tão desejado sonho. Sabemos, porém, como terminará toda essa trama, na qual o início do filme aparentemente se repete.

AS ‘NOITES DE CABÉRIA’ E A CONSTRUÇÃO DE HÁBITOS INDIVIDUAIS E COLETIVOS: UMA BREVE INVESTIGAÇÃO

Em narrativas autobiográficas de Fellini, transcritas de diálogos realizados entre ele e Charlotte Chandler, o primeiro assevera que “Nós vivemos muito mais no mundo de nossas imaginações do que na realidade e estamos presos no casulo de nossos hábitos”. (Fellini, 1995, p. 106).

No entendimento de Fellini, os hábitos são responsáveis por fazer com que cada um viva “[...] em seu mundo de fantasia” muito embora, ele acrescenta, a consciência de tal condição não esteja clara para a maioria das pessoas (FELLINI, 1995, p. 17). Em face dessa afirmação, caberia as seguintes indagações: 1) O que é um hábito? 2) Como entender a dinâmica constitutiva e formadora de hábitos? As questões propostas serão investigadas a partir de trabalhos do filósofo Charles Sanders Peirce (1839 – 1914).

A fim de alçar os propósitos ora enunciados, iniciemos pela caracterização que Peirce apresenta da noção de crença, que, como veremos, associa-se estreitamente à de hábito. De acordo com Peirce: “A essência de uma crença é o estabelecimento de um hábito; e crenças diferentes são distinguidas pelos diferentes modos de ação a que dão origem” (CP. 5.398⁶). O mesmo acrescenta que uma crença pode ser caracterizada a partir dos seguintes traços, a saber:

[...] primeiro, é algo de que estamos cientes; segundo, aplaca a irritação da dúvida; e, terceiro, envolve o estabelecimento de uma regra de ação em nossa natureza, ou, digamos, um hábito. Ao aplacar a irritação da dúvida, que é o motivo do pensar, o pensamento relaxa e fica em repouso por um momento ao alcançar a crença. (CP. 5.397, tradução nossa).

Na concepção de Peirce, crenças indicam a existência de hábitos, uma tendência à repetição que auxilia agentes no balizamento de suas respectivas condutas presentes e futuras. Em contraste, quando há presença da dúvida genuína, pode ocorrer uma desestabilização de um conjunto de crenças, convidando o indivíduo a atualizá-lo de modo a poder incorporar outros tipos de hábitos. O pensador em questão acrescenta ainda que: “[...] tão logo uma crença é firmemente alcançada, ficamos inteiramente satisfeitos, quer a crença seja verdadeira ou falsa⁷” (PEIRCE, 2008, p. 45).

Em seu trabalho intitulado *A fixação da crença*⁸, publicado em 1877, Peirce (2008, p. 43) afirma que “Nossas crenças guiam nossos desejos e moldam nossas condutas”. A fim de analisar e elucidar, de forma mais profunda, os tipos de crenças envolvidos em nossas condutas diárias, ele observou quatro tipos de métodos pelos quais fixamos crenças, a saber: a) por tenacidade; b) por autoridade; c) a priori; d) científico. Apresentaremos, brevemente, os quatro métodos ora aludidos.

⁶ CP refere-se à obra *Collected Papers*. O primeiro número diz respeito ao volume, enquanto que o segundo indica o parágrafo. Essa é uma forma usual de referenciar o trabalho em questão.

⁷ Conforme explicitado pelo próprio Peirce (2008, p. 82), crenças verdadeiras dizem respeito àquelas estabelecidas com base na realidade, enquanto que as crenças falsas se assentariam em ficções.

⁸ Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi.

O primeiro método (a), fixação de crenças por tenacidade, encerra-se no âmbito de crenças individuais, nas quais há uma espécie de recusa em mudanças de opiniões e condutas. Nas palavras de Peirce (2008, p. 48):

Um homem pode passar a vida mantendo sistematicamente fora de vista tudo o que poderia causar uma mudança em suas opiniões [...] Ele [o indivíduo tenaz] não se propõe a ser racional, e na verdade falará, frequentemente com desdém, da fraca e ilusória razão humana. Assim, deixem-no pensar como queira.

Tal método expressa um apego bastante contundente à determinada crença, evitando, a qualquer custo, a dúvida, já que ela, conforme explicita Peirce (2008, p.43), é um estado em que experimentamos ‘desconforto e insatisfação’, e são esses mesmos sentimentos que nos impelirão à busca de uma crença que atenuar ou cesse o desconforto trazido por uma dúvida genuína. Embora se possa permanecer por bastante tempo confinado às próprias crenças, por vezes limitadoras, como é o caso de crenças tenazes, Peirce (2008, p.48) assinalará que tal método “[...] será incapaz de, na prática, manter seu fundamento. O impulso social está contra ele”.

Ainda a respeito da crença fixada pelo método da tenacidade, Ibri (2020, p. 241) assevera que: “[...] uma pessoa ou conjunto de pessoas que assim creem sobrevivem em um mundo que lhes é próprio, privativo, mas que, ao interagir com mente ou mentes que praticam crenças vivas⁹, conflitam de modo inevitável com elas”. O pensador em questão acrescenta ainda que restaria aos indivíduos tenazes: “[...] alternativamente, isolarem-se da rede semiótica que os desafia a conjecturar, figura lógica impensável para a mente tenaz, e viverem sua ficção como se fosse realidade” (IBRI, 2020, p. 241).

O segundo método (b), a saber, por autoridade, por seu turno, abrangeria uma escala mais ampla da dinâmica de constituição de uma crença, ultrapassando o domínio puramente individual para o de crenças que abrangeria grupos maiores, envolvendo, por seu turno, a “[...] formação de opinião e o direcionamento de ações coletivas” (GONZALEZ

⁹ Ibri (2020, p. 237) considera ‘crenças vivas’ aquelas formadas pelo constante diálogo com os eventos do mundo, como é o caso, por exemplo, em seu entendimento, das crenças fixadas através do método científico.

et al. 2018, p. 9). Em poucas palavras, Peirce (2008, p. 49-50) assinala que: “Esse método tem sido, desde os tempos mais remotos, um dos principais meios de manter doutrinas teológicas e políticas corretas, e de preservar seu caráter universal ou católico”.

Esse método de fixar crenças, conforme ressalta Ibri (2020, p. 238), “[...] é bastante eficiente no sentido de promover ações de uma coletividade voltada para fins eleitos pela autoridade”. O pensador em questão sugere que pensemos, por exemplo, em instituições nas quais se assentam rígidas hierarquias, como é o caso de organizações militares ou mesmo corporações empresariais (IBRI, 2020, p. 238). Em ambos os exemplos, Ibri ressalta o papel da decisão da autoridade na tomada das decisões e direcionamento coletivo da conduta de grupos de pessoas.

O terceiro método (c), *a priori*, no entendimento de Peirce (2008, p. 53-53):

[...] é bem mais intelectual e respeitável do que os outros dois sobre os quais discorreremos [tenacidade e autoridade]. Mas suas falhas têm sido mais manifestas. Faz da investigação algo similar ao desenvolvimento do gosto; mas o gosto, infelizmente, é sempre mais ou menos uma questão de moda e, assim, os metafísicos nunca chegaram a fixar qualquer acordo, de modo que o pêndulo das opiniões tem balançado para um lado e para outro [...].

O método em questão, pode-se considerar, está assentado, de acordo Ibri (2020, p. 239-240), na:

[...] tendência humana em crer naquilo que pode lhe ser conveniente, cumprindo um certo papel de trazer conforto espiritual a quem crê. Contudo, esse método está longe de conseguir um acordo universal de opiniões, fixando-se por meio de doutrinas que afirmam a realidade de objetos cujo lado externo não pode ser experienciado, permanecendo apenas interiores ao que dele em teoria se declara.

Ibri enfatiza que o referido método de fixação de crenças não mantém um diálogo vivo com os fatos do mundo, sendo minada, assim, a possibilidade de verificação da validade das crenças por ele fixadas, através

do confronto com a alteridade dos fatos. Para ilustrar tais afirmações, o pensador sugere que pensemos em “[...] todas as metafísicas que afirmam a priori a realidade de objetos que cumprem papel de dar sentido à finitude humana, pelas promessas de atemporalidade de uma vida transcendente a essa onde, também, os ímpios seriam finalmente justificados. (IBRI, 2020, p. 240).

Por fim, o quarto método, científico (d), por seu turno, é caracterizado por Peirce (2008, p. 53-54) da seguinte forma:

Para satisfazer nossas dúvidas, por conseguinte, é necessário que se encontre um método pelo qual nossas crenças possam ser causadas por algo em nada humano, mas por alguma permanência externa – por alguma coisa sobre a qual nosso pensar não tenha efeito. [...] A permanência não seria externa, no sentido aqui usado, se sua influência se restringisse a apenas um indivíduo. Tem de ser algo que afete, ou que pudesse afetar, a todo o homem.

A partir dessa passagem, podemos aferir que as crenças fixadas por tal método são formadas não a partir de desejos individuais ou mesmo às aspirações subjacentes a determinadas instituições ou doutrinas, mas pelo diálogo com eventos no e do mundo que nos convidam a mudar as nossas crenças e condutas. No entendimento de Peirce, há um estado de coisas no mundo que possui permanência e que independe de nossos desejos ou mesmo da representação que dele se possa fazer, estado esse que ele denominara ‘realidade’¹⁰.

As crenças fixadas pelo método científico, vale ressaltar, não são tipos de crenças exclusivas de cientistas, mas de todos os seres passíveis de aprenderem com as suas respectivas experiências no mundo. Na mesma direção argumentativa, conforme ressaltado por Ibri (2020, p. 237), “Animais e plantas não podem cristalizar suas condutas, sob pena de perecerem”. Dito de outro modo, outros seres são também capazes de balizar as suas respectivas condutas a partir da alteridade dos fatos. Os eventos no mundo convidam o indivíduo a corrigir a própria conduta,

¹⁰ O conceito peirciano de realidade é desenvolvido e analisado com maior detalhamento e profundidade em Ibri (2015), Cap. 2.

afinando sua ação através da alteração de hábitos em face de sua alteridade (GONZALEZ *et al.* 2018).

Há, no entanto, inúmeras razões para que o indivíduo seja incapaz – ou mesmo tenha grandes dificuldades - de constituir uma crença através do método científico, dentre elas podemos destacar a incorporação, de longo prazo, de normas e regras de instituições religiosas, familiares, bem como a incorporação de certas narrativas (como aquelas subjacentes, por exemplo, aos contos de fadas e aos mitos) que, de alguma forma, moldam os modos pelos quais os indivíduos sentem e percebem a si próprios no âmbito de seus contextos de interações.

Para tentarmos ilustrar, de forma sintetizada, correlações possíveis entre as formas de fixar crenças com o filme ‘Noites de Cabíria’, pensemos, por exemplo, nos golpes vivenciados pela personagem principal em sua saga pela busca da felicidade – que ela associa ao amor ideal. Os comportamentos de seus pares amorosos podem, em nosso entendimento, ser tomados como fatos no mundo, fatos esses que indicializam certos padrões regulares relativos às suas respectivas crenças e condutas. Esses mesmos comportamentos, vale lembrar, não dependem dos desejos ou mesmo das representações fantasiosas que Cabíria possa deles fazer.

No caso de Cabíria, ela vivia fortemente a crença de que o casamento seria capaz de conduzi-la à felicidade e mudança de vida. A aposta cega em tal crença, responsável por fazer com que ela se negasse a considerar qualquer indício em contrário, conduzia Cabíria a hábitos de conduta que a levaram a situações limite de perigo e desamparo econômico e emocional. Esse é o caso, por exemplo, dos constantes roubos de seu dinheiro – realizados pelos seus pares amorosos - e com o seu quase afogamento no rio Tibre. A repetição constante de condutas que negam um dado fato no mundo, por seu turno, evidenciam uma dificuldade patente de mudança de hábitos conduzidos pela aprendizagem com a experiência. A conduta baseada na negação dos fatos, no caso analisado, aproxima-se, sobremaneira, a tipos de crenças fixadas por tenacidade, autoridade, e a priori, por exemplo.

Por fim, indicamos que o aparato conceitual peirciano mostra-se profícuo na identificação de hábitos e crenças que subjazem determinas

condutas. Conforme aludido pelo próprio Peirce (2008, p. 57): “Às vezes, a força do hábito fará com que um homem se agarre a velhas crenças, mesmo depois de estar em condições de ver que elas não possuem bases corretas”. Entendemos que talvez essa seja uma das principais causas que dificultam, aparentemente, a mudança de conduta não apenas de nossa personagem principal, mas de grande parte da humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parece-nos que um dos argumentos principais do filme transita na hipótese de que a ilusão desempenha um papel importante na dinâmica de manutenção da integridade psíquica – e, por que não, física - dos indivíduos.

N’ *O livro dos sonhos*, de Fellini (2019) (apud ARGENTIERI, 2019, p. 22), livro no qual ele narra e desenha os sonhos que tivera, Fellini afirma que “[...] o ser humano não consegue suportar a realidade por muito tempo”. Tal afirmação parece fundamentar a hipótese de que um dos argumentos possíveis do filme seja uma espécie de elucidação das dimensões positivas da ilusão e do sonho, e uma espécie de elogio à ficção em vida. A ilusão, no caso da narrativa proposta por Fellini em ‘Noites de Cabíria’, parece cumprir um papel paradoxal, como, por exemplo, o da manutenção do desejo de persistência de vida, e de luta pela vida, mas que, contudo, levada ao limite, também pode conduzir à morte, ou a situações de riscos iminentes, pela recusa da perda do encantamento pelo mundo, pelas pessoas, e por si próprio.

A dimensão do sonho também aparece inúmeras vezes como nos momentos de fruição artística através da dança, e do maravilhamento sentido em situações ordinárias, como são os casos, por exemplo, em que Cabíria dança o mambo no ponto de prostituição com um rapaz que lá se encontrava, ou mesmo com Alberti Lazzari, momentos esses capazes de suprimir as humilhações e desventuras vividas pela personagem, situações essas, inclusive, em que ela desdenha e enfrenta os olhares de desaprovação à sua roupa, com, dentre outros, o clássico bolero de penas de galinha. Tais momentos, em nosso entendimento, ilustram o poder redentor da

arte, que Fellini afirma acreditar ser “[...] a possibilidade de transformar o fracasso em vitória, a tristeza em alegria”. Sendo a “Arte [...] o [próprio] milagre” (FELLINI, 2019 apud BRUNETTA, 2019, p. 16).

Embora a arte possua um poder redentor, assim como o sonho ou a ficção, talvez o grande problema entre o entrelaçamento entre sonho e vida seja a perda dos limites do real, desconsiderando os choques de alteridade que a experiência indica, como a necessidade de reajustar condutas e ideais, em face da possibilidade de aprendizagem com a experiência – o que, como vimos, encarnaria o tipo de possibilidade de aquisição, no vocabulário peirciano, de crenças através do método científico. Embora não negligenciemos o papel da ilusão nas dimensões de sobrevivência individual e coletiva, tida como uma espécie de escudo protetor em face de uma verdade dura e incessante, é forçoso considerar que essa admissão nos lança em um paradoxo irreversível: se, por um lado, a ilusão de um amor ideal correspondido é o que temporariamente salva Cabíria da dor de uma vida limitada à brutalidade de suas vivências cotidianas, por outro, é essa mesma ilusão que, coadunada a diversas dificuldades de ordem da estrutura socioeconômica, aprisiona-a e limita o seu campo de ação.

Em suma, trabalhamos a ideia de que há elementos muito antigos da construção coletiva de hábitos que forjam modos de ser, sentir e agir. Há hábitos de sentimento que são difíceis de serem quebrados, ainda que em face da existência da dureza de fatos que nos sugere a necessidade de mudanças de conduta que nos habilitem a viver novas experiências. A conduta de Cabíria em face dos acontecimentos repete-se incessantemente em virtude de um círculo vicioso de hábitos, não apenas no âmbito do individual e amoroso (que, conforme vimos, trata-se também de uma longa construção ao longo do tempo), como também no da repetição de situações produzidas por uma estrutura social. A conduta de repetição da personagem não se limita apenas a ela, mas a uma grande maioria que se vê na pele de Cabíria, e com ela se solidariza, como um reflexo de si próprio no espelho, reconhecendo as mesmas mazelas interiores e coletivas vivenciadas pela personagem principal.

Por fim, na cena derradeira, após entregar, pela segunda vez, os seus bens a um falso Deus do Amor, Cabíria ainda se vê envolta em fantasias,

metaforizadas pelos felizes jovens que a acompanham em uma caminhada, o que alude à possibilidade de os sonhos ainda cantarem e sorrirem para ela, que, num esforço hercúleo, tenta retribuir com um sorriso emoldurado por prantos contidos e expressão retorcida pela dor. Conforme o título da música de Nino Rota presente na cena final sugere - '*Ma la vita continua*' -, poderíamos acrescentar que, com a vida, continuam os sonhos e as ilusões.

REFERÊNCIAS

- ARGENTIERI, S. The Filmmaker's Nightmares. A misleading 'Master Path' for the Unconscious mind. In: TOFFETI, S (ed.). **The Book of Dreams**. New York: Rizzoli, 2019. p. 21-24.
- ANDERSEN, H. **Contos de Hans Christian Andersen**. Tradução de Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011.
- APULEIO, L. **O asno de ouro**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BRANDÃO, J. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, volume II, 1987.
- BRUNETTA, G. In the Fellinian Heart. In: TOFFETI, S (ed.). **The Book of Dreams**. New York: Rizzoli, 2019. p. 13-16.
- DOSTOIÉVSKI, F. **Humilhados e Ofendidos**. Tradução de Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2018.
- FELLINI, F. **Eu, Fellini**. Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- FELLINI, F. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- GONZALEZ, M. E. Q. *et al.* Admirabilidade e ação autônoma: uma reflexão filosófica na era dos *Big Data*. In: GHIZZI, E. B. *et al.* **Sementes de pragmatismo na contemporaneidade**: homenagem a Ivo Assad Ibri. São Paulo: FiloCzar, 2018. p. 257-277.
- IBRI, I. **Kosmos Noetós**: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Paulus, 2015.
- IBRI, I. O crepúsculo da Realidade e a Ironia Melancólica do Sucesso Brilhante e Duradouro: reflexões sobre os Interpretantes Emocionais e Lógicos nos Modos Peircianos de Fixação de Crenças. **Semiótica e Pragmatismo**: interfaces teóricas. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, FiloCzar, 2020. v.1.
- NOITES DE CABÍRIA. Direção de Federico Fellini. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2018. 1 DVD (118 min).

PEIRCE, C. **Ilustrações da Lógica da Ciência**. Tradução de Renato Rodrigues Kinouchi. São Paulo: Ideias & Letras, 2008.

PEIRCE, C. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Charlottesville: Intalex Corporation; Cambridge: Harvard University, 1958.

PLATÃO. **Banquete**. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

STARLING, C. **Federico Fellini [e] Noites de Cabíria**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2018.

