



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

CAROLINA GUIMARÃES RIBEIRO

O CINEMA E A HISTÓRIA NA OBRA DE LUCHINO VISCONTI:
UMA ANÁLISE DE *SENSE*, *O LEOPARDO* E *O INOCENTE*

Salvador
2009.2

CAROLINA GUIMARÃES RIBEIRO

**O CINEMA E A HISTÓRIA NA OBRA DE LUCHINO VISCONTI:
UMA ANÁLISE DE *SENZO*, *O LEOPARDO* E *O INOCENTE***

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação Social com Habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador
2009.2

*Para meus avós Eunice e Juracy
com quem começaria tudo outra vez.*

AGRADECIMENTOS

Ao Professor José Francisco Serafim pela imprescindível e valiosa orientação.

Aos Professores André Setaro e Mahomed Bamba por terem gentilmente aceitado participar da banca examinadora.

A todos os membros do Laboratório de Análise Fílmica, ambiente indispensável para minha formação acadêmica.

A minha prezada tutora, Professora Graciela Natansohn, e a todos os queridos amigos com os quais tive o privilégio de conviver e trabalhar nos meus dois anos como bolsista do Programa de Educação Tutorial (Petcom).

A minha preciosa amiga Ana Camila cujo apoio, boa vontade e dedicação foram fundamentais para a realização deste trabalho. Agradeço por segurar minha mão durante todo o caminho.

A *my person* Rodrigo Lessa por todos os *downloads*, pela revisão, por me ouvir e consolar nos momentos de estresse e pela nossa amizade linda e fofa.

Aos queridíssimos Nany e João pelas leituras e sugestões e pelo carinho de sempre.

Aos amigos da “lista da verdade” pelos quatro anos de risadas, intrigas, bebidinhas e muita sinceridade, sem as quais minha graduação não teria sido tão divertida.

A minha família pelo apoio constante, em especial a minha mãe, Isabel e minha tia Vera pela imensa generosidade da qual espero um dia ser digna.

*Quando o poeta fala,
Quando as musas falam,
Outra voz,
Outras vozes,
Como que vindo de outros lugares
Vêm até nós.
É preciso ouvi-las também.
Ouvi-las diferentemente
E fazer de todas essas audições
Um cantar.*

Sérgio Fingermann

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo identificar e compreender que tipo de leitura sobre a História é suscitada pelas obras *Senso* (1954), *O Leopardo* (1963) e *O Inocente* (1976), dirigidas pelo cineasta italiano Luchino Visconti. Partindo da necessidade de investigar quais são as relações possíveis entre Cinema e História, foram consideradas as ideias do historiador francês Marc Ferro, pioneiro no estudo acadêmico da relação Cinema-História. Ferro acreditava que todo filme era capaz de expressar características da sociedade que o produziu, servindo assim como objeto útil para os historiadores. A partir das ideias de Ferro e de demais autores, como Pierre Sorlin, considera-se que o filme expressa um discurso sobre a História. Como forma de melhor compreender as obras analisadas foi apresentado, em linhas gerais, o universo temático e estilístico de Luchino Visconti, caracterizado pela abordagem de temas como a decadência e a morte e pela minuciosa reconstituição de época. A metodologia de análise fílmica utilizada foi a *Poética do Cinema*, pois sua principal premissa é considerar o filme como um conjunto de estratégias construídas para suscitar determinados efeitos no apreciador. A *Poética* permite, então, compreender o modo como o discurso dos filmes analisados foi construído. Dessa forma, o trabalho procurou unir a análise interna às teorias dos estudos de Cinema e História.

Palavras-chave: Cinema, História, Luchino Visconti, Análise Fílmica

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Cena de <i>O Leopardo</i>	61
Figura 02 – Cena de <i>O Leopardo</i>	61
Figura 03 – Tulio em <i>O Inocente</i>	63
Figura 04 – Dom Fabrizio contempla o quadro de Greuze em <i>O Leopardo</i>	64
Figura 05 – Plano final de <i>O Inocente</i>	70
Figura 06 – Plano final de <i>O Leopardo</i>	70
Figura 07 – Plano final de Livia em <i>Senso</i>	70
Figura 08 – Teatro La Fenice em <i>Senso</i>	77
Figura 09 – <i>O Beijo</i> e a cena de <i>Senso</i>	78
Figura 10 – <i>A Batalha de Palermo</i> e a cena de <i>O Leopardo</i>	79
Figura 11 – <i>Toilette pela Manhã</i> e a cena de <i>Senso</i>	80
Figura 12 – No caminho de Donnafugata.....	81
Figura 13 – Dom Fabrizio caçando em <i>O Leopardo</i>	81
Figura 14 – <i>Refeição na Relva</i> e a cena de <i>O Leopardo</i>	82
Figura 15 – <i>The Black Sash</i> e a cena de <i>O Inocente</i>	83
Figura 16 – <i>Madame X</i> e a cena de <i>O Inocente</i>	83
Figura 17 - <i>Portrait of Madame Barbe de Rimsky-Korsakov</i> e cenas de <i>Senso</i>	84
Figura 18 – Mahler refletido no espelho em <i>Senso</i>	85
Figura 19 – Tancredi refletido no espelho em <i>O Leopardo</i>	86
Figura 20 – Tulio refletido no espelho em <i>O Inocente</i>	86
Figura 21 – Exploração da profundidade de campo de <i>Senso</i> e <i>O Leopardo</i>	87
Figura 22 – Cenas de <i>O Inocente</i>	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A HISTÓRIA NO CINEMA; O CINEMA NA HISTÓRIA.....	14
1.1. A Leitura Cinematográfica da História.....	21
1.2. Os Problemas de Método na Relação Cinema-História.....	25
1.3. A Alegoria Histórica.....	28
2. VISCONTI E A HISTÓRIA.....	32
2.1. Visconti e o Neo-realismo Italiano.....	33
2.2. O Decadentismo.....	36
2.3. Os Documentários de Visconti.....	40
2.4. Cinema de Artes.....	41
2.5. Apresentação do <i>corpus</i>	43
2.5.1. <i>Senso - Sedução da Carne</i>	43
2.5.2. <i>O Leopardo</i>	45
2.5.3. <i>O Inocente</i>	46
3. A LEITURA DA HISTÓRIA NO CINEMA DE VISCONTI.....	48
3.1. Uma Proposta Metodológica: <i>A Poética do Cinema</i>	48
3.2. Construção de um Discurso: Análise de <i>Senso</i> , <i>O Leopardo</i> e <i>O Inocente</i>	53
3.2.1. Situando Historicamente o Espectador.....	54
3.2.2. A Decadência e a Morte.....	59
3.2.3. Tempo e Pessimismo.....	65
3.2.4. A Construção dos Personagens.....	71
3.2.5. A Composição da <i>Mise en scène</i>	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93
APÊNDICE.....	95

INTRODUÇÃO

Ainda nos minutos iniciais de *O Leopardo*, durante uma conversa com o príncipe de Salina, o padre Pirrone o adverte em relação às amizades perigosas de seu sobrinho Tancredi. Irritado com o comentário, o príncipe retruca em defesa do sobrinho: “*A culpa não é dele, mas dos tempos que correm!*” O diálogo demarca uma das características principais do cinema de Luchino Visconti: a intensa relação que seus filmes têm com o tempo e com a História. Cineasta com um forte estilo pessoal, Visconti recriou em muitos de seus filmes eventos históricos marcantes e ocupou-se em narrar a derrocada da aristocracia européia em obras repletas de personagens atormentados pela passagem do tempo, pessimismo e melancolia aliados a uma minuciosa e admirável reconstituição de época.

O interesse por estudar os filmes de Visconti foi decorrência da minha própria trajetória pessoal e acadêmica. No campo pessoal por tratar-se de um cineasta já muito conhecido e admirado; no meio acadêmico pela minha relação com a análise de filmes. Apesar de sempre ter sido intensa apreciadora, meu interesse pelo Cinema enquanto objeto de investigação acadêmica data do início da minha participação no Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa pertencente ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Passei a frequentar as reuniões semanais do grupo após meu ingresso como bolsista no Programa de Educação Tutorial da Faculdade de Comunicação (Petcom), no segundo semestre de 2007, cuja uma das exigências é a integração de seus bolsistas a grupos de pesquisa vinculados à pós-graduação da faculdade. No grupo e, posteriormente, durante o semestre letivo de 2008.2, no qual cursei a disciplina optativa *Narrativas Audiovisuais*, ministrada pelo Prof. Dr. Wilson Gomes, tive a oportunidade de conhecer e aplicar a metodologia *Poética do Cinema* na análise de obras cinematográficas. A *Poética* propõe compreender a peça fílmica como um conjunto de estratégias organizadas para solicitar determinados efeitos no apreciador. O analista deve, portanto, identificar essas estratégias e explicar, através dos elementos da linguagem cinematográfica, de que modo elas funcionam dentro da obra. Entre os filmes analisados na disciplina estava *Vagas Estrelas da Ursa* (*Vaghe stelle dell'Orsa...*, 1965), de Luchino Visconti. O trabalho de análise deste filme em particular despertou meu interesse em revisitar a filmografia de Visconti e estudar outros filmes do cineasta.

Já tendo feito uma apreciação preliminar de grande parte dos filmes do diretor, era evidente para mim a presença e a importância que a passagem do tempo e os acontecimentos da História tinham para os eventos narrados. Foi a percepção desse fato que primeiro impulsionou este trabalho, pois a partir da ideia de que a História ocupava um lugar de importância na obra de Visconti surgiram as dúvidas que guiaram a elaboração desta monografia e procurarão ser respondidas ao longo do texto: primeiro, qual o tipo de relação que os filmes têm com a História? E, a partir da apreciação e posterior análise dos filmes, quais os comentários que estes suscitam – o que “dizem” sobre os acontecimentos históricos? E mais ainda, quais elementos e estratégias se utilizam para dizê-lo?

Por estar familiarizada com a análise de filmes através da *Poética do Cinema* a utilização desta metodologia pareceu a escolha adequada. Por outro lado, justamente por conhecer seus pressupostos sabia que se tratava de um instrumento para uma análise imanente da obra; seu uso, portanto, responde apenas parte dos questionamentos elaborados acima – aqueles que se referem ao modo como o filme está estrategicamente construído. Considerando a ligação que o cinema de Visconti tem com os acontecimentos históricos, surgiu a necessidade de buscar autores que investigassem a relação Cinema-História e pudessem oferecer caminhos complementares ao instrumento da análise.

No decorrer dessas investigações, as teorias de Marc Ferro, desenvolvidas durante a década de 1970, ocuparam uma posição de relevância. Ferro foi um dos pioneiros no estudo do Cinema relacionado à História e a importância de seu trabalho é comprovada pelo fato de que este ainda é citado e considerado nas pesquisas mais recentes da área. Ferro considerava o filme como uma fonte privilegiada de conhecimento sobre a História, podendo ser utilizado como instrumento de análise social. Para ele, todo filme traria inscrito em si informações sobre a sociedade na qual foi produzido. Embora Ferro jamais tenha elaborado uma metodologia que desse conta dessa análise, sua contribuição deve-se ao fato de que ele apontou um modo de olhar para o Cinema que ainda era pouco explorado na época – e, de certa forma, até hoje.

Mesmo considerando a importância de Ferro para uma maior compreensão da interface Cinema-História, o traço principal da sua pesquisa é o estudo da sociedade e não dos

filmes em si. Além disso, Ferro desconsiderava em seus estudos a dimensão artística da obra cinematográfica que, para ele, era apenas um objeto, um instrumento útil para a compreensão da sociedade. Aqui partimos do pressuposto que o Cinema, mais que uma fonte de conhecimento sobre a História, é arte e como tal pode ter objetivos outros além de tornar uma fábula compreensível, como emocionar, surpreender ou provocar um efeito estético no apreciador. Esse aspecto é levado em consideração no processo de análise e neste ponto reside o papel da *Poética do Cinema* como um método eficaz para a compreensão do modo de funcionamento dos filmes. Dessa forma, o trabalho procurou complementar a análise interna das obras com outras reflexões que permitissem entender que tipo de relação havia entre os filmes e a História.

A escolha da trilogia composta por *Senso* (1954), *O Leopardo* (1963) e *O Inocente* (1976) como *corpus* analítico, resultou da compreensão de que estes filmes apresentam semelhanças temáticas e estilísticas. Tratam-se, naturalmente, de obras diversas, cada uma com suas especificidades, mas a hipótese aqui sustentada é de que elas apresentam uma unidade no que se refere ao tipo de olhar sobre a História que suscitam. São filmes que denotam uma visão pessimista do mundo, nos quais os personagens são tragados pela História e têm consciência de sua impotência diante dela. Os conflitos pessoais dos personagens – marcados por paixões, traições, infelicidade e morte – servem como ilustração da inexorabilidade do tempo e dos processos históricos. Tratam-se também de obras ambientadas em um período semelhante - segunda metade do século XIX, e abordam o processo de unificação da Itália e suas consequências, apresentando elementos recorrentes na filmografia de Visconti: o apuro estético e visual, a minuciosa reconstituição de época, a grandiosidade dos cenários e figurinos e a citação a outras formas de arte como a pintura e a ópera. Constituem, deste modo, um universo coeso e representativo da obra do cineasta.

Tomando como base, portanto, os filmes *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente*, esta monografia buscou identificar que tipo de leitura eles fazem da História da Itália e de que modo esta é construída, considerando os elementos da linguagem cinematográfica. O trabalho está dividido em três capítulos: o primeiro traz uma revisão teórica da relação entre Cinema e História, abordando as ideias dos principais autores que se dedicaram a esses estudos – com ênfase nas teorias de Marc Ferro. Foi traçado um breve panorama sobre de que modo o Cinema passou a ser visto como objeto de interesse para a

investigação histórica e da importância dos primeiros estudos na área, como o realizado por Siegfried Kracauer a respeito do expressionismo alemão e da ascensão do nazismo; em seguida, uma exposição dos pontos mais importantes do trabalho de Marc Ferro, com um tópico dedicado exclusivamente às suas reflexões sobre as possíveis leituras que os filmes podem fazer da História. O objetivo foi esclarecer de que modo Ferro compreendia o filme enquanto objeto relevante para o estudo da História e as maneiras através das quais ele poderia expressar visões de mundo típicas do ambiente no qual foi realizado. O tópico seguinte se dedicou a explorar os problemas e limitações tanto das teorias de Ferro quanto das pesquisas mais recentes sobre Cinema e História. O principal entrave ao avanço nas pesquisas é ausência de uma metodologia de análise dos filmes, limitando o olhar do analista simplesmente ao conteúdo da fábula – desse modo os demais recursos expressivos do Cinema como montagem, movimentos de câmera, enquadramentos, trilha sonora, entre outros, fundamentais para a produção de sentido dos filmes, permanecem negligenciados. Este fato foi apontado ainda nos anos de 1970 por Pierre Sorlin, mas continua sendo um obstáculo mesmo nos estudos mais contemporâneos. Também neste capítulo foi abordado o processo de alegoria histórica, pois partimos do pressuposto que os filmes componentes do *corpus* permitem uma leitura alegórica – considerando que o destino de seus personagens, em particular, representa o destino de sua classe social como um todo.

No segundo capítulo foi feito um esforço para caracterizar o cinema de Luchino Visconti, procurando descrever suas principais peculiaridades. O objetivo deste capítulo foi familiarizar o leitor com os atributos mais marcantes do cineasta, pois por tratar-se de um diretor com uma constância temática e estilística, a compreensão de seu universo é relevante para o processo de análise. Primeiro tratou-se da relação de Visconti com o neo-realismo italiano, indicando os principais filmes e características do movimento e o papel de Visconti naquele contexto. Em seguida foi feita uma descrição de sua fase decadentista, procurando apontar os temas recorrentes, as marcas de seu estilo e a influência da própria história pessoal do cineasta em seus filmes. O tópico seguinte foi dedicado aos documentários produzidos por Visconti, mais relacionados à fase neo-realista de seu cinema. Também foi abordada a influência de artes como a ópera e a pintura na obra de Visconti, indicando a importância de sua grande familiaridade com estas formas artísticas para a reconstituição de época de seus filmes, auxiliando o espectador a compreender o universo altamente sofisticado e aristocrático das

narrativas. Por fim, o capítulo traz um breve resumo da fábula dos filmes do *corpus* como forma de apresentá-los ao leitor e preparar as bases para a análise realizada no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo cumpre duas funções: em primeiro lugar, apresenta a *Poética do Cinema* como proposta metodológica, explicando suas premissas teóricas e os passos necessários para sua aplicação prática. A *Poética* foi apresentada neste momento justamente no esforço de evitar o problema apontado no primeiro capítulo – ausência de rigor metodológico nas análises. Em seguida, passa-se para a análise de fato dos filmes, buscando evidenciar os elementos comuns entre eles e de que modo estão estruturados em cada filme em particular. Não foi realizada uma análise filme a filme, já que a monografia se propõe a fazer uma identificação do tipo de leitura da História suscitado pelas três obras. Com o intuito de evitar repetições desnecessárias, os tópicos foram divididos considerando as temáticas e características comuns aos três: o modo como situam o espectador no momento histórico que pretendem recriar, a visão que têm do processo de decadência e da morte, a abordagem dos problemas da passagem do tempo e do pessimismo, a construção que fazem dos personagens centrais e a composição da *mise en scène*.

1. A HISTÓRIA NO CINEMA; O CINEMA NA HISTÓRIA.

*Deus! Como a arte é longa
E tão breve é a vida!*
J. W. Goethe. Trecho de *Fausto*

No ano de 1898 foi publicado na revista francesa *Cultures* o artigo *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinematographie historique*¹. Escrito pelo câmera polonês Boleslas Matuszewski, o artigo defendia o valor da imagem cinematográfica como documento histórico. Embora o artigo de Matuszewski baseasse sua argumentação na capacidade que a imagem cinematográfica teria de registrar “a verdade”, ideia já tão contestada nos estudos sobre o Cinema², seu artigo ilustra quão antiga são as relações entre o Cinema e a História³.

Foi o surgimento da chamada *École des Annales*⁴ que abriu caminho para novas discussões sobre Cinema e História. O movimento, surgido na França no final da década de 1920, propunha uma reformulação de conceitos sobre a História e, conseqüentemente, a busca de novos métodos para estudá-la. Os historiadores da *École des Annales* fundaram, em 1929, a revista *Annales d'histoire économique social*⁵, cujos artigos propunham uma abordagem sobre a História que levasse em consideração não apenas os grandes fatos e personagens, mas também a mentalidade, o cotidiano, o imaginário social, aproximando, desta forma, a História das demais ciências humanas, numa abordagem transdisciplinar. “A história continua considerando os fatos; embora procure entendê-los nas várias partes que os compõem, inclusive associando-os ao presente, ao cotidiano” (SILVA, 1996). Desse modo, a principal contribuição da *École des Annales* foi entender a História não simplesmente como uma sucessão de fatos no tempo, mas como uma construção.

¹ *Uma nova fonte da História: criação de um repositório de cinematografia histórica*. Todas as traduções de línguas estrangeiras presentes neste trabalho são de responsabilidade da autora.

² Desde as experiências de Kuleshov a respeito da montagem e de Eisenstein e sua montagem dialética que a ideia do Cinema como simples reprodutor do “real” passou a ser superada.

³ A grafia de “Cinema” e “História” com iniciais maiúsculas foi uma escolha com o propósito de diferenciar Cinema (instituição) de cinema (sala de exibição ou conjunto da obra de um diretor), bem como, História (disciplina) de história (fábula).

⁴ Escola dos Anais.

⁵ *Anais da História Econômica e Social*. A partir de 1946, a revista passou a se chamar *Annales, Economies, Sociétés, Civilizations* (Anais, Economia, Sociedades, Civilizações).

Esta visão sobre a História como um discurso construído por quem a conta foi apropriada e desenvolvida pela *Nouvelle Histoire*⁶, um movimento derivado da *École des Annales*. *La Nouvelle Histoire* é o título do livro do historiador francês Jacques Le Goff, publicado em 1978, obra considerada fundadora do movimento. Na busca de uma explicação para o que foi a *Nouvelle Histoire*, Peter Burke (1992) afirma que é difícil encontrar uma definição positiva para o movimento. Ele é mais bem entendido quando se compreende ao que se opunha: à excessiva preocupação com os acontecimentos políticos e com as “grandes personalidades”, como reis, papas, generais e presidentes; à busca de fontes somente entre os documentos “oficiais”; à visão da História simplesmente como uma narrativa dos acontecimentos e à busca puramente pela “verdade dos fatos”. Contrária a esses princípios, a *Nouvelle Histoire* vai se destacar por seu interesse por toda atividade humana, pela visão das pessoas comuns e suas experiências das mudanças sociais. Aos historiadores, não é suficiente se perguntar o que aconteceu, mas também, o que pensam as pessoas sobre o que lhes aconteceu. Conforme explica Burke: “O que era considerado imutável é agora encarado como uma *construção cultural* (grifo do autor) sujeita a variações tanto no tempo como no espaço” (BURKE, 1992, p.11).

Considerando a História como construção cultural, a *Nouvelle Histoire* vai ampliar a noção de documento histórico. As fontes documentais da História não são somente os documentos escritos como cartas e tratados, mas toda produção humana pode ser utilizada como fonte de conhecimento sobre determinada época. Assim, as obras imagéticas ou sonoras também podem ter seu valor como objeto de análise para os historiadores.

Certamente a *Nouvelle Histoire*, seus preceitos e ramificações são muito mais complexos do que deixamos entrever aqui. Não é objetivo deste trabalho, porém, realizar um estudo mais aprofundado a respeito do movimento, mas demonstrar como o contexto de questionamento em relação ao que tinha ou não validade enquanto registro histórico foi fundamental para que o Cinema pudesse ser incorporado como objeto de interesse para os historiadores. O que a *École des Annales* e a *Nouvelle Histoire* possibilitaram foi a visão de que a verdade histórica é sempre construída – assim como

⁶ Nova História.

em um filme – e contá-la implica em fazer escolhas. Escolhas estas que jamais estão isentas de interesses, pressões e preconceitos do historiador e presentes na própria sociedade.

As transformações no modo de pensar e entender a História trazidas pela *École des Annales* e pela *Nouvelle Histoire* permitiram que o Cinema pudesse ser considerado pelos historiadores como um documento histórico. Porém, um dos pioneiros na utilização do filme como uma fonte de investigação histórica, de acordo com a historiadora Cristiane Nova (1996), foi Siegfried Kracauer. Em seu livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, publicado em 1947, Kracauer, empregando elementos da sociologia e da psicologia, procurava entender que razões levaram grande parte da população alemã a aderir ao nazismo. Para isso, utilizou alguns dos filmes do movimento expressionista alemão – como o *Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene – para demonstrar de que modo este movimento cinematográfico refletia os anseios da sociedade da época, renunciando a ascensão do nazismo. Kracauer explica no prefácio de seu livro:

É minha opinião que, através de uma análise dos filmes alemães, se pode expor as profundas tendências psicológicas predominantes na Alemanha de 1918 a 1933, tendências psicológicas que influenciaram o curso dos acontecimentos no período de tempo acima mencionado e terão de ser levadas em consideração na era pós-Hitler. (KRACAUER, [1947] 1988, p.7)

Embora os estudos de Kracauer tenham sido posteriormente alvo de críticas devido à sua desatenção ao que se referia à estética dos filmes – uma marca fundamental do expressionismo alemão – seu livro teve importância inegável como o primeiro estudo sistemático que utilizava o Cinema como forma de se compreender um período histórico.

Após as contribuições de Kracauer, um dos mais significativos estudos realizados sobre Cinema e História encontra-se na obra do historiador francês Marc Ferro. Inserido no contexto da *École des Annales* e da *Nouvelle Histoire*, Ferro - atualmente professor aposentado da *École des hautes études en Sciences Sociales*⁷ em Paris - foi responsável por levar a relação Cinema-História para o meio acadêmico. Este autor defende a

⁷ Escola de estudos avançados em Ciências Sociais.

utilização do filme como fonte histórica, pois para ele era possível realizar, através do Cinema, uma análise da sociedade.

Em 1973, Ferro publica na revista *Annales, Économies, Sociétés, Civilizations*⁸ o artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*. Este artigo, de importância central nos estudos do autor, foi publicado no Brasil pela primeira vez em 1976, na coletânea *História: Novos Objetos*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora. Posteriormente, foi reeditado no livro *Cinema e História*, de autoria do próprio Ferro, publicado na França em 1977 e no Brasil em 1992.

A principal ideia que Ferro defende nesse artigo é sobre a capacidade que o filme teria de expressar características da sociedade que o produziu, servindo assim como uma fonte privilegiada para o conhecimento histórico. Para ele, o filme não é somente uma obra de arte, mas deve ser visto como um objeto, um documento que traz inscrito em si informações sobre o meio social do qual foi fruto. O Cinema teria, portanto, a capacidade de trazer à tona ideias, tensões e imaginários característicos da sociedade que, se identificados e analisados, poderiam revelar informações dificilmente encontradas em documentos escritos, por exemplo.

Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 1992, p. 86)

Partindo desse pressuposto, Ferro advoga que o filme pode ser analisado não em busca de um conhecimento objetivo da “realidade”, mas como um objeto revelador de um imaginário social que nem sempre está explícito, mas que pode ser buscado nas entrelinhas. Para ele, o Cinema é uma instância capaz de expressar conteúdos que nem mesmo o próprio realizador teria consciência de que está propagando. Nem mesmo a censura, as restrições do mercado ou qualquer influência extra-fílmica, seriam capazes de impedir que o filme revelasse dados sobre o contexto no qual está inserido. Essas informações apareceriam através de “lapsos” na obra. Segundo Ferro, o papel do historiador seria buscar esses lapsos que revelariam a ideologia latente nas imagens.

⁸ V. 29, n. 1, p. 109-124, 1973.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens conseguiram ordenar num belo equilíbrio. [...] A câmara revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso da sociedade, seus lapsos. (FERRO, 1992. p. 86)

Um exemplo de como funcionariam esses lapsos é descrito por Ferro no livro *Cinema e História*⁹. No filme *La vie dans un sous-sol*, de 1925, um casal consulta um calendário para calcular a data de nascimento do filho que estão esperando. O calendário é do ano de 1924, porém já está ornamentado com uma fotografia de Stalin. Conforme analisa Jorge Nóvoa:

Se pensarmos que se tratava de um filme destinado à difusão para o grande público, não temos, aparentemente, nada de especial. Mas, o “inocente” cineasta difundia de modo sub-reptício, fruto de um lapso que ele mesmo, talvez, não percebeu a ideia de que Stalin já era o grande dirigente da URSS, quando seu poder só se consolidaria em 1929. (NÓVOA, 2009, p. 177-178)

Desse modo, o valor do filme como fonte de conhecimento histórico não se daria apenas pelo que mostra, mas pelo que revela “inconscientemente” sobre a sociedade. Através da identificação dos lapsos presentes no filme, o historiador poderia construir uma forma de contra-história, uma História que o filme jamais pretendeu contar. Através da contra-história seria possível então realizar uma contra-análise da sociedade.

As ideias de contra-história e contra-análise são conceitos centrais no trabalho de Ferro. Ele entendia que o historiador deveria buscar o que havia de “não-visível” nos filmes, a ideologia por trás da história. Essa forma de contra-história teria o valor de não constituir um conjunto ordenado de ideias ou fatos, mas de contribuir para trazer à tona novas visões de mundo, diferentes pontos de vista como forma de complementar ou até mesmo de contestar a História “oficial”.

O filme seria assim um “agente da história”, pois teria a capacidade de dialogar com os pensamentos e ações das pessoas. Um exemplo é a análise do filme *O judeu Süß*¹⁰ (*Jud Süß*) de Veit Harlan, realizado na Alemanha em 1940. No filme, uma demonstração de propaganda antisemita, o comerciante judeu Süß Oppenheimer, empresta dinheiro a juros ao duque de Wittemberg, desencadeando uma série de acontecimentos trágicos.

⁹ 1992, p. 88.

¹⁰ In: *Cinema e História*, 1992, p. 45-46.

Em sua análise, Ferro concentra-se em quatro fusões encadeadas¹¹ que acontecem no filme, demonstrando de que modo elas reforçam a ideologia nazista da obra, apresentando os judeus como pessoas sem caráter e ávidas por lucro. A análise desta obra é um exemplo de como, para o autor, todo filme traz uma visão de mundo, um discurso que pode estar explícito ou não em suas imagens.

Para demonstrar seu argumento, Ferro tomou alguns exemplos do cinema soviético. Ele considerava que os filmes produzidos sob regimes autoritários ou por grupos socialmente marginalizados eram os mais indicados para análise nos moldes da contra-história. Isso porque eles revelariam com maior ênfase o “avesso” da sociedade, seja através de modos de contornar a censura ou por expressarem pontos de vista de minorias que necessitariam do Cinema para serem vistos.

Um exemplo está na análise do filme *Dura Lex*¹² (*Po Zakonu*, 1926) de Lev Kuleshov sobre um grupo de garimpeiros no Canadá. Após encontrarem um veio de ouro, um deles assassina dois companheiros, movido pelo desejo de ficar com todo o ouro para si. O casal sobrevivente, porém, consegue subjugar-lo e, como estão isolados no acampamento devido à neve, organizam eles mesmos o julgamento do assassino, fazendo o papel de juiz, testemunhas e, por fim, carrasco. Em sua análise, Ferro diz que embora o filme fale explicitamente sobre o Canadá, faz referência à Rússia e sua paródia de julgamento procura fazer uma crítica às vítimas da repressão na União Soviética. As análises de Ferro sobre o cinema soviético são exemplos de sua crença que “um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo”, permitindo que se alcance através de sua análise, “uma zona da História até então ocultada, inapreensível, não-visível” (1992, p.115).

Portanto, para Ferro, o filme é uma fonte privilegiada de conhecimento histórico porque tem a capacidade de revelar conteúdos a princípio não-visíveis sobre a sociedade que o produziu, mas que poderiam ser acessados pelo historiador através de lapsos inevitavelmente presentes na obra.

¹¹ “Consiste na substituição de um plano por outro através da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, a qual se desvanece lentamente. Tem sempre, salvo casos excepcionais, a função de marcar uma passagem de tempo.” (MARTIN, [1955] 2005, p.110).

¹² In: *Cinema e História*, 1992, p. 89-94.

Neste ponto, convém destrinchar um pouco mais as possibilidades de análise que Ferro oferece. Considerando que a partir do Cinema podemos extrair conhecimento sobre o mundo, este pode ser buscado em duas vias: ou se pode fazer uma leitura histórica do Cinema ou uma leitura cinematográfica da História. No primeiro caso, a ênfase do analista estaria no contexto em que o filme foi produzido e a pergunta principal a ser respondida é: quais as condições sociais que permitiram que este filme fosse realizado? Já a leitura cinematográfica da História consistiria em analisar a interpretação que determinado filme suscita sobre a História. Neste caso a pergunta seria: qual a leitura que tal sociedade faz de si mesma?

Certamente as fronteiras entre esses dois modos de compreensão não são tão bem demarcadas, já que se tratam de categorias abstratas de análise. Além disso, caso esta divisão não seja relativizada, corremos o risco de incorrer na visão já superada de que as condições de produção e o imaginário social são áreas separadas da experiência humana¹³. O valor da separação consiste em perceber que existem possibilidades distintas de análise, que dependem dos objetivos e intenções do analista e de que modo ele “olha” para a obra sobre a qual pretende trabalhar.

Como exemplo de uma leitura histórica do Cinema, podemos citar a análise de Ferro do filme *O Terceiro Homem* (*The Third Man*, 1949). Ele investiga o processo de produção da obra, procurando entender que condições sociais permitiram o surgimento daquele tipo de filme, explicando porque certas escolhas foram feitas em detrimento de outras. A partir da análise das relações ente o roteirista do filme Graham Greene e o diretor Carol Reed, Ferro examina as mudanças que Reed fez no roteiro de Greene, demonstrando como um filme que pretendia ser apenas uma diversão ligeira transformou-se no que ele chamou de “tragédia política, escrita no espírito da guerra fria” (1992, p.54). Ferro explica que, enquanto o roteiro de Greene dava traços ambíguos aos personagens, Reed transformou o filme em um conflito “Bem x Mal”, ilustrando a situação do mundo durante a Guerra Fria. Neste caso, o valor do filme para a investigação histórica seria como testemunho do momento em que foi produzido.

¹³ Em 1977 no seu livro *Marxismo e Literatura*, o teórico Raymond Williams fez uma exposição minuciosa sobre os problemas da separação da infra-estrutura (base econômica) e superestrutura (imaginário), afirmando que a “vida real” é ao mesmo tempo material e simbólica. Apesar de não ser nosso objetivo abordar as ideias de Williams ou de outros teóricos da corrente dos Estudos Culturais, não podemos negar a importância de suas contribuições para evitarmos simplificações imprecisas na relação Cinema-História.

Para este trabalho, no entanto, iremos enfatizar o segundo modo de compreensão proposto por Ferro: a leitura cinematográfica da História.

1.1. A Leitura Cinematográfica da História

Cinema and History, publicado em 1988, é a tradução norte-americana do livro de 1977 de Ferro, *Cinéma et Histoire*, acrescida de outros ensaios do autor que não se encontram na edição brasileira de 1992. Em um desses ensaios, intitulado *Does a Filmic Writing of History Exist?*¹⁴, ele propõe um sistema de classificação dos filmes levando em conta sua relação com a História.

Em um primeiro momento, Ferro classifica os filmes no que diz respeito às assertivas que fazem sobre a sociedade.

- 1) Instituições e ideologias dominantes, que podem expressar o ponto de vista do Estado, de uma Igreja, de um partido ou de qualquer organização que possua sua própria visão de mundo.
- 2) Os opositores àquela visão, que elaboram uma contra-história ou contra-análise, na medida em que possuem os meios e a habilidade de fazê-lo.
- 3) Memória social ou histórica que sobrevivem através de tradições orais ou obras de arte legitimadas.
- 4) Interpretações independentes – científicas ou não – que procedem análises próprias¹⁵. (FERRO, [1978]1988, p. 163)

Como vemos, esta classificação baseia-se no que os filmes “dizem” sobre a sociedade. Se reproduzem pontos de vista hegemônicos ou não, se expressam visões de mundo mais “particulares”, em resumo, quais interpretações da História declaram.

Numa classificação complementar à primeira, Ferro privilegia o modo de abordagem: de que modo e a partir de que pressupostos o filme trata as questões históricas. Neste caso, ele destaca quatro abordagens possíveis: a primeira seria uma visão “de cima”, ou

¹⁴ *Existe uma escrita fílmica da História?*

¹⁵ 1) Dominant institutions and ideologies, which may express the point of view of the state, a church, a party or any organization having its own vision of the world.

2) Those opposed to this vision, who elaborate a counter-history or counteranalysis, insofar as they have the means and ability to do so.

3) Social or historical memory, which survives through oral traditions or through legitimized works of art.

4) Independent interpretations – scientific or not – which proceed with their own analysis.

seja, a partir do ponto de vista das instituições ou ideologias dominantes. A segunda seria o oposto disso, a História vista “de baixo” a partir do ponto de vista dos menos favorecidos. No terceiro modo de abordagem, o fenômeno histórico é atacado “de dentro”. É quando o realizador se insere na história que está contando, explicando suas intenções e escolhas, geralmente através da narração em voz *over* ou afirmações diante da câmera. Ferro exemplifica este terceiro modo de abordagem com o filme *O homem com a câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) de Dziga Vertov. Por fim, o quarto modo é aproximar-se da história “de fora” reconstruindo um acontecimento social ou político.

Assim, para Ferro, os filmes podem ser classificados a partir da visão de mundo que expressam, se fazem leituras “críticas” dos acontecimentos ou não, se dão voz às minorias sociais e classes menos favorecidas economicamente, ou se, ao contrário pretendem reafirmar o ponto de vista das “elites”. Embora a ênfase de Ferro neste ensaio esteja nos filmes “históricos”, ou seja, naqueles que recontam o passado, ele não excluiu exemplos como *Ladrões de Bicicleta* de Vittorio de Sica. Para ele, este é um filme que traz uma interpretação autônoma dos problemas sociais – autônoma aqui significando a visão particular do realizador do filme – e sua abordagem é “de baixo”, ou seja, a partir dos socialmente oprimidos.

O quadro a seguir é uma reprodução daquele criado por Ferro¹⁶ no qual ele fornece exemplos de filmes que podem ser enquadrados nos modos de classificação por ele concebidos. “Centros de produção” corresponde à primeira categorização e “Modos de Análise” à segunda. Esses termos são a tradução literal daqueles usados na versão norte-americana da tabela. Foram preservados os títulos originais dos filmes que não tiveram distribuição no Brasil, seguido pelo nome do diretor e ano de lançamento. Os espaços sem exemplos de filmes também seguem o modo como está estruturada a tabela original.

¹⁶ In: *Cinema and History*, 1988, p. 164.

Centros de Produção	Instituições «História oficial»	Contra Instituições	Memória	Análises Autônomas
Modos de Análise				
«De Cima»	<i>Napoleão</i> (Abel Gance, 1926) <i>Alexander Nevsky</i> (S. Eisenstein, 1938)	<i>The Black Hills are not for sale</i> (S. Osawa, 1978)		Visconti Syberberg
«De Baixo»	<i>La Marseillaise</i> (Jean Renoir, 1938) <i>A Mãe</i> (V. Pudovkin, 1926)	Filmes Feministas <i>A infância de Ivan</i> (A. Tarkovsky, 1962)	<i>Babatu</i> (Jean Rouch, 1976)	<i>Ladrões de Bicicleta</i> (Vittorio de Sica, 1948) <i>Tempos Modernos</i> (Charles Chaplin, 1936)
«De Dentro»	<i>O Homem com a Câmera</i> (Diziga Vertov, 1929)	<i>Salt of the Earth</i> (H.J. Biberman, 1953)	<i>Femmes du mont Chenoua</i> (A. Djébar, 1980)	
«De Fora»	<i>Greve</i> (S. Eisenstein, 1925)			<i>M- O Vampiro de Dusseldorf</i> (Fritz Lang, 1932) <i>Nouvelle Vague</i>

Quadro 1 - As classificações de Marc Ferro

Um ponto importante deste quadro é a citação que Ferro faz a Visconti, classificando os filmes do diretor como aqueles que possuem uma visão própria, um olhar autônomo sobre a História – olhar esse vindo “de cima”, já que o diretor abordou em grande parte de seus filmes os acontecimentos históricos do ponto de vista da aristocracia. O autor considera que Visconti pertence a uma categoria de realizadores

que oferecem uma interpretação global da História – uma interpretação moldada unicamente a partir de sua própria análise e que não é apenas uma reconstrução ou reconstituição, mas de fato uma contribuição original para o entendimento de um fenômeno do passado e sua relação com o presente¹⁷. (FERRO, [1978]1988, p. 163)

Para ele, portanto, os filmes de Visconti – assim como os do diretor alemão Hans-Jürgen Syberberg, também citado - apresentam uma leitura “original”, muito particular dos eventos históricos e também relacionada ao presente.

¹⁷ who offer a global interpretation of history – an interpretation which springs solely from their own analysis and which is no longer merely a reconstruction or reconstitution, but really an original contribution to the understanding of past phenomena and their relation to the present.

Uma observação importante no que diz respeito às ideias de Ferro, é que ele considerava que mesmo um filme chamado “histórico” ou “de época”, retratando acontecimentos do passado não deixa de dar seu testemunho sobre o momento presente. Um exemplo encontra-se no que Ferro chamou na sua tabela de “filmes históricos poloneses”. Pertence a esta categoria o filme *Danton, o processo da revolução* (Danton, 1983) do diretor polonês Andrzej Wajda. Embora a ação do filme se passe durante a revolução francesa, houve quem associasse a figura do líder revolucionário Danton à de Lech Walesa, político polonês conhecido por sua luta contra o regime político ditatorial que dominava o país na época.

Coube a Wajda o mérito de voluntária ou involuntariamente ter conseguido, valendo-se de personagens históricos do passado, ultrapassar o próprio filme, transpondo para a tela através de imagens referentes à França de 1789, a situação política polonesa da década de 1980. (SILVA, 1996, p.39)

Dessa forma, qualquer filme, seja ele “histórico” ou não pode ser associado ao momento e contexto social no qual foi produzido.

Outro ponto relevante do quadro é em relação ao filme *Salt of the Earth*. Como se pode notar, *Salt of the Earth* ocupa categorias distintas. É que, segundo Ferro, o filme pode envolver mais de um modo de abordagem em relação à História. Ele explica que este filme suscita um questionamento da História “oficial”, ocupando, portanto o lugar de contra-história. Ao mesmo tempo, aproxima-se da sociedade “de baixo” analisando o comportamento de mineiros pobres e suas esposas. Por fim, também reconstrói um acontecimento político, uma greve, no qual os mineiros lutam contra uma grande companhia.

Apesar de apontar caminhos relevantes para compreender as leituras que o Cinema pode fazer da História, as classificações de Ferro não estão isentas de limitações e problemas. O principal deles talvez seja a contradição que se estabelece entre essas categorias e a tese inicial do autor de que todo filme é capaz de mostrar “o avesso” da sociedade que o produziu. Assim sendo, as fronteiras entre as categorias ficam ainda mais difusas, pois podemos considerar, por exemplo, que um filme produzido por minorias e que pretenda suscitar uma crítica às “instituições” oferece elementos também de crítica à própria minoria que o produziu. Afinal, se os lapsos presentes no filme acontecem à revelia dos

produtores, mesmo os filmes chamados de “contra-história” podem apresentar elementos que advoguem contra a ideia que eles pretendem propagar. Além disso, a divisão dos filmes cujos pontos de vista seriam “de cima” – privilegiados – ou “de baixo” – oprimidos – reduz o problema das diferentes visões de mundo que um filme pode gerar para uma mera questão de classe social.

No entanto, não se pode negar que a grande contribuição de Ferro neste ponto é a ideia de que o filme constitui um *discurso* sobre a História e que dele se pode extrair conhecimento, ideias e novos modos de compreender a sociedade.

1.2. Os Problemas de Método na Relação Cinema-História

As contribuições de Ferro para os estudos da relação entre Cinema e História são indiscutíveis. No entanto, esbarram na dificuldade de que o autor jamais chegou a sistematizar uma metodologia de análise fílmica. Sua obra constitui-se majoritariamente de coletâneas e ensaios curtos que, muito embora apontem caminhos interessantes, não se desenvolvem com grande profundidade. Suas considerações debruçam-se ora sobre o conteúdo do filme, ora sobre a recepção do público e crítica, ora sobre as condições de produção e muito raramente sobre os elementos da linguagem cinematográfica. Naturalmente, a análise fílmica nunca foi a proposta de seu trabalho; Ferro desejava entender o filme apenas na medida em que ele servia como meio para a compreensão da sociedade que o produziu. Conforme explica Michèle Lagny “A visão de Ferro não era fazer uma leitura do filme a partir da sociedade, mas uma das leituras possíveis da sociedade a partir do filme¹⁸”. (LAGNY, 1992). O ponto comum de todas as suas análises, portanto, reside na visão do filme como um objeto e não como arte.

Ademais, Ferro acreditava que os filmes que mais se prestavam a uma contra-análise da sociedade eram aqueles produzidos por minorias sociais ou em países de regimes totalitários, nos quais a presença da censura favoreceria a inclusão de significados disfarçados nas entrelinhas. A análise de filmes produzidos nessas condições colocaria

¹⁸ Le point de vue de Ferro consistait à faire non pas une lecture du film à partir de la société, mais une des lectures possibles de la société à partir du film.

em evidência elementos e visões de mundo ainda pouco explorados ou até mesmo desconhecidos dos historiadores.

Como já foi dito, este trabalho, ao contrário de Ferro, não pretende realizar uma análise social. Nosso interesse reside na análise fílmica, portanto nos afastamos das ideias deste autor no ponto em que ele desconsidera a dimensão artística do filme. Para nossos objetivos, consideremos que o Cinema, para além de testemunho, agente ou produto da História de uma sociedade, é arte e, como tal, também pode ter outras funções como comover, surpreender ou simplesmente divertir seu espectador. Mesmo um filme cuja função explícita seja difundir uma ideia, como um filme de propaganda, o faz através de artifícios que muitas vezes apelam para o lado emocional ou estético.

Também é necessário enfatizar que os filmes aqui analisados não foram produzidos sob regimes ditatoriais nem são uma expressão do cinema das chamadas minorias. Nosso interesse não é procurar “lapsos” nas obras, nem buscar sentidos ocultos nas imagens. Ao contrário, os filmes serão analisados a partir daquilo que mostram e não do que escondem.

Deste modo, a contribuição principal de Ferro para nossos objetivos é a ideia de que através de todo filme – seja ele histórico ou não, seja ficção ou documentário – é possível fazer uma leitura sobre a História. Consideramos que o filme possui um ponto de vista, muito embora este nem sempre esteja inserido de forma explícita, ou por vontade expressa do realizador. Portanto, de Ferro, ficamos com a ideia de que todo filme constitui um discurso sobre a História.

Com esses esclarecimentos, voltemos à questão inicial deste tópico: o problema da ausência de uma metodologia que permita analisar os filmes de maneira sistemática. Em seu artigo *Histoire et cinéma: du cinéma à l'histoire*¹⁹, Pascal Dupuy explica que a ausência de uma reflexão metodológica foi um obstáculo ao aprofundamento dos estudos da relação Cinema-História. Um dos autores que atentou para esta questão foi Pierre Sorlin, cujo artigo *Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir*²⁰, publicado em

¹⁹ História e cinema: do cinema à história. Publicado na revista *L'Homme et la Société*, nº. 142, outubro/dezembro, 2001.

²⁰ Publicado na revista *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, nº 21, abril/junho, 1974.

1974, criticava justamente a falta de metodologia que envolvia esse campo de estudos e limitava muitas análises ao conteúdo do filme – a história contada, ignorando os elementos específicos da linguagem cinematográfica.

Ao negar a existência de um modelo de análise, Sorlin procura articular os mecanismos internos da própria expressão cinematográfica com a configuração ideológica e o meio social nos quais os filmes - um a um, ou por grupos - se inserem. (KORNIS, 1992, p.11).

Sorlin ensaia um caminho metodológico defendendo as contribuições que a semiótica poderia oferecer para as análises dos filmes, permitindo que não apenas a fábula ou o contexto fossem levados em consideração, mas também os modos de expressão do próprio do cinema, uma análise imanente da obra.

No artigo de 1974, Sorlin se dedicou aos “filmes históricos”, definidos por ele como aqueles que propõem, para além de uma explicação, “uma caracterização, uma visão global do período escolhido.”²¹ (SORLIN *apud* DUPY, 2001, p.98). Assim como Ferro, Sorlin acreditava que esses filmes poderiam ilustrar os problemas contemporâneos. Para ele, os filmes históricos poderiam trazer uma nova luz, sob a forma de novas interpretações, sobre os acontecimentos passados, complementando assim os conhecimentos sobre a História. Porém, para que tal conhecimento seja alcançado é necessário um método de investigação condizente com o objeto de estudo. Para Sorlin, o filme possui um texto visual que merece uma análise interna, esta, porém, relacionada a uma análise do contexto social no qual o filme está inserido. Ele considera os filmes

como conjuntos onde a inserção de cada elemento possui um significado, o que cria a necessidade de apreender os esquemas que presidiram a relação e a organização das diferentes partes que o constituem. (...) Para ele, é através da análise da justaposição dos códigos do filme e dos códigos específicos de uma época que o filme se torna uma fonte de estudo fundamental para o historiador que pretende examinar a mentalidade de um determinado momento histórico. (KORNIS, 1992, p.11).

Embora Sorlin tenha chamado atenção para essas questões durante os anos de 1970, ainda hoje elas não foram completamente solucionadas. Apesar de o número de estudiosos da relação Cinema-História ter aumentado e, a partir de Ferro, ter ganhado o *status* de objeto de investigação acadêmica, o campo de estudos ainda é recente. Em seu

²¹ une caractérisation, une vue globale de la période choisie.

artigo, *Narrativas Históricas e Cinematográficas*, Cristiane Nova realiza uma compilação dos principais autores que se ocupam desses estudos e afirma que muitos dos trabalhos ainda possuem “o tom de *manifesto* demonstrando o desejo e a necessidade de se fazerem aceitos. Suas teorizações ainda beiram, muitas vezes, o *superficialismo*” (NOVA, 2009, p. 144). Para Nova, os conceitos e teorias de hoje ainda não foram suficientemente desenvolvidos e nem as análises dos filmes são realizadas com a devida profundidade. Ela afirma que os problemas apontados por Sorlin sobre as análises se concentrarem apenas na história contada pelos filmes, praticamente sem levar em consideração os elementos da linguagem cinematográfica, ainda persistem.

Até este momento, a relação entre o Cinema e a História foi descrita a partir do ponto de vista dos “historiadores”, de teóricos *a priori* não relacionados com os estudos sobre o Cinema. Dessa leitura, ficamos com a ideia principal, em certa medida compartilhada por todos os autores citados aqui, de que a narrativa cinematográfica se constitui em um discurso. Partimos, portanto, do pressuposto que, a partir dos filmes aqui analisados, depreende-se uma visão sobre a História italiana. Compartilhamos também a visão de Sorlin, de que uma análise imanente constitui um caminho indispensável para uma compreensão mais acurada do texto fílmico. Desse modo, a fim de identificar não só o que o filme “diz”, mas também como diz - de que forma este discurso é articulado - julgamos necessário buscar apoio em teorias específicas do Cinema.

No caso particular deste trabalho, recorreremos ao conceito de alegoria histórica, articulado por Ismail Xavier, por entendermos que o *corpus* escolhido está composto por filmes alegóricos, nos quais as situações vividas por seus personagens representam a condição de toda uma classe.

1.3. A Alegoria Histórica

Etimologicamente, alegoria tem origem no grego *allos* (outro) + *agoreuein* (falar em lugar público). Evoca, portanto, a ideia de um enunciado que pretende aludir a outra coisa, algo diferente de seu sentido literal. A concepção moderna – e menos genérica – de alegoria foi desenvolvida por Walter Benjamin a partir do seu livro *Origem do drama barroco alemão*, de 1916. Cabe explicar que ele tinha uma visão do progresso histórico não como uma sucessão ordenada de acontecimentos passíveis de explicação,

mas da ação do tempo como uma força de destruição. Para ele não existe nenhuma harmonia na História, apenas sofrimento, violência e ruína. A alegoria, para Benjamin, era a metáfora ideal para expressar a fragmentação do mundo moderno, pois ao retirar as coisas de um contexto e dar-lhes novo sentido, ela excluiria qualquer noção de falsa totalidade ou ordem.

No Cinema, a ideia de fragmentação encontrou expressão na obra de Sergei Eisenstein. Rejeitando qualquer tentativa de dar ao seu cinema a “impressão de realidade”, Eisenstein acreditava que a arte deveria ter um papel político e, portanto, exprimir uma ideia era tão ou mais importante do que contar uma história. Dessa forma, suas experiências de montagem procuravam provocar um choque através das imagens, levando o espectador a formar uma ideia a partir do encontro de duas imagens que, isoladas, fariam pouco sentido. Ele acreditava que o espectador deveria fazer um trabalho dialético, sintetizando elementos opostos que juntos expressariam o tema central do filme. Em Eisenstein “como é comum a outros textos alegóricos, o comentário prevalece sobre a narrativa” (XAVIER, [1999] 2005, p.360).

Nesse sentido, podemos entender que nas alegorias “certas concepções da experiência humana no tempo, ou uma visão abrangente da História são apresentadas de forma condensada” (XAVIER, [1999] 2005, p. 379) na qual o processo de leitura exige mais do que a compreensão literal da história.

Um tipo de alegoria usado no Cinema é a alegoria nacional, quando a história narrada nos filmes – de personagens fictícios ou não – aludem ao destino de um país. Segundo Ismail Xavier, muitas vezes um filme retrata uma história de amor central cujo destino do casal é uma alusão alegórica a um destino nacional. Um exemplo de alegoria nacional é o filme *Rastros de ódio* (*The Searches*, 1956) de John Ford. Neste *western* o personagem de John Wayne, Ethan, passa anos em busca de sua sobrinha que foi sequestrada por índios quando criança. Mais do que esta história em particular, porém, o filme apresenta uma narrativa do processo de expansão norte-americano com a colonização do Oeste.

Um ponto importante para este trabalho em relação à caracterização das narrativas alegóricas é que a ideia de alegoria não desconsidera a importância da dimensão estética do filme.

Quando se trata de um filme narrativo, a alegoria não é simplesmente produzida pelo processo de narração que envolve agentes e ações, mas também resulta de composições visuais que, em muitos casos, estabelecem um diálogo claro com certas tradições iconográficas, antigas e modernas. (XAVIER, [1999] 2005, p. 345)

Deste modo, os aspectos visuais e narrativos de um filme são igualmente importantes para sua interpretação como alegoria. Falamos aqui em interpretação, pois segundo Ismail Xavier ([1999], 2005), uma das principais questões em torno de um texto alegórico situa-se no problema da intenção do autor *versus* a interpretação do leitor. É possível fazer uma leitura alegórica de qualquer texto? E se alguns textos são alegóricos e outros não, quais são os indícios da intenção alegórica?

Na busca de uma resposta a essas questões, surgiu na Idade Média uma distinção entre a expressão alegórica e a interpretação alegórica. A primeira era chamada “alegoria dos poetas” e se referia a estratégias textuais empregadas, especialmente por poetas gregos e latinos na composição de seus versos, para a construção de significados ocultos. Já a interpretação alegórica referia-se a estratégias de leitura aplicadas por filósofos para interpretar a mitologia grega de modo não literal.

Este exemplo ilustra a diferença fundamental entre intenção e leitura, e já aponta para o fato de que a alegoria não é necessariamente uma propriedade inerente ao texto, ele pode ser lido de uma forma alegórica à revelia de quem o produziu. No entanto, não se pode ignorar que há textos que se prestam a leituras alegóricas muito mais do que outros. Conforme explica Ismail Xavier

Seria melhor reconhecer a importância da forma e da sintaxe, com a condição de que, em vez de se falar de texto “de estrutura alegórica” em contraposição a textos “de estrutura não alegórica”, seria possível propor a distinção entre textos que, devido a sua estrutura, encorajam uma leitura alegórica e textos que, também devido a sua estrutura, não encorajam um tipo especial de decodificação. (XAVIER, [1999] 2005, p. 353)

Portanto, em princípio, todo texto pode ser lido como uma alegoria, mas nem todos encorajam esse movimento. Em geral, são os textos que na primeira leitura parecem incompletos, enigmáticos ou fragmentados que mais se prestam a leituras alegóricas.

Até este ponto procuramos explicar as relações entre Cinema e História que serão importantes na análise proposta. Após este exercício teórico, podemos partir do pressuposto que os filmes de Visconti contribuem com uma visão específica sobre o processo de unificação da Itália, e que podemos lê-los como uma alegoria histórica, que utiliza personagens e suas preocupações particulares, para ilustrar as profundas mudanças sociais e políticas ocorridas na época a qual os filmes se referem. Apesar de, como já foi dito, essas contribuições não se configurarem como metodologias de análise, apontam caminhos analíticos a serem considerados.

Dito isto, as questões a serem respondidas são: o que exatamente os filmes nos dizem a respeito da História da Itália? Em outras palavras, qual o discurso dos filmes sobre aquele momento específico? E, de que modo este discurso está articulado? Essas questões demandam não apenas a experiência da apreciação, mas também uma base metodológica que permita explicar como o filme constrói seu discurso, quais os elementos que utiliza e de que modo eles interagem entre si. Proporemos, portanto, mais adiante, uma metodologia que nos permita analisar os componentes do *corpus* levando em consideração as características específicas do Cinema.

Entretanto, consideramos que para responder às questões acima propostas de forma mais completa é importante entender o universo temático e estilístico de Luchino Visconti. Visconti era um cineasta com um modo muito próprio de filmar e contar histórias, portanto, conhecer suas principais características, de uma maneira geral, nos ajudará a compreender melhor as três obras escolhidas para análise, em particular.

2. VISCONTI E A HISTÓRIA

*Assim, nossa busca do autor-modelo é um
Ersatz para aquela outra procura (...) e nunca deixamos
de nos perguntar por que existe
alguma coisa em vez de nada.*

Umberto Eco. Trecho de *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*

Cineasta com uma filmografia composta por vinte filmes²², além de diretor de teatro e ópera, Luchino Visconti (1906-1976) produziu, ao longo de sua carreira, obras ambientadas em diferentes momentos históricos. Embora tenha começado a dirigir durante o neo-realismo italiano, a partir de 1954, com o filme *Senso*, o cinema de Visconti torna-se cada vez mais pessoal, dedicando-se a narrar a decadência da aristocracia européia, classe à qual ele próprio pertencia.

“Os problemas relacionados ao tempo e à História constituem um dos temas mais pertinentes à produção artística de Luchino Visconti.”²³ (BACON, 1998). Seus filmes recontam a História através de personagens atormentados pela passagem do tempo, pela fugacidade da vida e pela incapacidade de assumir a responsabilidade por seus destinos. Muitos de seus filmes são ambientados durante grandes eventos históricos, como a ascensão do nazismo ou a unificação italiana, assuntos de conhecimento geral. Porém, a abordagem que Visconti faz desses temas é bastante particular e sempre focada no comportamento humano. Os processos históricos em seus filmes são sempre apresentados a partir dos dilemas pessoais de seus personagens.

O documentário *The life and times of count Luchino Visconti*, produzido pela rede de televisão britânica BBC, em 2003, expõe alguns detalhes da vida e da obra do diretor e seus primeiros minutos relatam de forma sucinta e clara as características mais marcantes de seu cinema:

²² *Obsessão (Osessione, 1943)*, *Dias de Glória (Giorni di gloria, 1945)*, *A Terra Treme (La Terra Trema, 1948)*, *Appunti su un fatto di cronaca (1951)*, *Belíssima (Bellissima, 1951)*, *Nós, as mulheres (Siamo donne, 1953)*, *Senso (1954)* *Noites Brancas (Le notti bianchi, 1957)*, *Rocco e seus irmãos (Rocco e i suoi fratelli, 1960)*, *Boccaccio '70 (idem, 1962)*, *O Leopardo (Il Gattopardo, 1963)*, *Vagas estrelas da Urso (Vague stelle dell'Orsa..., 1965)*, *As Bruxas (Le Streghe, 1967)*, *O estrangeiro (Lo straniero, 1967)*, *Os Deuses Malditos (La caduta degli dei, 1969)*, *Alla ricerca di Tazio (1970)*, *Morte em Veneza (Morte a Venezia, 1971)*, *Ludwig (idem, 1972)*, *Violência e Paixão (Gruppo di famiglia in un interno, 1974)* e *O inocente (L'innocente, 1976)*.

²³ The problems relating to time and history constitute one of the most pertinent themes of Luchino Visconti's artistic output

Os passionais e operísticos filmes de Luchino Visconti recriaram a História com múltiplas camadas de intensidade. Visconti testemunhou muitos dos grandes eventos do século XX e sua visão única é fortemente baseada em sua própria experiência pessoal. Ele traz a mesma escala épica para cada história, embora a grandeza do estilo jamais encubra a humanidade dos temas.²⁴

Um dos grandes temas de Visconti, portanto, era a passagem do tempo e da História e suas consequências. Ele se dedicou a retratar a decadência da nobreza, investigando os eventos históricos que causaram seu enfraquecimento, sempre enfatizando as incertezas, medos e contradições humanas naqueles momentos. Mas, apesar de estas questões estarem presentes em grande parte de sua filmografia, Visconti nem sempre foi um comentarista da decadência. Antes de voltar-se para os problemas do universo aristocrático, o cineasta foi um dos expoentes do neo-realismo italiano, realizando filmes que suscitavam uma visão crítica das condições sociais da Itália do pós-guerra.

2.1. Visconti e o Neo-realismo Italiano

O neo-realismo italiano foi um movimento surgido no período logo após a Segunda Guerra Mundial, quando cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, o próprio Visconti, entre outros, julgaram necessário abordar em suas obras a difícil situação econômica e social em que o país se encontrava. “Não há dúvida que a Libertação e as formas sociais, morais e econômicas que ela tomou na Itália desempenharam um papel determinante na produção cinematográfica.”. (BAZIN, [1948] 1991, p.233-234). A Itália do pós-guerra era um país devastado e sua população sofria as consequências do desemprego e das péssimas condições de vida. Os cineastas então passaram a julgar seu dever denunciar a dura realidade social do país, através de filmes que demonstrassem e analisassem os problemas da Itália.

Embora não haja consenso em relação a qual teria sido o primeiro filme neo-realista, em geral considera-se que *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, città aperta*, 1945) de Roberto Rossellini inaugurou o movimento. Filmado logo após a libertação da Itália, em condições bastante precárias, o filme aborda, através de um conjunto de personagens

²⁴ Luchino Visconti passionate and operatic films recreated History with a multicoated intensity. Visconti witnessed many of the great events of the 20th century and his unique vision is based closely on his own personal experience. He brings the same epic scale to each of the stories, yet the grandeur of the style never obscures the humanity of the subjects.

marcantes, a difícil situação do povo italiano durante os últimos dias de ocupação nazista. Através de histórias de heroísmo e decadência, *Roma, Cidade Aberta* constrói um panorama lícido e comovente dos sacrifícios de quem lutou na resistência, da morte dos inocentes e da tragédia de quem optou por colaborar com os invasores. Além da temática fortemente engajada, o filme contém um grande número de cenas em locações exteriores – mostrando uma Roma em ruínas, destruída pela guerra – e atores praticamente desconhecidos – à exceção de Anna Magnani, que interpreta a personagem Pina. Esses traços estão presentes em diversos filmes do período.

Entre as características do neo-realismo italiano, podemos incluir a abordagem de temáticas sociais como as consequências da guerra e do fascismo, o desemprego e a pobreza. Os filmes do período também eram geralmente marcados pelo humanismo, preocupando-se em mostrar com sensibilidade o modo de vida, os hábitos e os dramas pessoais do povo italiano. Os traços estilísticos mais marcantes dos filmes neo-realistas eram a utilização de atores não-profissionais e uso de locações externas em produções de baixo orçamento. Essas características, porém, não dão conta de toda a variedade de temas e estilos que podem ser encontrados entre os filmes do período.

O neo-realismo italiano foi um movimento composto por obras muito diversas entre si. Um de seus filmes mais conhecidos é *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948) de Vittorio de Sica, um drama pungente e desesperançado no qual todos os esforços do protagonista para reaver seu instrumento de trabalho são vãos. Mas o mesmo diretor produziu poucos anos mais tarde o filme *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano*, 1951), cujo tom de fábula e flerte com o fantástico denotam um otimismo não comumente associado ao neo-realismo. Da mesma forma, enquanto temos um filme com um conteúdo político explícito como *Roma, Cidade Aberta*, pertence também ao neo-realismo o filme *Arroz Amargo* (*Riso Amaro*, 1949) de Giuseppe de Santis, no qual as questões sociais apresentam-se mais como um pano de fundo para uma história de crime e suspense.

O primeiro filme de Visconti, *Obsessão* (*Ossessione*, 1943) já apresenta algumas características do movimento neo-realista, como o pano de fundo social e filmagens em locação. Uma adaptação do romance do escritor norte-americano James M. Cain, *The Postman Always Rings Twice*, publicado em 1934, o filme narra a história de Giovanna

(Clara Calamai), uma mulher insatisfeita com seu casamento, que planeja com seu amante, Gino (Massimo Girotti), o assassinato do marido. Também estão presentes neste filme características que seriam recorrentes nas obras posteriores de Visconti, como a meticulosidade da *mise en scène*, o pessimismo e a impotência do homem diante de seu destino – neste caso representado pela incapacidade de Giovanna e Gino de escaparem das mazelas de sua classe social.

Mais ligado ao neo-realismo, porém, é *A Terra Treme: Episódio do Mar* (*La Terra Trema: Episodio del Mare*), de 1948, filme sobre as condições de vida dos pescadores da cidade de Acitrezza, na Sicília. *A Terra Treme* foi filmado em locação, na própria Sicília, utilizando como cenários as próprias casas dos trabalhadores, seus barcos e demais instrumentos de trabalho, fato informado por um letreiro logo no início do filme. Para reforçar essa impressão de realidade, os personagens do filme foram interpretados pelos moradores da cidade, que falavam seu próprio dialeto. *A Terra Treme* foi posteriormente dublado em italiano e devido às dificuldades de financiamento, Visconti pagou parte da produção de seu próprio bolso, vendendo algumas jóias de família. É um filme com forte conteúdo político – já explícito também no letreiro inicial que afirma que aquela será uma história de “*exploração do homem pelo homem*”, e narra a desintegração da família Valastro em sua vã tentativa de melhorar suas condições de trabalho. O subtítulo *Episódio do Mar* é consequência do desejo inicial de Visconti de fazer uma trilogia sobre a vida dos trabalhadores da Itália, porém este projeto ficou inconcluso.

O diálogo com o contexto do neo-realismo ainda esteve presente na obra de Visconti em filmes como *Belíssima* (*Belissima*), de 1951 e *Rocco e seus irmãos* (*Rocco e i suoi Fratelli*) de 1960. *Belíssima* conta a melancólica história de Madalena (Anna Magnani), uma mulher obcecada por fazer de sua jovem filha uma estrela de Cinema. Já *Rocco e seus irmãos* narra as atribulações de uma família de trabalhadores rurais do sul da Itália que vai buscar melhores condições de vida em Milão. Nesses filmes, o diretor demonstrou sua preocupação com a situação das camadas populares da Itália, suas condições de vida e problemas como o desemprego, subemprego, desigualdade social e suas consequências. Ainda assim, são filmes nos quais estão presentes as marcas de seu estilo pessoal, desenvolvidas e explicitadas quando o diretor abandona o universo das

mazelas dos economicamente menos favorecidos para abordar os problemas da aristocracia.

Antes de dirigir *Obsessão*, Visconti havia trabalhado como assistente de direção de Jean Renoir no filme *Une Partie de Campagne*, de 1936, sendo responsável pelo figurino dos atores. Foi nessa época que, morando em Paris, Visconti, apesar de ser de origem aristocrática – seu pai era duque de Grazzano e o cineasta possuía o título de conde – tornou-se comunista. Seus ideais políticos provavelmente influenciaram o estilo de seus primeiros filmes e o levaram a inserir-se no neo-realismo. Seu engajamento político e as próprias contradições de sua condição de aristocrata e comunista exerceram influência em sua obra. A crítica ao fascismo está presente no documentário *Dias de Glória*, de 1945 no qual filmou a execução de Pietro Caruso, que foi o chefe da polícia política em Roma durante a Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, com *Os Deuses Malditos*, de 1969, Visconti retrata a ascensão do nazismo na sociedade alemã – embora esta obra já faça parte de outra fase de seu cinema.

Ao realizar *Senso*, em 1954, Visconti volta-se para os problemas de sua própria classe. Foi com este filme que o cineasta tratou pela primeira vez da unificação italiana e suas consequências para o modo de vida da nobreza de então. É um momento de ruptura com o neo-realismo, pois embora o cineasta ainda fosse abordar em *Rocco e seus irmãos* o problema da migração de famílias do sul para o norte da Itália, depois de *Senso* o tema da decadência da aristocracia tornou-se recorrente em sua obra.

2.2. O Decadentismo

Embora não se possa dizer com certeza quais as razões que levaram Visconti a interessar-se pelos temas históricos, é possível inferir que as próprias condições de vida do cineasta levaram-no a tentar compreender a situação de sua classe social. Visconti nasceu em uma família aristocrática, e sua infância e adolescência foram cercadas de privilégios – babás, professores particulares, cavalos e castelos – dotando-o de um grande conhecimento do universo que procurou narrar, assim como de uma enorme familiaridade com a arte. Todo este conhecimento está presente em seus filmes, nos quais os detalhes do cotidiano das famílias aristocráticas são cuidadosamente retratados.

Na fase decadentista de seu cinema Visconti procurou, através da sua interpretação de fatos e momentos da História, contar a decadência da aristocracia européia em filmes marcados pela combinação de um belíssimo espetáculo visual aliados a uma visão pessimista do mundo, do tempo e da História. A desesperança, a impossibilidade de escapar às mudanças impostas pelos “novos tempos” e morte são temas retratados a partir dos dramas pessoais de personagens, em geral, profundamente conscientes dos processos históricos nos quais estão inseridos. A trilogia formada por *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente* é um dos exemplos desse tipo de cinema, no qual a história da unificação italiana é recontada a partir da perspectiva da aristocracia, para quem o processo significou o fim irremediável de seu modo de vida até então.

Ainda tratando do tema da decadência, Visconti realizou a trilogia alemã, composta pelos filmes *Os Deuses Malditos* de 1969, *Morte em Veneza* de 1971 e *Ludwig* de 1972. *Os Deuses Malditos* é ambientado durante a ascensão do nazismo e centrado em torno da família Von Essenbeck, barões industriais do ramo da fundição. O filme mostra a desintegração da família quando seus membros gradualmente aderem ao nazismo. Repleto de personagens de caráter duvidoso, *Os Deuses Malditos* não hesita em mostrar situações fortes de massacre, pedofilia e incesto num relato chocante e trágico da sociedade alemã sob o regime de Hitler. *Morte em Veneza* trata da paixão platônica do compositor em crise Gustav von Aschenbach (Dick Bogarde) pelo adolescente Tadzio (Björn Andrésen) durante suas férias em um hotel em Veneza. Uma obra mais contemplativa, o filme não tem muitos eventos e se concentra em mostrar o lento e doloroso declínio do compositor que não consegue mais criar a beleza com a música, embora a tenha diariamente diante dos olhos – representada pelo menino Tadzio, cuja principal função no filme é desfilar sua boa aparência. Já *Ludwig* conta a vida do personagem título, rei da Bavária, da sua coroação até sua morte. Um personagem angustiado e mentalmente desequilibrado, Ludwig interessa-se pouco por política. Deseja apenas viver em paz, cultivando sua admiração pelo compositor Richard Wagner e obcecado em construir castelos cada vez mais grandiosos. Filme monumental, com mais de quatro horas de duração, *Ludwig* traça um paralelo melancólico e comovente entre a incessante busca de seu protagonista pela beleza e sua própria decadência física e mental.

A trilogia alemã é composta por obras ambientadas em momentos distintos da História. Enquanto *Os Deuses Malditos* se passa em 1933, *Morte em Veneza* é ambientado no início do século XX (provavelmente 1912, ano de publicação do romance homônimo de Thomas Mann, no qual o filme é baseado) e *Ludwig* retrata o período de 1864 a 1886, da coroação à morte do rei da Bavária. Apesar disso, os três filmes se aproximam ao tratar dos temas da decadência da sociedade e da morte.

Não somente na trilogia alemã, mas também em outros filmes do diretor, a morte é um tema muito presente na filmografia de Visconti. Na trilogia alemã ela está representada não somente na morte literal dos personagens – como no massacre promovido pelos nazistas em *Os Deuses Malditos*, mas também pelo declínio artístico-intelectual do compositor em *Morte em Veneza* e do físico e mental de Ludwig da Bavária no filme homônimo. Os três filmes estão permeados de referências a diversos tipos de morte, e trazem pouca ou nenhuma esperança em suas histórias, suscitando uma visão pessimista do mundo.

Visconti também abordou os problemas e angústias da passagem do tempo. No seu penúltimo filme, *Violência e Paixão (Gruppo di famiglia i un interno)*, de 1974, ele retrata como um solitário professor colecionador de arte, aproximando-se da terceira idade, tem a vida abalada pela chegada de uma família desestruturada que aluga o andar de cima de seu apartamento. Embora o desejo inicial do professor seja simplesmente de recuperar a tranquilidade perdida, ele aos poucos se envolve com os problemas de seus vizinhos, interessando-se por suas vidas. O trágico suicídio de um deles leva a família a partir e o filme termina com o professor doente e lamentando sua solidão. Mais que o retrato de uma sociedade em crise, representada na família problemática e vulgar, em contraste com o refinamento e a erudição do professor, *Violência e Paixão* é um filme sobre a solidão, o abandono e as aflições do homem diante do inevitável avançar dos anos.

A instituição familiar é um elemento importante em muitos filmes de Visconti, pois era através da mudança das relações familiares que ele procurava expressar as consequências da passagem do tempo. Mesmo em seus filmes realizados no contexto do neo-realismo, nos quais as questões sociais eram os elementos mais importantes, a perspectiva da família – e de sua desintegração – já estava presente em sua obra,

especialmente em filmes como *A Terra Treme* e *Rocco e seus irmãos*, nos quais a queda da instituição familiar é consequência de graves problemas sociais.

Do mesmo modo, em *Violência e Paixão* é um grupo familiar que move os acontecimentos, e em *Os Deuses Malditos*, a desintegração da família von Essenbeck representa os efeitos devastadores do nazismo na Alemanha. Esta família em particular apresenta uma semelhança com a própria família de Visconti: eram aristocratas para quem a tradição e costumes da classe ainda tinham peso, porém, o capital econômico que possuíam vinha da indústria – uma instituição tipicamente burguesa. *Vagas Estrelas da Ursa* (*Vague stelle dell’Orsa...*), filme de 1965, é totalmente centrado na relação entre os irmãos Gianni (Jean Sorel) e Sandra (Claudia Cardinale), suas suspeitas em relação à culpa da mãe e do padrasto pela morte do pai e das suspeitas destes de que Gianni e Sandra vivessem um relacionamento incestuoso – dúvidas jamais esclarecidas pelo filme.

O tratamento dos temas históricos e da decadência nos filmes de Visconti também foi realizado através da adaptação para o Cinema de diversas obras da literatura. Seu primeiro filme, *Obsessão* é uma adaptação literária, assim como o já citado *Morte em Veneza*. Visconti também adaptou o conto homônimo de Dostoievski em *Noites Brancas*, filme de 1957 e *O Estrangeiro*, de Albert Camus, em 1967. Da mesma forma *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente* são inspirados em obras literárias. Visconti ainda tinha a ambição de adaptar *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, mas faleceu antes de realizar o projeto.

Apesar da grande quantidade de adaptações presentes em sua obra, Visconti manteve suas temáticas características. Ele sabia recriar as histórias que adaptava de forma a expressarem sua visão extremamente pessoal das questões históricas, do tempo e da morte, sempre marcadas pelo tom desesperançado e desencantamento do mundo. Seu filme mais romântico e poético é provavelmente *Noites Brancas*, que narra a história de amor de Mario (Marcello Mastroianni), um homem tímido e solitário, e Natalia (Maria Schell), uma jovem que ele encontrou casualmente chorando sobre uma ponte. Comovido pelo sofrimento da moça, ele se oferece para ajudá-la e acaba se apaixonando por ela. Entretanto, além de uma história de amor, *Noites Brancas* é também uma história de desencontro. Natalia ama outro homem e, ao final, Mario permanece só.

Embora haja uma vaga esperança na felicidade de Natalia e seu amado, é um filme marcado por uma terna melancolia. Comumente na obra de Visconti não há espaço para finais felizes.

De fato, Visconti teve poucas experiências em comédias. Somente nos documentários *Nós, as mulheres*, de 1953, e em *Boccaccio '70*, de 1962, obras compostas por um conjunto de pequenos episódios, dirigidos por diferentes cineastas, que Visconti trabalhou com narrativas cômicas. Não significa dizer, entretanto, que não houvesse elementos cômicos em seus demais filmes. Em *O Leopardo*, por exemplo, a figura do padre Pirrone tem o papel de provocar riso, porém, não é a alegria que predomina na narrativa. Em *Boccaccio '70*, Visconti adaptou uma história do *Decameron*²⁵ de Giuliano Boccaccio e em *Nós, as mulheres* filmou Anna Magnani interpretando a si mesma enquanto conta um episódio divertido de sua vida. Este filme não foi a única ocasião em que Visconti se aproximou do cinema documentário.

2.3. Os Documentários de Visconti

Em 1943, após a queda de Mussolini, a Itália foi ocupada pela Alemanha e Roma passou a ser governada pelos nazistas, com a colaboração de alguns italianos. Após a libertação de Roma, muitos dos que haviam colaborado com o nazismo foram julgados e condenados. Os julgamentos foram filmados para o documentário *Dias de Glória*, financiado pelo partido comunista italiano e Visconti foi um dos realizadores contratados para a tarefa. Ele filmou no tribunal o julgamento do chefe da polícia fascista Pietro Caruso e sua posterior execução. *Dias de Glória* foi o primeiro documentário de Visconti, cuja inserção no gênero foi breve.

Visconti tinha a intenção de fazer um documentário sobre a vida dos pescadores sicilianos no final dos anos de 1940. O filme em questão, *A Terra Treme*, entretanto, é uma narrativa ficcionalizada, embora com bases reais. Visconti desejava mostrar “a realidade” da vida dos pescadores, daí a importância do letreiro inicial do filme, afirmando a natureza autêntica da história ali representada.

²⁵ Datado do século XII, o livro é composto por 100 histórias humorísticas de amor e sexo permeadas por críticas aos costumes medievais.

Seu último documentário *Alla ricerca di Tadzio*, de 1970 é um relato da busca de um intérprete para o personagem Tadzio de seu próximo filme, *Morte em Veneza*. Para descobrir seu protagonista, Visconti realizou audições com aproximadamente 1.500 garotos - até encontrar no jovem ator sueco Björn Andrésen o modelo ideal para representar a beleza. O documentário mostra trechos das audições e a preocupação de Visconti em encontrar alguém que correspondesse à descrição do romance de Mann: “a absoluta perfeição”.

Conforme demonstrado, a passagem de Visconti pelo documentário está mais relacionada à sua fase neo-realista, na qual o desejo de denunciar as mazelas sociais da Itália e seus ideais políticos levou-o a procurar representar “o mundo real”, seja através da ficção ou não. Mesmo *Nós, as mulheres* – filme que conta histórias reais, com cinco atrizes representando a si mesmas – um projeto diferente dos demais filmes do diretor por seu forte apelo à comicidade, dialoga com o contexto neo-realista. Apesar de o tom cômico ser predominante, é um filme que reflete sobre a condição social da mulher, um dos temas também abordados pelo movimento.

2.4. Cinema de Artes

Uma característica dos filmes de Visconti, especialmente aqueles pertencentes à sua fase decadentista, é a incorporação ou citação de outras formas de arte como a pintura e a ópera. Como foi dito, Visconti cresceu em um meio aristocrático e nele teve oportunidade de conhecer artistas e intelectuais, como o compositor Giacomo Puccini e o escritor Gabriele d'Annunzio, cujo romance *O Inocente* ele adaptaria mais tarde em seu último filme. Seu avô havia sido um dos patronos do Teatro La Scala, em Milão, onde a família possuía um camarote fixo permitindo que, desde muito jovem, o cineasta tivesse contato com a ópera. Criado cercado por tais privilégios, Visconti tornou-se profundo conhecedor da arte erudita. Passou também a ser diretor de ópera²⁶, tendo trabalhado em montagens de clássicos como *Manon Lescaut* de Puccini, em 1973, e *La*

²⁶ Em sua carreira no teatro, Visconti dirigiu: *La Vestale* de Gaspare Spontini, em 1954; *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini, em 1955; *La Traviata* de Giuseppe Verdi, em 1955, 1963 e 1967; *Anna Bolena* de Gaetano Donizetti, em 1957; *Ifígenia in Tauride* de Cristoph Willibald Gluck, em 1957; *Don Carlo* e *Macbeth* de Giuseppe Verdi, ambas em 1958 e novamente *Don Carlo* em 1965; *Il Duca d'Alba* de Gaetano Donizetti, em 1959; *Salomé* de Richard Strauss, em 1961; *Il Diavolo in Giardino* em 1963; *Le nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, em 1964; *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, em 1964; *Falstaff* de Giuseppe Verdi, em 1966; *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss em 1966; *Simon Boccanegra* de Giuseppe Verdi, em 1969 e *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini em 1973.

Traviata de Giuseppe Verdi, em 1955, na qual dirigiu a soprano Maria Callas. Visconti chegou inclusive a fazer o libreto da ópera *Il Diavolo in Giardino*, apresentada em 1963. Ainda no teatro, dirigiu montagens de autores como Shakespeare, Ernest Hemingway e Tennessee Williams.

A familiaridade de Visconti com a arte influenciou seus filmes, que estão permeados de referências a quadros famosos e compositores clássicos, além de possuírem uma cuidadosa direção de arte, acompanhada de perto pelo cineasta. Em seu depoimento²⁷ para o *making off* do filme *O Leopardo*, a roteirista Suso Cecchi D'Amico, que trabalhou com o diretor em nove de seus filmes afirma: “Luchino cuidava de tudo. Ele escolhia colaboradores extraordinários, mas mesmo as escolhas feitas por esses colaboradores eram reexaminadas por ele”. A reconstituição de época em seus filmes era minuciosamente pensada e elaborada – Visconti conhecia intimamente o universo aristocrático e procurava fazer com que tudo parecesse autêntico. Dessa forma, soube recriar a Itália do século XIX ou a Alemanha do início do século XX com um alto grau de verossimilhança, fundamental para que o espectador tivesse a dimensão mais aproximada possível do universo sobre o qual os filmes desejavam falar.

Em *Violência e Paixão*, o primeiro plano do filme é de uma pintura do século XVIII. O apartamento do erudito professor é repleto livros e quadros – objetos de sua coleção. Aliás, o título em inglês do filme – *Conversation Piece* – é uma referência ao tipo de pintura que o professor colecionava: quadros do século XVIII retratando cenas cotidianas e íntimas de famílias nobres e burguesas.

A influência da ópera em sua obra é muito presente em *Senso*, cujo início é no teatro com uma apresentação de *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi – ópera que Visconti dirigiria dez anos depois. O mesmo compositor foi igualmente importante em *O Leopardo*, quando uma valsa inédita sua foi executada durante a longa sequência do baile. A presença marcante das músicas de Verdi nesses filmes não é gratuita: o compositor viveu no período da unificação italiana retratado pelos filmes, foi um grande nacionalista e chegou a ser eleito deputado após a unificação.

²⁷ D'Amico, Suso C. **Uma Casta Agonizante**: o *making off* de *O Leopardo*. Versátil Home Vídeo, 2004.

Enquanto Verdi ajuda a reconstituir o passado nos filmes do processo de unificação da Itália, Richard Wagner é o compositor relevante na trilogia alemã. Faz sua aparição em Ludwig, como objeto de profunda admiração do rei da Bavária e em *Os Deuses Malditos*, o título original *La Caduta Degli Dei* é uma referência à ópera do compositor alemão, *Götterdämmerung*²⁸. O tema wagneriano representa bem a decadência moral da família, corrompida pelo nazismo.

Visconti criou um cinema capaz de combinar influências literárias, operísticas e pictóricas. Este atributo, evidente em seus filmes decadentistas, contribui para a recriação de um mundo altamente aristocrático e extremamente sofisticado que seus personagens, naturalmente, não desejam abandonar embora sejam forçados a isto pela inevitável passagem do tempo.

2.5. Apresentação do *corpus*

Tendo caracterizado o universo temático e estilístico de Visconti, iremos agora apresentar brevemente os três filmes que serão analisados com maior profundidade no próximo capítulo. *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente* foram filmados em três décadas distintas, de 1954 a 1976. Apesar do grande espaço de tempo entre as obras, elas apresentam uma unidade: recriam momentos da História da Itália.

As próximas páginas contêm uma breve sinopse de cada filme, com informações sobre seus personagens centrais e as principais peripécias do enredo. Arelado a isso serão oferecidos alguns dados sobre o período histórico que retratam a fim de tornar mais compreensível em que contexto da História italiana eles estão ambientados.

2.5.1. *Senso - Sedução da Carne (Senso, 1954)*

Adaptado do conto homônimo do escritor Camillo Boito, publicado em 1883, o filme *Senso* possui uma narrativa grandiosa e assumidamente melodramática, na qual se destaca a influência do teatro. Não por acaso, o filme se inicia com a apresentação da

²⁸ O Crepúsculo dos Deuses, de 1874.

ópera *Il Trovatore*. A exacerbação de sentimentos dos personagens e as grandes cenas emocionais são características do filme.

Primeiro filme colorido de Visconti, *Senso* é ambientado em Veneza, no ano de 1866, uma data importante do *Risorgimento*²⁹ - nome dado ao processo de unificação italiana. No período retratado no filme, a Itália já existia enquanto Estado unificado, porém a região do Vêneto (norte do país) ainda se encontrava sob o domínio da Áustria, que governava a região desde o Congresso de Viena em 1815. Somente no ano de 1866, os austríacos foram expulsos do Vêneto e o território anexado ao reino da Itália.

Nesse contexto, é narrado o romance entre a condessa Livia Serpieri (Alida Valli), uma mulher italiana casada, e o oficial austríaco Franz Mahler (Farley Granger). Certa noite no teatro, durante uma manifestação contra o domínio austro-húngaro, Mahler entra em conflito com Roberto Ussoni (Massimo Girotti), um ativista político partidário da unificação e primo de Livia. Preocupada ao saber que o oficial vai duelar com seu primo, Livia pede a Mahler que desista do conflito. Mais tarde, ao encontrá-lo casualmente, a antipatia inicial é vencida e ela se apaixona pelo oficial. Eles iniciam um romance, interrompido abruptamente quando Livia deixa Veneza com o marido para escapar da guerra.

Pouco tempo depois, Mahler vai procurá-la em sua casa de campo e insinua um plano para que ele não volte para a frente de batalha: forjar um atestado médico declarando-o incapaz de combater. Para tanto é necessário dinheiro que nenhum dos dois possui. Contudo, Livia havia recebido de seu primo uma certa quantia que fora arrecadada pelo movimento de resistência italiano e era destinada a cobrir as despesas da guerra. Ansiosa por ajudar o amante, Livia cede a Mahler o dinheiro da revolução para que ele suborne o médico e possa escapar do conflito. Os dois combinam encontrar-se assim que Mahler esteja livre.

Sem conter sua impaciência para rever o amante, Livia vai procurá-lo. Encontra-o com outra mulher, vivendo à custa do dinheiro que ela lhe deu. Mahler mostra então sua verdadeira personalidade, desprezando e humilhando Livia, muito embora ele também

²⁹ Ressurreição

possua uma dimensão trágica – é consciente de sua própria abjeção. Tomada pelo desejo de vingança, Livia denuncia-o ao exército austríaco como desertor e Mahler é executado.

Senso ganhou o prêmio de melhor fotografia pelo *Italian National Syndicate of Film Journalists* e foi indicado ao Leão de Ouro no Festival de Veneza.

2.5.2. O Leopardo (Il Gattopardo, 1963)

Em *O Leopardo* Visconti emprega todo o preciosismo visual já demonstrado em *Senso*, porém sem resvalar para o melodrama. Apesar disso, este filme não é menos grandioso, embora seja mais sóbrio na narração dos dramas dos seus personagens e assuma um tom mais contemplativo do que *Senso*, no qual a emoção é o efeito predominante.

O Leopardo é adaptado do romance homônimo de Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, publicado postumamente em 1958. Narra a história do príncipe siciliano Dom Fabrizio de Salina (Burt Lancaster) e de sua família durante as lutas para anexação da Sicília ao reino na Itália. A história se inicia em 1860, momento anterior, portanto, ao narrado em *Senso*, quando Garibaldi e seus partidários estão conquistando o sul da Itália. No filme não fica explícita a data do término da história, embora se possa inferir que ela se estende por pelo menos um ano, já que a Sicília já foi conquistada ao final da narrativa³⁰.

Durante este período, são mostrados os esforços do príncipe para adaptar-se aos novos tempos. Monarquista e conservador, Dom Fabrizio vê a decadência do poder de sua classe, pois a anexação da Sicília significou o fim do absolutismo monárquico e do domínio da aristocracia. Procurando assegurar o futuro de seu sobrinho Tancredi (Alain Delon), príncipe de Falconeri, a quem é bastante afeiçoado, Dom Fabrizio negocia o casamento deste com Angélica Sedàra (Claudia Cardinale), filha do novo rico, Dom Calogero Sedàra, prefeito de Donnafugata, pequena cidade onde os Salina costumam passar o verão. O filme termina com um baile, no qual Angélica é apresentada à alta sociedade, celebrando o pacto entre a aristocracia decadente e a burguesia em ascensão.

³⁰ A anexação da Sicília ao reino da Itália ocorreu em 1861. Embora Visconti não aborde no filme, o romance de Lampedusa se estende até o ano 1910, após a morte do príncipe de Salina.

O Leopardo ganhou vários prêmios internacionais, entre eles a Palma de Ouro no Festival de Cannes, e foi indicado ao Oscar de melhor figurino.

2.5.3. *O Inocente (L'Innocente, 1976)*

O último filme de Visconti, *O Inocente*, foi adaptado do romance homônimo³¹ de Gabriele d'Annunzio. Situado em um momento posterior da História italiana do que aqueles mostrados por *Senso* e *O Leopardo*, este filme se passa em Roma no final do século XIX quando a burguesia já está estabelecida como classe social dominante. Roma foi uma das últimas cidades a ser anexada no processo de unificação da Itália, pois pertencia aos Estados Pontifícios, sob o controle do papa. Somente em 1870 ela foi conquistada pelo rei da Itália Vittorio Emmanuel II e transformada em capital do reino.

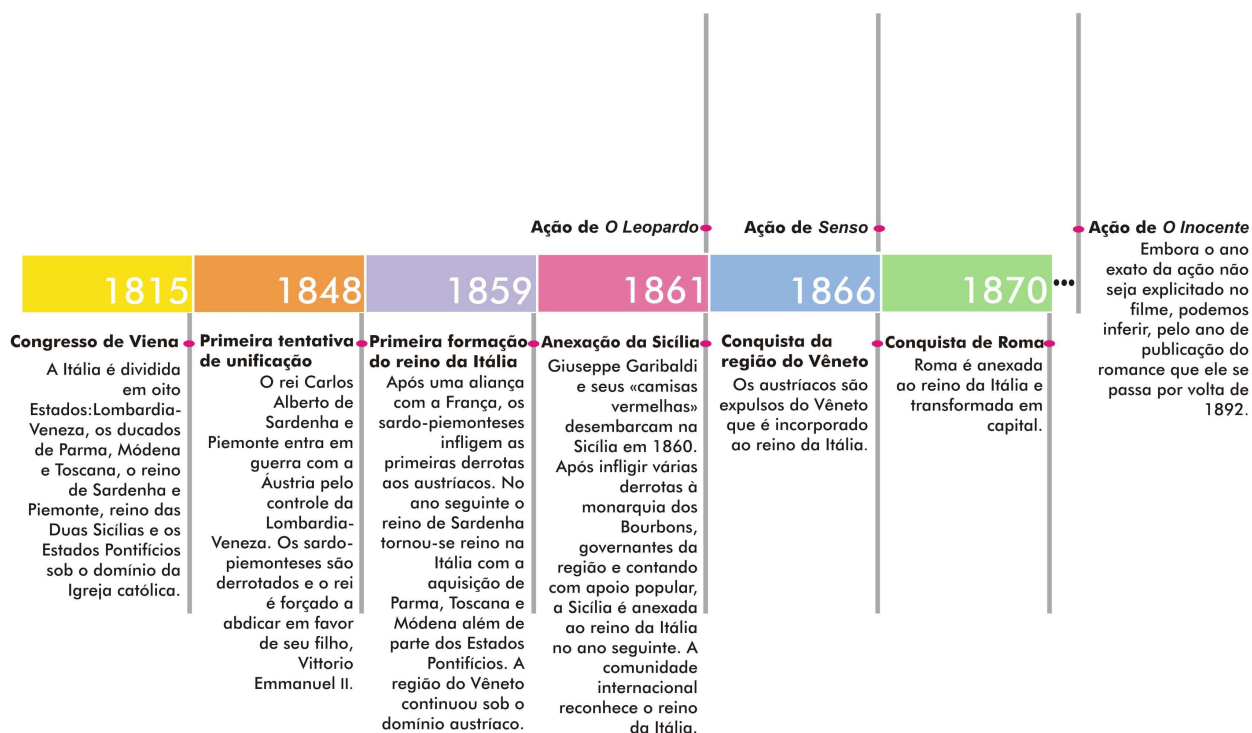
Ambientado na Roma posterior a esses acontecimentos, *O Inocente*, ao contrário de *Senso* e *O Leopardo*, não menciona a guerra. O filme se concentra em analisar a decadência moral da burguesia através da história do casamento infeliz de Tulio (Giancarlo Giannini) e Giuliana Hermil (Laura Antonelli). Tulio, um homem rico e fútil, cuja maior ocupação é praticar esgrima, trai sua esposa com a sedutora condessa Teresa Raffo (Jennifer O'Neill). Humilhada, Giuliana encontra consolo com o escritor Filippo d'Arborio (Marc Porel) e fica grávida dele.

Ao notar a indiferença da esposa em relação a ele, Tulio fica enciumado e abandona a amante, disposto a começar uma nova fase em seu casamento. A gravidez de Giuliana, entretanto, é um empecilho, pois embora seu marido se mostre capaz de perdoar a traição, não consegue aceitar o filho de outro homem como se fosse seu. Apesar da insistência do marido, Giuliana se recusa a fazer um aborto, deixando Tulio ainda mais desconfiado de que ela ainda nutre sentimentos pelo antigo amante. Atormentado pelo ciúme, Tulio tira a vida do bebê e Giuliana, horrorizada, o abandona. Ele volta então para Teresa, mas, incapaz de superar seu passado, comete suicídio.

³¹ *L'innocente*, de 1892.

Na figura abaixo estão brevemente explicados os principais eventos do processo da unificação da Itália e ilustra em que momento estão ambientados os três filmes em relação a *Il Risorgimento*.

Il Risorgimento



Quadro 2 - Ação dos filmes e *Il Risorgimento*

Os filmes, portanto, são recriações de momentos históricos marcantes, permeados pela visão muito particular de Visconti sobre a História de seu país. No próximo capítulo, iremos analisar de que forma o cineasta interpreta esses acontecimentos e como sua visão de mundo está construída nos filmes.

3. A LEITURA DA HISTÓRIA NO CINEMA DE VISCONTI

*Aquele foi o melhor dos tempos, foi o pior dos tempos;
aquela foi a idade da sabedoria, foi a idade da insensatez,
foi a época da crença, foi a época da descrença,
foi a estação da Luz, a estação das Trevas,
a primavera da esperança, o inverno do desespero.*
Charles Dickens. Trecho de *Um Conto de Duas Cidades*

Ao final do primeiro capítulo deste trabalho, definimos duas questões a serem respondidas: qual o discurso dos filmes *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente* sobre a História da Itália e de que modo este discurso está construído nesses filmes. Para responder a essas questões precisaremos recorrer a uma metodologia de análise fílmica que nos permita compreender os mecanismos internos de funcionamento das obras.

Aplicaremos o método da *Poética do Cinema*, desenvolvido pelo Prof. Dr. Wilson Gomes e estudado no Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa pertencente ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da UFBA. Julgamos ser este o método que mais se adequa aos nossos objetivos, pois se propõe a entender, levando em consideração os elementos específicos da linguagem cinematográfica, como cada filme é construído de modo a exercer determinados efeitos sobre o ânimo do espectador.

Consideramos que a *Poética do Cinema* é um instrumento eficaz para analisar as estratégias presentes da obra cinematográfica e sua utilização neste trabalho é também um exercício que objetiva superar um obstáculo aqui descrito ainda muito presente na relação entre Cinema e História: a falta de uma metodologia de análise que limita o exame dos filmes ao conteúdo da fábula. Em nossa análise, procuraremos levar em consideração não apenas as histórias que os filmes contam, mas também o modo de contá-las, por entendermos que esse *como* é fundamental na experiência da apreciação.

3.1. Uma Proposta Metodológica: A *Poética do Cinema*

A *Poética do Cinema* é um método de análise que procura demonstrar o modo como os efeitos de uma obra cinematográfica se relacionam com as estratégias presentes em sua

criação. Ela parte do pressuposto de que um filme constitui um conjunto de instruções estrategicamente organizadas para solicitar efeitos específicos do espectador. De acordo com a *Poética*, essas instruções são intrínsecas à obra. Devemos considerar, portanto, a premissa semiótica de que o filme é um *texto*, um objeto cujo sentido podemos ler. A *Poética* considera que é papel do analista identificar os efeitos presentes na obra e a partir deles compreender como os elementos fílmicos estão organizados para solicitá-los.

A *Poética do Cinema* foi inspirada no tratado de Aristóteles *Arte Poética*, no qual ele elaborou uma teoria sobre a poesia – que era entendida por ele como o ato de criação artística. Seu texto pretende explicar como o artista (poeta) deve proceder para que sua obra “surta seu efeito máximo” (ARISTÓTELES, *Arte Poética*, cap. XIII, p. 51). Cabe esclarecer que Aristóteles falava especificamente do teatro grego de seu tempo, tratando, portanto, da arte da representação (*mimesis*).

Aristóteles considerava que cada gênero³² de representação convoca um determinado efeito que lhe é específico, ou seja, produz um prazer próprio que deve ser buscado pelo poeta. Referindo-se especificamente à Tragédia, Aristóteles diz:

Independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula precisa ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão se passando sinta arrepios ou compaixão (...). Os autores que provocam, pelo espetáculo, não o terror, mas só a emoção perante o monstruoso, nada têm em comum com a natureza da tragédia; pois, pela tragédia não se deve produzir um prazer qualquer, mas apenas o que lhe é próprio. (ARISTÓTELES, *Arte Poética*. cap. XIV, p.54)

Para Aristóteles, portanto, o poeta deveria perseguir os efeitos específicos de cada gênero antes de quaisquer outros. Ele procura explicar como atingi-los através da caracterização dos personagens, da organização das peripécias e demais componentes da narrativa.

Considerando as ideias de Aristóteles, Gomes (1996) sustenta que a obra de arte deve ser pensada a partir de sua destinação, dos efeitos que realiza sobre o ânimo de um apreciador. Esses efeitos estão “programados” na própria obra, cabendo ao apreciador

³² O gênero de uma obra é definido, segundo Aristóteles, justamente pelos efeitos que ela produz. Ele definiu três programas de efeito possíveis: o Trágico, o Cômico e o Épico.

executá-los. A execução dos efeitos é a própria realização da obra, que antes da apreciação existe apenas em estado “latente” como uma série de instruções programadas para solicitar determinadas disposições emocionais.

A obra de arte, portanto, supõe e solicita a atividade interpretativa de um sujeito humano, capaz de convertê-la em material expressivo. O que implica afirmar que a consciência representa o único lugar e a única ocasião em que a obra executa todos os efeitos nela circunscritos pelo sujeito que a realizou (GOMES, 2004a, p. 53)

O filme, portanto, enquanto objeto expressivo, existe apenas no ato da apreciação. Essa ideia está presente nas reflexões de Luigi Pareyson e sua *estética da formatividade*. Segundo Pareyson ([1984] 2001) a obra de arte só é “acabada” quando executada – lida – por uma consciência empírica. Execução e obra seriam assim equivalentes, pois uma não existiria sem a outra.

Por um lado, a execução é o *único modo de viver da obra* (grifo do autor): a obra só vive na série de suas execuções, dando vida a todas e se identificando em cada uma; e não se dirá, deveras, que a poesia e música vivem na página impressa, pois que só “vivem” naquele complexo sonoro que dá lugar a sonorização quer externa, quer interna; nem se pode dizer que uma pintura “vive” sem solicitar um olho para olhá-la do modo como ela quer ser olhada, pois que, naquele caso, seria como se estivesse no escuro, existência potencial à espera de revivescimento. (PAREYSON, [1984] 2001. p. 220)

Pareyson não pretendia sugerir, porém, uma supremacia da execução sobre a obra. Esta, para ele, diz como quer ser lida e o bom leitor deve estar atento às suas exigências, as quais começam no próprio ato de criação. A criação seria a primeira execução da obra, durante a qual o criador coloca-se no lugar do leitor, antecipando os efeitos que ela realizará em suas execuções futuras. Segundo Gomes, “o produtor toma-se como uma espécie de executor ideal de todas as execuções possíveis.” (1996, p.23).

Apesar de suas considerações sobre o modo como a obra quer ser lida, Pareyson ([1984] 2001) acreditava que o processo interpretativo possuía um caráter de pessoalidade – e que, aliás, aí residia sua grande riqueza. Para ele a interpretação se dava através de um processo de congenialidade, sintonia, no qual uma pessoa dotada de infinitos pontos de vista se encontrava com uma forma – a obra – que por sua vez possuía também infinitos aspectos. Interpretar consistiria, portanto em sintonizar os aspectos da obra com os

pontos de vista da pessoa. Assim, as possibilidades de leitura seriam infinitas, tantas quantas fossem as pessoas que se dispusessem a ler determinada obra.

Diferentemente de Pareyson, Umberto Eco (1979) procura limitar as interpretações através do seu conceito de leitor-modelo. Este, não é o leitor empírico, não se trata de uma pessoa existente no “mundo real”, mas de um conjunto de instruções textuais. O poeta – para usar a linguagem de Aristóteles -, durante o processo de criação, prevê um modelo ideal de leitor para fruí-la, e é com este ideal em mente que ele programa os efeitos da sua obra. “Prever o próprio leitor-modelo não significa somente ‘esperar’ que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo.” (1979, p.40). O leitor-modelo, portanto, é criado pelo próprio texto.

O Leitor-Modelo de Eco (1979) não só figura como integrante e colaborador do texto: muito mais – e, em certo sentido, menos – ele/ela nasce com o texto, sendo o sustentáculo de sua estratégia de interpretação. Assim, o que determina a competência dos leitores-modelo é o tipo de estampagem genética que o texto lhes transmitiu [...]. Criados com o texto – e nele aprisionados – os leitores-modelo desfrutam apenas da liberdade que o texto lhes concede. (PUGLIATTI, *apud* ECO, 1994, p. 22).

Eco não vê a interpretação como congenialidade, mas como um ato de cooperação, pois o leitor e o criador mantêm uma relação dialética, na qual o primeiro seria participante do processo criativo.

O artista, desse modo, vale-se de dispositivos expressivos – no caso do cinema, elementos como planos, movimentos de câmera, montagem, trilha sonora, entre outros – e os organiza em estratégias para a produção de efeitos. Isso não significa dizer, entretanto, que o criador é “dono” da apreciação que outras pessoas farão de sua obra; ele a programa, mas não a controla. Por outro lado, também não é lícito dizer que qualquer interpretação é válida, dependendo da subjetividade do intérprete. “Os efeitos são executados pelo apreciador, mas não são do apreciador e sim da obra (...). Os sentidos de uma obra são os sentidos que lhe inerem e nem pertencem ao intérprete nem ao seu autor.” (GOMES, 2004a, p. 59).

O poeta é aquele que prevê e programa os efeitos de uma obra de arte, e o ato de criação é a programação dos efeitos pretendidos sobre um apreciador. Porém a execução desses

efeitos não está submetida nem ao poeta nem ao apreciador; eles pertencem à obra em si.

A criação é uma estratégia, estratégia de produção de efeitos, estratégias de organização dos elementos da composição dirigidos à previsão e solicitação de determinados resultados (específicos de cada gênero). Dito de outro modo: os efeitos que se realizam na apreciação são previstos na criação, na poesia da obra.³³ (GOMES, 2004b, p. 42-43).

Cada obra possui latente em si mesma seus programas de efeito³⁴, que são divididos, segundo Gomes (2004b), em cognitivos (destinados à produção de determinada “ideia”, posição ou convicção) sensoriais (sensações) e emocionais (já abordados por Aristóteles, são destinados à produção de sentimentos, como, por exemplo, o horror e a compaixão suscitados pela Tragédia). Esses programas encontram-se, em geral, combinados em diferentes intensidades nas obras; há aquelas destinadas primordialmente a produzir efeitos emocionais – como um melodrama que leva o espectador às lágrimas –, há as que priorizam os efeitos cognitivos – no outro extremo, um documentário que pretende produzir conhecimento sobre o mundo. A existência de programas prioritários, entretanto, não anula a importância dos outros. Compreender a obra em sua singularidade implica em reconhecer esses programas em operação e de que modo eles se combinam entre si em uma obra específica.

A análise deve, portanto, levar em conta o modo como os recursos ou dispositivos cinematográficos – planos, fotografia, som, montagem, entre outros – são organizados estrategicamente para solicitar do apreciador uma disposição emocional específica – o efeito próprio da obra. Como um filme é composto por recursos muito variados, Gomes (2004b) os agrupa segundo critérios visuais, sonoros, cênicos e narrativos. Os parâmetros visuais incluem os aspectos plásticos do filme, a fotografia, os enquadramentos, os movimentos de câmera e efeitos visuais. No parâmetro sonoro estão incluídos não só a música, mas todos os sons e ruídos, enquanto o parâmetro cênico engloba aspectos como atuação dos atores, configuração dos cenários e figurinos. Já os

³³ Creación es estrategia, estrategia de producción de efecto, estrategias de concierto y de organización de los elementos de la composición dirigidos a la previsión y a la solicitud de determinados resultados (específicos de cada género). Dicho de otro modo: los efectos que se realizan en la apreciación son previstos en la creación (*póiesis*), en la poesía de la obra.

³⁴ Segundo Gomes, “programas” são a “sistematização de recursos em uma determinada obra com o propósito de prever e providenciar um determinado tipo de efeito na apreciação. Programas são a materialização das estratégias dedicadas a buscar os efeitos que caracterizam uma obra.” (2004a, p.65)

narrativos se referem à composição da própria história contada pelo filme – o argumento, os desdobramentos e peripécias. Todos esses critérios devem ser considerados e decompostos pelo analista que, a partir disso, deve demonstrar de que modo eles se organizam na programação dos efeitos da obra.

O que a *Poética do Cinema* propõe é que o analista se atenha à coisa mesma, ou seja, ao próprio filme, desconsiderando, pelo menos *a priori*, informações contextuais e deixando em segundo plano as possíveis intenções do autor ou interpretações extremamente pessoais. O analista deve fazer um esforço para se aproximar ao máximo do leitor-modelo presente na obra que pretende analisar. Partindo desse princípio, faz-se necessário identificar através da experiência da apreciação, quais os efeitos do filme – o que ele procura causar no espectador. Tendo em vista essa tese sobre os efeitos, o analista deve indicar qual o programa do filme - quais são as estratégias presentes na obra pra solicitar aqueles efeitos. Por fim, descrever como os recursos ou dispositivos fílmicos estão organizados.

Tomando como base os princípios da *Poética* aqui expostos passaremos a analisar os filmes do *corpus*. Não é uma análise de cada filme em particular, mas considerando elementos presentes nas três obras. Embora reconheçamos que cada um deles possui também seus efeitos específicos – afinal são obras diferentes, cada qual com suas particularidades – nos deteremos apenas no que eles têm de comum. Isso porque não é nosso objetivo realizar uma análise filme a filme, mas fazer uma leitura geral do tipo de discurso sobre a História italiana que se pode depreender da apreciação das três obras.

3.2. Construção de um Discurso: Análise de *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente*

Realizada ao longo de três décadas, a trilogia composta por *Senso* (1954), *O Leopardo* (1963) e *O Inocente* (1976) procura mostrar o processo de unificação italiana sob o ponto de vista da aristocracia. Ambientada em locais diferentes da Itália e em três momentos do século XIX – *Senso* em Veneza, em 1866, *O Leopardo* na Sicília entre 1860-61 e *O Inocente* na Roma de 1892, aproximadamente – a trilogia retrata dois episódios fundamentais do *Risorgimento*, a anexação da Sicília e a expulsão dos austríacos do Vêneto e um momento posterior à guerra em *O Inocente*, quando são analisadas as consequências dos eventos mostrados nos filmes anteriores.

Os filmes analisados possuem consonâncias temáticas não apenas por recriarem períodos próximos da História, mas principalmente pelo modo como os eventos são narrados. Entre eles há uma unidade nos seguintes pontos: o discurso presente nos filmes é aquele pertencente à nobreza, dos que perderam seus privilégios e viram-se forçados a adaptar-se às mudanças, portanto, não são filmes de forte cunho nacionalista ou “revolucionário”. Os ideais e vantagens da unificação são tratados com reserva, apresentando uma projeção pessimista para o futuro; seus personagens, em geral, são profundamente conscientes do momento que vivem, da passagem do tempo e das mudanças por ela trazidas; apresentam um tom nostálgico a respeito de um universo e de costumes perdidos definitivamente, caracterizado com grande riqueza de detalhes e evidenciando um modo de vida repleto de luxo e refinamento. De maneira geral, portanto, podemos dizer que os filmes traduzem uma grande melancolia e desencantamento do mundo e possuem um olhar crítico sobre a nova sociedade baseada nos valores burgueses.

Iremos agora analisar de que forma esta visão de mundo é construída pelos filmes. Os tópicos abaixo apresentam os principais aspectos comuns das três obras, que contribuem decisivamente para a construção de seu discurso. O primeiro pretende analisar o modo como cada filme procura passar as informações históricas básicas para que o espectador compreenda a fábula contada; o segundo busca compreender a construção da sensação de decadência e finitude presente nas três obras; o terceiro tópico é dedicado a entender a construção do pessimismo com o qual é visto a passagem do tempo; o quarto procura analisar de que forma os personagens principais dos filmes são construídos e como isso contribui para a melancolia e o pessimismo das obras; por fim, o quinto tópico analisa a composição da *mise en scène* e seu papel para recriação do universo aristocrático no qual os filmes estão ambientados.

3.2.1. Situando Historicamente o Espectador

Para tornar seu discurso inteligível para o espectador os filmes, primeiramente, precisam situá-lo no momento histórico que pretendem abordar, tornando compreensível a situação política e social da época da qual tratam, mesmo para quem não esteja familiarizado com a História da Itália. Essa necessidade é muito mais premente em *Senso* e em *O Leopardo* do que em *O Inocente*, pois nos dois primeiros

filmes a compreensão do processo de unificação da Itália é fundamental para o entendimento da história. Já *O Inocente*, por ser um filme ambientado em um momento posterior à guerra e, portanto, em comparação, de tranquilidade política, não exige tanto que o espectador possua informações contextuais para entender os problemas de seus personagens.

Apesar dessa diferença, nos três filmes o entendimento da fábula é fundamental para a construção do discurso. É também a partir da compreensão dos acontecimentos narrados – suas causas e consequências – que os filmes procuram construir sua visão da História da Itália, deixando o espectador ciente dos acontecimentos, das mudanças por eles trazidas e de como afetaram a sociedade italiana de então. São filmes que se aproximam da narrativa clássica³⁵, apresentando uma estrutura predominantemente linear com pouquíssimos *flashbacks* na qual os acontecimentos são expostos de maneira clara para o espectador. São deixadas poucas lacunas nas histórias e os eventos são cuidadosamente encadeados.

Senso e *O Leopardo*, portanto, procuram explicar para o espectador o essencial sobre as transformações políticas e sociais da época em que estão ambientados e do clima de agitação e incerteza no qual os personagens estão envolvidos. Os dois filmes utilizam letreiros iniciais contendo as informações básicas, como o ano e local em que se passa a história e o que acontecia na Itália na época.

Em *Senso*, o letreiro logo nos primeiros minutos de filme explica:

“Veneza, primavera de 1866. Últimos dias da ocupação austríaca no Vêneto. O governo italiano fez um pacto de aliança com a Prússia e a guerra de libertação é iminente.”

Apesar de o letreiro expor de forma clara a situação política da época, sua brevidade não permite uma compreensão mais acurada do que aqueles eventos significaram para os

³⁵ Segundo a definição de David Bordwell em *Narration in the Fiction Film*, 1985, p.158-162, os filmes de narrativa clássica são caracterizados basicamente por: contar a história de maneira clara ao espectador, deixando um mínimo de lacunas e explicando todas as causas e consequências das ações; possuir personagens com motivações e objetivos claros; situar o espectador em um espaço e tempo bem definidos; fazer uso de *deadlines* para dar ritmo às ações.

envolvidos. É somente durante o incidente na ópera, quando uma manifestante grita: “*Fora de Veneza, estrangeiros!*” e os demais atiram buquês tricolores – vermelho, verde e branco, as cores da bandeira da Itália unificada - que o espectador tem uma ideia mais precisa da importância daquele momento histórico e como as mudanças afetavam a vida de todos, despertando sentimentos patrióticos no povo. A narração da personagem Livia também é importante para situar o espectador. Livia informa a data exata em que sua história começa – 27 de maio de 1866 - e dá informações cruciais: esclarece que seu primo, Roberto Ussoni, que desafiou um oficial austríaco para um duelo, é líder do movimento clandestino que luta pela expulsão dos austríacos. Expõe também a gravidade da situação em que Roberto se encontra, pois o duelo pode trazer consequências trágicas para ele. A narração também é útil para ajudar a construir o caráter de Livia como uma mulher engajada - pois ela afirma sua intenção de ajudar o primo - e estabelece a motivação para sua ação seguinte, quando pede para ser apresentada a Franz Mahler, o oficial que seu primo desafiou.

Em *Senso* ainda, como a guerra influencia diretamente a vida dos personagens, seu desenrolar e suas consequências vão sendo mostrados aos poucos, na medida em que levam Livia e Mahler a tomarem suas decisões. Após despedir-se do primo que parte para o exílio, Livia encontra Mahler e ele a provoca perguntando sobre o toque de recolher. Em seguida ele a acompanha, a princípio contra a vontade dela, mas a visão de um soldado morto no canal assusta Livia e dá a Mahler a oportunidade de ajudá-la. Esse episódio é essencial não somente para promover o envolvimento dos personagens, mas também para ilustrar o clima de perigo em que Veneza se encontrava. A necessidade de Livia e do marido de fugirem de Veneza para escapar do conflito, a atitude de Roberto de confiar à prima o dinheiro a ser usado na revolução, são tanto consequências do conflito quanto causas para os acontecimentos trágicos que se seguem. A derrota italiana na batalha de Custoza – mostrada no filme e depois mencionada por Mahler – situa o espectador no momento histórico e dá uma dimensão mais precisa da gravidade das consequências da atitude de Livia – que ao dar a Mahler o dinheiro destinado a pagar as despesas da batalha, influencia negativamente o destino de seus compatriotas. Pouco tempo mais tarde os austríacos foram realmente expulsos de Veneza e a Itália saiu vencedora e unificada, porém esse aspecto não é mostrado em *Senso*. Ao terminar com a derrota dos italianos, o filme apresenta uma visão pouco otimista do processo.

Apesar da vitória da Itália ao final da guerra, a aristocracia - representada por Livia e Mahler - sai derrotada.

Em *O Leopardo* a estratégia do letreiro inicial também é utilizada, anunciando:

“Em 1860, a Itália vivia uma revolução político-social liderada por Garibaldi. Ele procurava fazer da Itália uma nação unida, libertando-a do domínio de uma aristocracia decadente. No meio desta turbulência, havia um príncipe siciliano conhecido como O Leopardo. Esta é a sua história, de sua família, de seu modo de vida e de sua crença: As coisas precisam mudar para continuarem as mesmas.”

Como se pode notar, este letreiro não pretende explicar em profundidade os principais fatos que ocorreram à época da anexação da Sicília, mas dar a tônica da história, explicando em linhas gerais ao espectador do que o filme irá tratar. Informa que será a história de um príncipe da Sicília e sua família, que a Itália vivia um momento de agitação política e social e ainda enfatiza o tema que permeia todo o filme: a acomodação.

Essas breves informações ajudam o espectador a ter uma noção sobre o teor da obra que irá assistir. Mas, através de diálogos entre os personagens, nos quais eles expõem e comentam fatos históricos e o que estes significam para eles, pode-se ter uma ideia mais aproximada da magnitude das mudanças, angústias e problemas que a unificação trouxe para a aristocracia decadente.

Nos primeiros minutos de *O Leopardo*, durante a oração da família, ouve-se uma agitação vinda do lado de fora da casa. Terminada a oração ficamos sabendo que foi encontrado um soldado morto no jardim. É a primeira consequência da guerra que, conforme vemos – do mesmo modo que em *Senso* - está próxima dos personagens, influencia diretamente suas vidas. Logo em seguida, Dom Fabrizio, príncipe de Salina, recebe uma carta do duque de Malvica, um conhecido seu, dizendo que está fugindo do país, pois os piemonteses acabaram de desembarcar. Embora o espectador possa não saber quem eram exatamente os piemonteses, não há dúvidas que para as famílias aristocráticas eles são inimigos. O filme ainda esclarece mais o espectador sobre a natureza desse desembarque ao mostrar Dom Fabrizio lendo para a família uma notícia

de jornal citando a chegada de Garibaldi em Palermo com 800 homens. Após essa leitura, a princesa de Salina chora e exclama: “*Garibaldi!*” enquanto o padre Pirrone comenta preocupadamente: “*É a revolução.*” Esta sequência ilustra de forma bastante clara para o espectador que um conflito armado estava próximo e que este provavelmente traria consequências negativas para os nobres – expressas na fuga do duque de Malvica, na preocupação do padre e no choro da princesa, que continua em uma crise um tanto histérica.

Mais tarde, em uma cena com seu sobrinho Tancredi, Dom Fabrizio conversa sobre a situação política do país. Essa cena tem a dupla função de caracterizar os personagens e dar informações contextuais ao espectador. Há referências aos Bourbons – que governavam a Sicília na época – e a Pepino Mazzini e sua república. Embora um espectador carente de referências históricas não vá saber de fato quem foram os Bourbons ou Mazzini, é possível entender que a família de Dom Fabrizio é monarquista e teme Mazzini e Garibaldi por defenderem a república. Isso fica claro na fala de Dom Fabrizio que diz ao sobrinho “*Um Falconeri fica conosco. Pelo rei!*”! ao que Tancredi concorda, mas não sem a ressalva “*Mas que rei?*”. É esse diálogo com Tancredi que convence Dom Fabrizio da necessidade de manter boas relações com a burguesia para evitar alterações mais drásticas.

Portanto, em poucos minutos, o espectador já está esclarecido sobre os fatos essenciais para a compreensão da história: um filme ambientado na Sicília do século XIX, em pleno processo de unificação italiana, que tratará de uma família aristocrática em decadência, porém ansiosa por manter seus privilégios.

O Inocente, por sua vez, não faz uso desses artifícios. A ambientação histórica é feita somente pelos cenários e figurinos “de época”, ilustrando que os acontecimentos narrados aconteceram no final do século XIX. O filme preocupa-se em demonstrar os costumes da época, o estilo de vida dos ricos – a história se passa em meio a saraus, leilões de arte, viagens e aulas de esgrima – porém mais como forma de fazer uma crítica à futilidade e falta de perspectiva que envolvia a classe. Ademais, diferentemente de *Senso* e *O Leopardo* nos quais as histórias contadas eram diretamente influenciadas pela História, em *O Inocente* os problemas conjugais de Tulio e Giuliana poderiam acontecer em qualquer época. O que liga este filme aos dois primeiros, além da

ambientação na Itália, são o pessimismo e a presença da morte, do desencanto e da decadência como temas centrais.

3.2.2. A Decadência e a Morte

A trilogia estudada conta a história da decadência de uma classe, tanto a decadência “material” como moral. Os três filmes fazem uma leitura de como uma classe acostumada com o poder e os privilégios perde a ambos e, em consequência, seu modo de vida, seus valores e crenças são esmagados e sufocados pelos “novos tempos”.

Em *Senso* a decadência da classe aristocrática é representada pelas figuras de Livia e Mahler, e a derrocada de ambos – ele por sua própria falta de caráter, ela por seus ideais românticos – ilustra de forma pessimista as mudanças trazidas pela História. A sequência do reencontro entre Livia e Mahler em Verona é a que melhor traduz a ideia de decadência presente no filme. Após usar o dinheiro de Livia para comprar um atestado médico declarando-o incapaz de combater, Mahler é dispensado do exército e se refugia em um apartamento em Verona. Apesar de escrever a Livia dizendo que não vá vê-lo ainda, ela ignora o aviso e abandona sua casa para ir ao encontro do amante. A sequência é bastante melodramática – característica muito presente no filme. Encontramos Mahler mal vestido, sujo e bêbado no apartamento igualmente mal arrumado. Em sua companhia, a prostituta Clara, que ele paga com o dinheiro que Livia lhe deu. Em um monólogo franco e amargo, Mahler conta a Livia suas verdadeiras intenções e lamenta – não suas escolhas, mas as condições que o levaram a fazê-las: a iminente desintegração do mundo ao qual ele e Livia pertencem, que será substituído por outro no qual ele não deseja tomar parte. Mahler afirma que Livia pensa da mesma forma, do contrário não teria traído os revolucionários por ele. Esta, por sua vez, passa da alegria de revê-lo ao ódio por se descobrir enganada. A decadência de Livia, que passa de mulher engajada a traidora dos próprios ideais, e chega a ponto de perpetrar um crime, demonstra o pouco entusiasmo do filme com o processo de unificação, concentrando-se em mostrar seu lado negativo, suas desvantagens e a derrocada que ele significou para a nobreza.

Nos três filmes o progresso é um processo inevitável e trágico que destrói costumes, modos de vida e ideais, força as pessoas a fazerem escolhas e não traz benefícios nem

para a aristocracia nem para o povo. A passagem do tempo e as mudanças que acarreta são as principais causas dos problemas com os quais os personagens devem lidar, e é o lado destrutivo da História que é enfatizado nos filmes. Em *O Leopardo*, para defender Tancredi das acusações da princesa quando este declara seu desejo de se casar com Angélica, Dom Fabrizio exclama para a mulher: “*Ele não é um traidor, é um jovem que segue seu tempo, tanto na política quanto na sua vida particular*”. O ato de “seguir os novos tempos” representa a decadência definitiva da aristocracia. Por outro lado, não há muitas possibilidades de escolha: para a aristocracia resta seguir em frente como Tancredi em *O Leopardo* ou alijar-se deliberadamente do processo como Mahler e Livia em *Senso*. De qualquer forma, as consequências não são animadoras. Os personagens são levados pelos acontecimentos, esmagados pelas mudanças e atormentados pela fugacidade das coisas. É a instabilidade do mundo em que vivem que rege suas atitudes, e a percepção da desintegração desse mundo que dá a tônica desencantada e nostálgica dos filmes. Ainda em *O Leopardo*, durante uma conversa com o padre Pirrone, Dom Fabrizio comenta que a Igreja está destinada a não morrer, o que não acontece com a sua classe social. De fato, o padre permanece arraigado aos seus valores e não aceita ceder aos novos tempos. Sua atitude está baseada na segurança que a Igreja tem como uma instituição, muito mais perene do que a aristocracia.

Uma das cenas mais ilustrativas do processo de decadência da nobreza é quando Dom Fabrizio e sua família chegam a Donnafugata e vão assistir à missa. Todos os Salina e Tancredi estão sentados nos lugares de honra da igreja e são mostrados em um *travelling*, imóveis como estátuas e cobertos pela poeira das estradas. É uma metáfora eficiente da condição de desintegração que afeta sua classe.



Figura 01 – Cena de *O Leopardo*



Figura 02 – Cena de *O Leopardo*

O Inocente é um filme um pouco diferente dos dois primeiros; não é, como são *Senso* e *O Leopardo*, uma história de causas, mas de consequências. Como é situado em um momento posterior, já distante da agitação política trazida pela guerra, *O Inocente* se dedica a tratar da decadência moral que a aliança aristocracia-burguesia provocou. Ainda no início do filme, Tulio vai à procura de Teresa após a súbita saída dela do sarau onde ambos estavam. Na cena, Teresa diz “*Você é como todos os maridos burgueses que juram à amante que não tem relações com a esposa e à esposa juram que não tem amante.*” O diálogo serve de indício para o espectador que *O Inocente* não é um filme que pretenda mostrar explicitamente acontecimentos políticos, mas fazer uma leitura da sociedade burguesa, a partir da caracterização psicológica de seus personagens. É um

filme sobre fracassos, sobre vazio e falta de sentido para a vida, um fechamento trágico de uma trilogia marcada pelo pessimismo. O casamento fracassado de Tulio e Giuliana, a futilidade dos personagens que vivem cercados de privilégios materiais, mas parecem não ter nenhum objetivo na vida são apontados como características da sociedade burguesa.

Iniciando-se durante um sarau na casa de uma princesa, *O Inocente* apresenta o ambiente luxuoso em que vivem seus personagens, que, por sua vez, são retratados como pessoas frívolas. No sarau vê-se a condessa Teresa Raffo cercada de admiradores e comentando sobre a suposta frieza dos homens ingleses. Em seguida ela comenta que a maioria dos convidados não vai à casa da princesa para ouvir a música, no que é secundada por um de seus admiradores, o conde Egano. Assim, o filme começa a estabelecer as particularidades do mundo sobre o qual pretende falar, fazendo um contraste entre o ambiente requintado e o vazio moral dos personagens que o habitam.

Em *O Inocente* o principal problema é a decadência moral, a falta de valores que leva os personagens a preocuparem-se somente com os próprios problemas, muitas vezes desconsiderando os sentimentos alheios. Assim é Tulio que não tem escrúpulos em trair, enganar e até assassinar uma criança; guardadas as devidas proporções, assim também é sua amante Teresa, vaidosa e fútil. A ausência de preocupações financeiras e morais, o vazio conjugal, o egoísmo e o desequilíbrio marcam os acontecimentos deste filme, que faz uma leitura amarga e crítica do tipo de sociedade que se originou com a chegada da burguesia ao poder.

É também um filme com muitos momentos de tensão, pois a queda de Tulio, seu crime e o fim definitivo de seu casamento com Giuliana são aspectos que oscilam entre a tragédia e a possibilidade de melhora. Os elementos da tensão gerada pelo filme encontram-se principalmente na perturbação de Tulio e na aparente ambiguidade de Giuliana, que até os momentos finais do filme não deixa explícita sua estima pelo filho. Por sua vez, Tulio mergulha cada vez mais em seu ciúme, pois embora tenha aceitado criar o filho de outro homem, não consegue suportar a possibilidade de Giuliana amar a criança – e por consequência seu pai. Logo após ter dito à esposa que aceitaria continuar com o casamento, Tulio vê um homem vestido com uniforme de esgrima à porta do quarto. Um primeiro plano em seu rosto torturado e a música tensa – tema que

acompanha o personagem ao longo do filme para pontuar sua perturbação – evidenciam a gravidade do ciúme de Tulio que imagina ver-se diante de seu rival, Filippo. Na verdade, tratava-se de seu irmão, Frederico, mas Tulio, ainda perturbado, perde o controle enquanto pratica esgrima com o irmão, pensando no momento em que lutou com Filippo. Frequentemente ao longo do filme os primeiros planos no rosto de Tulio e a música irão demonstrar a crescente decadência do personagem até culminar no calculado assassinato da criança.



Figura 03 – Tulio em *O Inocente*

Complementando a sensação de decadência e finitude, a morte - tanto literal dos personagens quanto a morte simbólica de sua classe social – é presente nos filmes. Em *Senso* e *O Inocente*, de forma bastante explícita, com o passamento violento de seus personagens centrais, Mahler e Tulio, além da criança. Mas essas mortes são o fechamento, a consequência maior do processo de decadência vivido por eles. Há indícios de morte mais ou menos sutis ao longo dos três filmes, que apontam para seus desfechos infelizes. Em *Senso* Livia e Mahler encontram um soldado morto no canal de Veneza - um paralelo com *O Leopardo* cujo primeiro indício da guerra é a morte do soldado no jardim.

Embora nenhum dos personagens principais de *O Leopardo* morra no filme, a ideia de morte é muito presente no baile. O baile na casa da princesa Margherita é uma ocasião social importante no filme e ocupa quase 50 minutos. Durante esse tempo acompanhamos especialmente Dom Fabrizio em sua lenta e melancólica percepção sobre a fugacidade da vida e a morte. Durante toda a sequência há um contraste entre o

ambiente luxuoso com a ideia de finitude, e Dom Fabrizio passa observando tudo, seu olhar guiando o espectador, convidando-o a assistir o espetáculo da decadência e morte da aristocracia. Em dado momento observa com desencanto o comportamento de algumas moças que riem e se divertem; um dos planos mostra Dom Fabrizio sentado, aparentando cansaço, enquanto as jovens conversam animadamente. O conteúdo da conversa é indistinto, mas o barulho que fazem é alto, sobrepujando inclusive a música, e provoca incômodo. No plano seguinte, o príncipe recebe sem entusiasmo os cumprimentos de um conhecido pelo noivado de seu sobrinho – cumprimento que vem com o comentário que selará o destino da classe: “*O exemplo logo será seguido por muitos*”, afirma o conhecido. A caracterização de Dom Fabrizio é diferente no baile. Se antes ele aparecia sempre altivo e seguro, nesta sequência ele está pálido e deprimido, caminhando pelos salões lentamente e falando muito pouco. Na biblioteca da mansão ele contempla uma reprodução do quadro de Jean-Baptiste Greuze, *O Filho Punido (ou A Morte do Justo)* de 1778, que retrata a morte de um homem, e reflete sobre a sua própria.



Figura 04 – Dom Fabrizio contempla o quadro de Greuze em *O Leopardo*

Ao final do baile, Dom Fabrizio se arruma para partir diante de um espelho. Seu rosto, com uma expressão sofrida, aparece em primeiro plano – um dos poucos do filme – ele chora enquanto ao fundo soa a *Valzer del Commiato (Valsa do Adeus)*, composta por Nino Rota, responsável pela música do filme, e executada várias vezes durante o baile, expressando uma profunda melancolia. Em seguida, ele entra no salão onde alguns poucos casais ainda estão dançando. O plano agora é mais aberto, mostrando Dom

Fabrizio de pé, cansado, enquanto os demais mal tomam conhecimento de sua presença, ilustrando bem a solidão do personagem. Deixando, por fim, o baile Dom Fabrizio caminha sozinho. Ao ver passar um padre ajoelha-se e recita: “*Ó estrela, ó fiel estrela, quando decidirá por um encontro menos efêmero, longe de tudo, na sua própria região de perene certeza?*”, refletindo sobre sua morte. Assim, embora o personagem não morra no filme, seu fim e o fim da classe que representa é selado irremediavelmente durante o baile que celebra a ascensão da burguesia às custas do esgotamento dos aristocratas.

3.2.3. Tempo e Pessimismo

Relacionando à decadência, os três filmes lidam com aspectos ligados à passagem do tempo. A visão suscitada pelas obras é de um profundo pessimismo em relação ao “progresso” e à História. O tempo é um inimigo impossível de ser derrotado; ele arrasta os personagens à sua revelia e estes pouco podem fazer diante de seu avanço; o tempo sufoca e destrói modos de vida substituindo uma situação ruim por outra ainda pior.

Em *Senso* e *O Leopardo* a guerra é causa principal das mudanças, quem anuncia um novo estágio político para o país. Em ambos os filmes as cenas de batalhas são muito presentes; embora contribuam pouco para o avançar da história em si, são fundamentais para ilustrar o clima de agitação política e social da época. Nas batalhas, porém, não são explicitados atos de heroísmo nem são expressos sentimentos nacionalistas. Nos filmes o horror, violência e injustiça da guerra são marcantes, e as cenas de batalhas não procuram glorificar aquele momento nem as pessoas que participaram dele, mas mostram o sofrimento dos envolvidos e da população civil. Em *Senso* as cenas da batalha de Custoza são extremamente desesperançadas, até porque foi um combate perdido pelos italianos. Vemos Roberto Ussoni caminhando pelo campo de batalha, infeliz e decepcionado enquanto o exército de seus compatriotas bate em retirada. Em *O Leopardo* a crítica à guerra é ainda mais explícita na sequência que mostra o sofrimento de várias mulheres civis quando seus parentes são fuzilados. Há também o episódio do enforcamento de um policial pela população que grita “*Fizemos justiça com as próprias mãos!*” enfatizando as desastrosas consequências que os conflitos armados podem trazer para pessoas inocentes.

Os filmes, portanto, apontam para uma leitura pessimista do processo, no qual a violência inicial foi posteriormente substituída por um jogo de acomodações que trouxe poucos benefícios. Essa característica fica bastante clara em *O Leopardo*, no qual o tema da imobilidade está presente. Além disso, o filme dedica pouca importância para os ideais da revolução, concentrando-se nas vicissitudes da nobreza decadente e não nos possíveis benefícios que a unificação seria capaz de trazer para o povo. Na verdade a interpretação que *O Leopardo* dá a esses fatos é que a principal mudança trazida pela unificação foi a ascensão da classe burguesa ao poder e não a melhoria da vida da população. Pressionada, a aristocracia precisou aliar-se aos burgueses e assim procurar manter ainda alguns privilégios, porém tal aliança, apesar de aparentemente bem sucedida, teve seu preço: o modo de vida dos aristocratas foi irremediavelmente alterado.

A desconfiança dos ideais da revolução está mais presente em *O Leopardo* do que em *Senso*. Neste último a figura de Roberto Ussoni representa um líder político engajado e honesto. Roberto é objeto da admiração de Livia e também construído para despertar sentimentos semelhantes no espectador. Sua seriedade, seus discursos e sua dedicação à causa fazem dele um representante exemplar dos revolucionários, enquanto em *O Leopardo* os partidários da unificação são retratados de modo a enfatizar seu lado cômico e vulgar. Uma possível motivação para esse contraste está no fato de que, em *Senso*, o inimigo é uma nação estrangeira, enquanto em *O Leopardo* – apesar das grandes diferenças, inclusive linguísticas, entre os piemonteses, que lideravam o processo de unificação, e os sicilianos – são todos italianos. Certamente a presença de um exército estrangeiro em um país é facilmente criticável e desperta mais sentimentos de indignação patriótica do que uma guerra civil. Em *Senso* não há dúvidas de que os austríacos devem ser expulsos de Veneza; já em *O Leopardo* é pouco o entusiasmo com a anexação da Sicília, pelo menos do ponto de vista dos aristocratas. Enquanto *Senso* mostra uma região que sairá vencedora e expulsará seus inimigos, *O Leopardo* mostra uma região conquistada, ocupada definitivamente por um outro governo.

Também porque *O Leopardo* fala de acomodação, os “revolucionários” não são propriamente inimigos da nobreza, mas, como explica Dom Fabrizio ao padre Pirrone na cena em que conversam no laboratório de astronomia do príncipe, desejam não destruí-los, mas tomar seu lugar como detentores do poder político. O filme utiliza-se de

momentos de humor para mostrar o lado hipócrita da revolução – que aliás, revoluciona muito pouco. De fato, apesar de seu papel fundamental no processo de unificação Giuseppe Garibaldi jamais fez parte do novo governo, pois era republicano e a Itália tornou-se uma monarquia constitucional, governada pelo rei Vittorio Emmanuel II. Na longa sequência do baile Dom Fabrizio ouve o general que derrotou as últimas forças de Garibaldi vangloriar-se de seu feito. Ainda no baile Tancredi comenta que o general tem razão, o país precisa de lei, de ordem, e Garibaldi e seus homens que lutaram pela unificação são agora retratados como desordeiros. A esperada revolução, que começou com forte apoio popular, não alterou o fundamental: a estrutura social continuou excluindo a participação do povo, a diferença é que o poder que era antes da aristocracia passou para os burgueses. *O Leopardo* faz, portanto, uma leitura um tanto cínica do processo que apoiou as classes populares apenas enquanto era conveniente para derrotar a aristocracia, mas ao final os privilégios continuaram nas mãos de poucos.

Um exemplo dessa leitura está em um dos poucos *flashbacks* do filme, quando Dom Fabrizio faz uma parada para um piquenique no caminho de Donnafugata e conta como conseguiu os salvo-condutos que permitiram a realização da viagem. No *flashback* Dom Fabrizio recebe a visita de um general e mais dois oficiais do exército de Garibaldi que foram junto com seu sobrinho Tancredi para admirar os afrescos da mansão. A sequência é bastante humorística, efeito construído pelos acordes musicais e pela brincadeira de Tancredi que fala diretamente para a câmera: “*O general disse ‘excelência’. É sua primeira infração às ordens de Garibaldi*”. Em seguida o general é mostrado cantando uma música solene ao piano enquanto os demais presentes mal disfarçam seu enfado. Fica evidente, portanto, a admiração dos burgueses pelo modo de vida aristocrático e seu desejo de fazer parte daquele mundo de privilégios. Outro exemplo ocorre durante o plebiscito, através da figura de Dom Calogero Sedàra, prefeito de Donnafugata. Durante o processo de votação, Dom Calogero pede que a ordem de chegada seja respeitada. Imediatamente após essas palavras, Dom Fabrizio chega, todos tiram o chapéu, e ele é convidado a votar no mesmo instante. Dom Calogero então determina uma parada nas operações de voto pela “honra” de convidar o príncipe para tomar uma bebida. São ilustrações de como a revolução é antes de tudo um meio para que a burguesia se apodere do *status* da nobreza.

Apesar do desejo da burguesia de tomar o lugar da nobreza “com boas maneiras” e estar disposta inclusive a pagar por isso, a cooperação entre as classes mantém “as coisas como estão” apenas na aparência. Não há dúvidas a quem pertence o poder econômico – e, por consequência, o poder político – e, apesar de os burgueses serem retratados como admiradores do refinamento e ancestralidade dos aristocratas, o modo de vida das duas classes é incompatível – e a consequência é a desintegração gradual dos costumes e valores dos nobres. Dom Fabrizio e Dom Calogero são antíteses: enquanto um representa a honra e a erudição, outro é todo vulgaridade. Um exemplo ocorre durante o baile enquanto ambos observam os casais – entre eles os noivos Tancredi e Angélica – dançando. Dom Calogero aproxima-se do príncipe e comenta a beleza do palácio acrescentando: “*Coisas assim não se fazem mais hoje em dia. Com o preço atual do ouro!*”. A expressão de Dom Fabrizio evidencia seu desagrado diante do comentário, porém ele responde com amenidade concordando com o outro, mas enfatizando que nada há de mais belo do que os dois jovens, Tancredi e Angélica. Dom Calogero, por sua vez, não percebe que falou algo desagradável. É essa vulgaridade que sufoca e destrói os costumes aristocráticos, fazendo de *O Leopardo* um retrato melancólico e nostálgico de uma época perdida.

O que os filmes aqui analisados dizem sobre o progresso – e isso fica claro especialmente em *O Leopardo* – é que ele modifica apenas o que não é essencial e os benefícios que traz são para poucos. A aparente contradição entre mudança e imobilidade presente em *O Leopardo* é resolvida de modo a dar a entender que a unificação da Itália fez muito pouco pelos mais necessitados, deixando inalterada a situação de exploração de uma classe por outra. A única mudança foi a classe detentora do poder, agora nas mãos da burguesia e esta foi uma mudança para pior. É o pessimismo dessa premissa que permeia o filme e contribui para a visão nostálgica suscitada por este de uma época que, embora igualmente injusta, dava espaço para os “leões e leopardos” – metáforas para uma nobreza orgulhosa, ocasionalmente cruel, mas, em geral, digna de admiração. Neste filme Dom Fabrizio recebe uma proposta para ser senador do novo reino da Itália. Ele declina, alegando inaptidão para o cargo e explica ao cavaleiro de Turim, Chevalley, o homem encarregado de fazer a proposta e que representa “o norte” e os “novos tempos”, ser o expoente de uma velha classe, comprometido com ela mais por decência do que por qualquer outra coisa.

Dom Fabrizio faz uma desesperançada exposição de seus pensamentos sobre o povo siciliano, afirmando que eles são incapazes de evoluir porque se julgam perfeitos. Essa sequência contribui para o tom pessimista do filme retratando uma sociedade incapaz de avançar com o “progresso” e ilustrando a visão pouco otimista da obra em relação aos benefícios trazidos pela unificação. De fato, não há evidência de nenhuma melhora na vida dos personagens depois do processo. Com a elite sufocada pela burguesia, a única perspectiva para o porvir é, como exprime Dom Fabrizio, “*no futuro será pior*”. Levando em consideração a narrativa de *O Inocente*, filme que fecha a trilogia, Dom Fabrizio estava com a razão.

O contraste entre os aristocratas e burgueses é perceptível na comparação entre *O Leopardo* e *O Inocente*. Neste último filme, o diálogo entre Tulio e seu irmão Frederico ilustra a crise de valores morais instalada na sociedade burguesa. Após falarem sobre o escritor Filippo d’Arborio a quem Tulio desejava confrontar depois de descobrir que ele fora amante de Giuliana, Frederico afirma que Filippo é o único ser humano diante do qual ele sente alguma vergonha. Logo em seguida faz algumas considerações sobre a futilidade da própria geração. Esse momento de reflexão não dura muito, porém, é logo atribuído ao vinho e ao cansaço. Dessa forma o filme demonstra pessimismo em relação ao futuro daquela sociedade, incapaz de sair da imobilidade que se encontra.

Os três filmes terminam com um tom desesperançado. Seus planos finais, inclusive são bem parecidos. Em *O Leopardo* e *O Inocente* o último plano é de um personagem caminhando de costas, sozinho por uma alameda ou corredor. *Senso* também tem um plano semelhante, a diferença é que este não é o último plano do filme, mas o último em que Livia aparece, já que o filme termina com a execução de Mahler.

Em *Senso* Livia caminha à noite sozinha pelas ruas de Verona gritando o nome do ex-amante. Ela segue de costas para a câmera, por uma rua cercada por muros altos.

Em *O Leopardo* Dom Fabrizio caminha também por uma rua estreita, cercada por muros. É madrugada e o filme termina com este caminhar silencioso e melancólico. Também de madrugada Teresa caminha, fugindo da casa de Tulio, que acaba de cometer suicídio em *O Inocente*. Ela segue por uma alameda do jardim, cercada por árvores.



Figura 05 – Plano final de *O Inocente*



Figura 06 – Plano final de *O Leopardo*



Figura 07 – Plano final de Livia em *Senso*

3.2.4. A Construção dos Personagens

Uma das estratégias dos filmes para provocar no espectador o sentimento de melancolia e pessimismo que envolve as três obras é construir personagens muito conscientes das mudanças trazidas pelo momento histórico que estão vivendo. Os personagens principais dos três filmes têm uma percepção bastante acurada do que estão perdendo e fazem projeções pessimistas para o futuro.

Em *Senso* é o personagem Franz Mahler quem cumpre este papel. Embora a princípio ele seja retratado simplesmente como um homem fútil e inconsequente, em seu confronto final com Livia ele revela uma personalidade mais complexa do que o filme deixara entrever até então.

Na primeira cena de Mahler no filme, durante a ópera, ele faz uma piada a respeito da manifestação que acabara de ocorrer – razão pela qual o primo de Livia, Roberto Ussoni o desafia para um duelo. Em seguida Livia tenta dissuadi-lo de lutar com seu primo, mostra-se ansiosa, enquanto Mahler permanece despreocupado. Esses primeiros minutos de filme já começam a delinear a personalidade aparentemente frívola do personagem. Essa impressão permanece durante todo o decorrer do romance entre ele e Livia. Enquanto ela se mostra apaixonada, nervosa e angustiada ele parece controlado e manipulador. Fica claro que Mahler não possui qualquer sentimento especial por Livia. Para ele ela é apenas mais uma aventura. Um exemplo é quando ela o presenteia com um medalhão contendo uma mecha de seus cabelos e é perceptível seu interesse não pela mecha, mas pelo valor da joia. Mais tarde, Livia encontra a mecha de cabelos deixada displicentemente na casa do amante.

Após deixar Livia esperando em vão no local em que costumavam se encontrar, Mahler passa algum tempo sem entrar em contato com ela. O espectador não se surpreende, é perceptível que ele não se interessa mais pela mulher. Portanto, quando ele reaparece na casa de campo de Livia em Aldeno, sabemos que ele foi até lá com propósitos duvidosos. A interpretação do ator Farley Granger é importante para estabelecer a falta de caráter de Mahler, pois suas expressões cínicas revelam ao espectador que todas as palavras de amor que ele diz para Livia são falsas e que ele tem um plano – já

previamente calculado – para obter dela o dinheiro necessário para fugir do exército e escapar da guerra.

Entretanto, quando Livia vai encontrá-lo no apartamento em Verona, Mahler revela uma outra faceta: mostrando-se para Livia tal qual é, sem mais tentar enganá-la com falsas declarações de amor, ele também se revela ao espectador: é, como desconfiávamos, desertor, covarde e explorador de mulheres, mas para além disso, é um personagem consciente da própria abjeção e da morte iminente do mundo ao qual pertence. Em seu diálogo com Livia, Mahler expõe as angústias que o atormentam: “*Que me importa se meus compatriotas ganharam hoje uma batalha num lugar chamado Custoza? Sei que perderão a guerra e não só a guerra, a Áustria em poucos anos terá acabado e um mundo inteiro desaparecerá, aquele ao qual pertencemos eu e você*”. Dessa forma a dimensão trágica do personagem é dada pela consciência que este tem do rumo dos acontecimentos e sua impotência diante deles. Mahler sabe que o mundo em que vive é decadente, mas não é capaz de se adaptar ao “novo mundo”, e, de certa forma, despreza a própria incapacidade. O discurso final de Mahler, apesar de ofensivo para Livia, de quem o espectador está mais próximo afetivamente, comove tanto quanto indigna.

Livia é uma personagem construída de modo bastante diverso, porém acaba se revelando também uma representante de uma classe decadente. A diferença fundamental entre ela e Mahler é que ele tem consciência da fragmentação de seu mundo, enquanto ela é totalmente iludida e levada pelos sentimentos. Livia, no início do filme, parece ser uma mulher forte, com consciência política e engajada no movimento de unificação. Sua admiração pelo primo e o modo autoritário com o qual trata o marido são indícios nesse sentido. Porém, ao se apaixonar por Mahler, ela trai todos os seus ideais. Revelando uma personalidade mais sombria, executa sua vingança denunciando-o por deserção. Nesse momento uma importante mudança na personagem fica explícita. Ao se dirigir ao chefe das forças austríacas ela afirma estar ali para cumprir seu dever de “súdita fiel”. Surpreso, o homem pergunta se ela é austríaca ao que ela responde “vêneta”. Não mais “uma verdadeira italiana”, como orgulhosamente se referia a si mesma e ao primo no início do filme, mas simplesmente “vêneta” – natural da região do Vêneto -, alienada de todo o conflito político e social que se desenrolava naquele momento. Livia ajuda a construir, portanto, o discurso pessimista do filme sobre os ideais nacionalistas que moviam o processo de unificação.

Já em *O Leopardo* o príncipe de Salina, ao contrário de Franz Mahler em *Senso*, procura adaptar-se às mudanças, assim como seu sobrinho Tancredi. O sobrinho, entretanto, foi mais bem sucedido que o tio, pois embora Dom Fabrizio tenha feito o esforço necessário para harmonizar-se com as novas configurações de classe, ele não possuía o desprendimento necessário para sentir-se à vontade na nova ordem social. O príncipe também tem consciência do processo de decadência vivido por sua classe, porém procura preservar a maioria de seus privilégios através de uma aliança com a burguesia. Construído como um homem de caráter firme e comprometido com os que dele dependem, Dom Fabrizio representa as melhores qualidades da aristocracia. Ele tem boa aparência, é educado, inteligente e afetuoso para com seus familiares e amigos. Além disso, possui valores, é honesto e honrado. Em contraste com Dom Fabrizio está seu sobrinho Tancredi, príncipe de Falconeri, um jovem que ao contrário do tio tem facilidade para transitar entre os “dois mundos”. Tancredi, portanto, apresenta uma personalidade mais ambígua. É agradável, inteligente e bem educado, mas revela aos poucos um caráter duvidoso, não possui ideais, mostra-se oportunista, buscando apenas vantagens pessoais. A oposição entre Dom Fabrizio e Tancredi ilustra como os “leopardos” não têm mais espaço na Itália dominada pela burguesia, e que é preciso deixar de lado diversos costumes e valores para sobreviver na nova sociedade.

Os burgueses, por sua vez, possuem em comum a vulgaridade, traço principal de sua caracterização. Na família Sedàra, Dom Calogero e Angélica são personagens apresentados de formas distintas, mas são ambos pouco refinados. Em Dom Calogero, o pai de Angélica, o humor é uma estratégia muito presente. Uma de suas primeiras cenas, quando ele aparece no jantar na casa dos Salina, na primeira noite destes em Donnafugata, há o episódio do fraque. O prefeito, querendo impressionar seus ilustres anfitriões, veste-se de gala para o jantar – cabe ressaltar que esse era o costume da época, porém Dom Fabrizio e sua família não estão trajados a rigor, demonstrando a informalidade do momento. O fraque que usa, porém, completamente inadequado, provoca o riso dos aristocratas. Já Angélica, apesar de sua extrema beleza, que a faz bem aceita na casa dos Salina, revela sua vulgaridade à mesa de jantar quando, ao ouvir uma piada grosseira de Tancredi, ao invés de ficar chocada e ofendida – como a filha de Dom Fabrizio, Concetta – acha graça e ri escandalosamente chamando a atenção de todos.

Outro momento marcante de *O Leopardo* é quando Dom Fabrizio pede a mão de Angélica para Tancredi a Dom Calogero. O entusiasmo do prefeito e a sobriedade do príncipe são um contraste importante para demonstrar que aquele casamento baseia-se mais em conveniências (de ambas as partes) do que em sentimentos verdadeiros – muito embora a relação entre Tancredi e Angélica aparente alguma consistência. Mas enquanto Dom Calogero vê a barganha com bons olhos, como uma oportunidade para aumentar o prestígio social de sua família, Dom Fabrizio enxerga o casamento mais como um “mal necessário”, pois é imprescindível que Tancredi tenha dinheiro para se firmar na vida. A sequência do pedido é levemente cômica, função exercida principalmente por Dom Calogero, sua felicidade com a perspectiva de fazer de sua filha uma princesa e sua afirmação de que tem papéis que comprovam a origem também nobre dos Sedàra. Ao mesmo tempo o desconforto de Dom Fabrizio com a situação é evidente – e ele se retira da sala deixando Dom Calogero falando sozinho, atitude imediatamente secundada pelo padre Pirrone.

A figura do padre Pirrone, aliás, é importante no filme tanto como um alívio cômico quanto para ajudar a explicar o modo de vida da nobreza de então. O padre serve como interlocutor de Dom Fabrizio em conversas em que ambos expõem seus pontos de vista sobre a situação em que se encontram. Ele também é um grande conservador, ainda mais que o príncipe, e demonstra sua preocupação com o futuro da Igreja em meio a agitação dos novos tempos. Em uma cena quando a família está a caminho de Donnafugata, o padre conversa com camponeses em uma estalagem e procura explicar a diferença entre eles, as pessoas comuns, e “os senhores”, enfatizando que estes não são ruins, mas que tiveram tantas experiências diferentes e criaram-se em um mundo tão diverso, que as coisas pelas quais se alegravam ou afligiam eram muitas vezes incompreensíveis aos demais. Essa cena tem a função de fazer com que o espectador compreenda melhor os aristocratas, saiba o que custaria para eles renunciar aos privilégios aos quais estavam acostumados.

Ainda em *O Leopardo* a união entre Tancredi e Angélica – aliança que seria impensável em outros tempos – representa a acomodação de que o filme trata (as coisas precisam mudar para permanecerem sempre as mesmas) e a aliança entre nobreza e burguesia. O futuro dessa aliança não é explicitado com clareza no filme, embora haja indícios de que as coisas não irão terminar tão bem. As personalidades de Tancredi e Angélica são

duvidosas, ambos são oportunistas e, embora eles pareçam apaixonados um pelo outro, não há dúvidas que Tancredi admira imensamente tanto a fortuna de Dom Calogero quanto sua filha. Angélica, por sua vez, está encantada com seu novo sucesso social. Exemplo disso é quando ela pede a Dom Fabrizio que dance com ela no baile. Durante a dança ela diz ao príncipe que não teria aceitado casar com Tancredi caso ele não houvesse dado seu consentimento. Dom Fabrizio retruca que Tancredi teria se casado com ela de qualquer maneira e completa: “*Você deve tudo a si mesma*”. Assim, embora haja uma promessa de felicidade para Tancredi e Angélica, não há garantias de que tal felicidade se concretizará.

Em *O Inocente* Tulio é o personagem que representa melhor a decadência e futilidade da sociedade burguesa. Egoísta, inconsequente, ciumento, mas em certa medida extremamente racional Tulio possui uma sinceridade cínica que o leva a falar com bastante clareza de sua própria falta de valores. A cena em que ele explica à esposa seu caso com a condessa Teresa Raffo é surpreendente pela absoluta falta de constrangimento com que o personagem fala de seus sentimentos em relação à amante e pede à esposa que aceite a situação. Giuliana, por sua vez, mostra-se perturbada, justificando seu estado de fragilidade emocional quando interrompe o jantar do irmão de Tulio, Frederico. Apesar disso, a personalidade de Giuliana permanece levemente ambígua na maior parte do filme. Não fica claro durante boa parte da narrativa quais os reais sentimentos dela em relação ao marido, ao filho e ao amante, embora se possa inferir a verdade. Giuliana, ao contrário de Tulio, fala pouco a respeito de si mesma e seu envolvimento com Filippo não é mostrado no filme, deixando o espectador em dúvida se ela realmente o amava ou deixou-se envolver apenas por solidão ou despeito. Aos poucos, porém, as motivações da personagem vão ficando mais claras. Na cena em que Tulio informa-a sobre a morte de Filippo ela mantém-se calma e controlada; mais tarde, quando Frederico pede que ela vá brindar o batizado do filho, ela recusa e permanece trancada no quarto. Porém sua tensão é perceptível, assim como o sorriso que esboça ao ver a babá entrando com a criança no quarto. Essas cenas são indícios de que Giuliana teme a reação do marido e pode ter aceitado retomar seu relacionamento com ele como um modo de preservar seu filho. Isso fica ainda mais evidente quando ela vai visitar a criança à noite, às escondidas e Tulio, ao descobrir o fato, fica furioso. Giuliana então pede que eles dois partam juntos e deixem o bebê para trás. A razão da atitude dela, embora presumível, só será explicitada ao espectador na última cena em

que Giuliana aparece, mantendo até este momento um estado de tensão causado pela evolução do desequilíbrio emocional de Tulio e da aparente indiferença dela pelo filho.

Tulio, por sua vez, não hesita em deixar suas motivações e interesses claramente estabelecidos. Ele é um personagem difícil, pois ao mesmo tempo em que fala com desenvoltura e mostra-se racional e frio, possui um ciúme que passa muito perto da loucura. Em sua conversa com Giuliana, quando ele lhe pede que faça um aborto, explica que é um homem materialista, que não espera suas recompensas no céu, mas faz suas escolhas e colhe resultados na Terra. Diz ele: “*A terra é a minha única pátria porque não vivo nela provisoriamente. Minha história começa e termina aqui. Não tenho um inferno a temer nem um céu a esperar.*”

Tulio não é apenas ateu – a falta de religião é apenas uma ilustração dos valores morais dos quais o personagem é carente. Julga-se acima da justiça, não teme nem acredita em nada e não tem outras preocupações a não ser o seu próprio bem estar. É, portanto, representante de uma classe sem perspectivas cuja busca pela satisfação ligeira e superficial é a maior característica. O suicídio de Tulio, anunciado por ele mesmo como a solução caso venha perder o interesse, a curiosidade pela vida é a morte a qual o personagem e sua classe estão condenados.

3.2.5. A Composição da *Mise en scène*

Como forma de facilitar a imersão do espectador na história e tornar crível o ambiente em que transitam os personagens, os filmes investem em uma cuidadosa composição da *mise en scène*. Consideramos que fazem parte da *mise en scène* os elementos da direção de arte, como cenários e figurinos, a iluminação, maquiagem e atuação dos atores³⁶. Para complementar a análise, a escala de planos e os movimentos de câmera também serão recursos expressivos enfatizados neste tópico.

Uma das características mais importantes que ajudam o espectador a mergulhar no período recriado pelos filmes é o modo como certos planos, cenários e figurinos foram inspirados em obras pictóricas do momento histórico representado nas narrativas. As

³⁶ Segundo a definição de Bordwell em *Figuras Traçadas na Luz – A Encenação no Cinema*, 2009, p. 36.

citações a quadros de pintores da época combinadas com a cuidadosa composição das imagens fazem dos filmes um grande espetáculo cênico. Para mostrar a grandiosidade do mundo aristocrático os planos abertos e a profundidade de campo são utilizados como forma de dar ao espectador uma compreensão maior do espaço.

Em *Senso* o cuidado com a cenografia é importante na composição do clima melodramático do filme: os ambientes fechados, porém amplos e ricamente mobiliados mostram-se o cenário ideal para uma história na qual os sentimentos e emoções dos personagens são explorados ao máximo, sem receio de parecer exagerados. Nas cenas iniciais apenas a ópera no palco é mostrada, mas em seguida vemos o La Fenice³⁷ exibido em movimentos panorâmicos lentos, evidenciando tanto a quantidade de pessoas presentes quanto o luxo do lugar. A utilização da música em *Senso* também é importante para caracterizar o período da narrativa. Além da presença emblemática da ópera de Giuseppe Verdi – que foi um dos partidários da unificação e cuja música é considerada simbólica para o movimento – logo na abertura do filme, todas as demais músicas de *Senso* são parte de *sinfonia n.º 7 em mi maior*³⁸ do compositor austríaco Anton Bruckner que também viveu naquele período.



Figura 08 – Teatro La Fenice em *Senso*

Senso não possui muitas cenas em exteriores. Uma das mais importantes é quando Livia e Mahler caminham por Veneza durante a noite, momento em que ela se apaixona pelo

³⁷ Fundado em 1792, o La Fenice é um dos principais teatros líricos de Veneza até hoje.

³⁸ Executada pela *Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione Italiana* sob a regência de Franco Ferrara.

oficial. Filmada em um plano geral que deixa ver os personagens caminhando ao longe pela cidade deserta, e acompanhada de uma música suave e pela romântica narração de Livia, a cena possui uma beleza melancólica, evocando lembranças de um passado perdido e marcando o tom de melodrama do filme.

Também na tradição do melodrama é a reconciliação de Livia e Mahler quando ele invade seu quarto na vila de Aldeno. O beijo entre eles guarda semelhanças com o quadro *O Beijo*, de 1859, do pintor romântico italiano Francesco Hayez. A importância da cena não está tanto na citação em si da pintura, mas por ela ser o ápice de um momento de intensa exploração dramática. Após alguma relutância Livia perdoa Mahler, o casal se beija e seu movimento, combinado com o da câmera, os enquadra de maneira muito próxima à pintura de Hayez. A posição também é parecida, com Mahler ligeiramente mais à esquerda do quadro, segurando o rosto de Livia. Ainda, a iluminação conserva o jogo de luz sobre o casal e sombra na maior parte do ambiente.



Figura 09 – *O Beijo* e a cena de *Senso*

Em *O Leopardo* a principal influência pictórica é dos chamados pintores *macchiaioli*. Os *macchiaioli* eram pintores italianos do século XIX e tiveram seu nome derivado da palavra *macchia* – mancha cromática – que se referia à técnica que empregavam no uso das cores e da luz. Os principais representantes da escola foram Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Silvestro Lega, Raffaello Sernesi e Giuseppe Abbati, cujos

quadros, de maneira geral, se caracterizavam por representar paisagens ao ar livre, capturando as luzes e sombras naturais. A técnica se assemelha à empregada pelos impressionistas franceses, como Claude Monet e Auguste Renoir, na qual os motivos não precisam ter contornos nítidos e os efeitos de luz e sombra e de coloração eram trabalhados em pequenas pinceladas. O diálogo com este tipo de pintura oitocentista é notável especialmente nas cenas de batalha e de caça. A batalha de Palermo representada em *O Leopardo* lembra o quadro homônimo de Giovanni Fattori, pintor *macchiaioli*. O quadro, de 1862 – produzido, portanto, em pleno processo de unificação – mostra a chegada de Garibaldi aos portões da cidade. O filme, embora mostre outra perspectiva, preserva semelhanças com a pintura – a fumaça da batalha, a aglomeração de soldados e o uso das cores em tom de vermelho e ocre recriando uma paisagem árida.



Figura 10 – A Batalha de Palermo e a cena de *O Leopardo*

A influência *macchiaioli* também está presente em *Senso*, mas de maneira menos acentuada. A casa dos oficiais onde Livia vai procurar Mahler após ele deixá-la esperando no apartamento em que costumavam se encontrar é construída de modo semelhante à pintura *Toilette pela Manhã*, de 1898, obra de Telemaco Signorini, pintor pertence a essa escola. A predominância dos tons amarelados dá a impressão de claridade ao ambiente, evocando a luz das primeiras horas da manhã – ou últimas horas da tarde, como parece ser mais provável no caso de *Senso*.

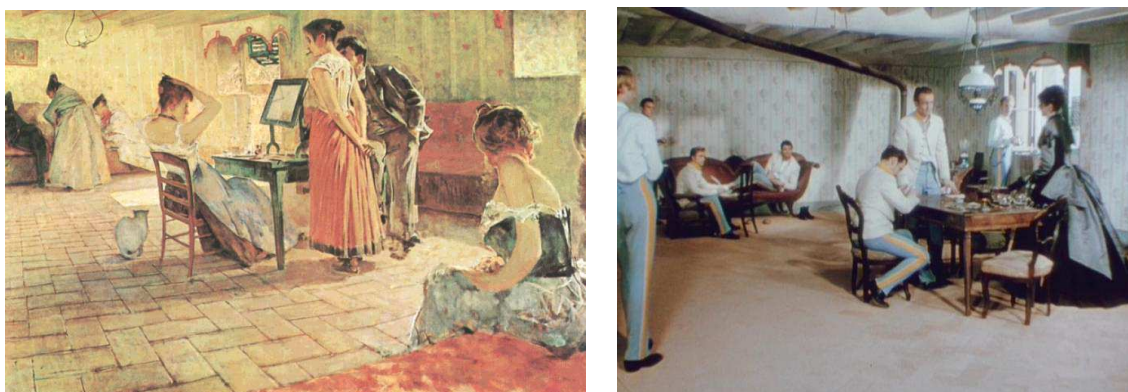


Figura 11 – *Toilette pela Manhã* e a cena de *Senso*

Em *O Leopardo* os tons de ocre e amarelo também predominam nas paisagens, especialmente no caminho de Donnafugata e naquelas que mostram Dom Fabrizio caçando. O principal recurso nesses casos é a utilização de planos gerais, permitindo uma visão ampla da natureza. A paisagem natural em *O Leopardo* é mais importante do que em *Senso* e *O Inocente*, por ser um filme mais contemplativo, no qual os planos mais abertos e longos convidam o espectador a admirar a paisagem mostrada. Além disso, a solidão evocada pelas imagens e a aridez do clima siciliano contribuem para criar a sensação de decadência e desolação característica do filme.



Figura 12 – No caminho de Donnafugata



Figura 13 – Dom Fabrizio caçando em *O Leopardo*

No caminho de Donnafugata há outra citação pictórica, dessa vez ao quadro *Refeição na Relva*, de Claude Monet, quando os Salina param para seu piquenique. As semelhanças estão presentes especialmente na composição do quadro – nos lugares ocupados, na quantidade de personagens e na própria arrumação das toalhas de refeição. As cores ainda guardam semelhanças, mas não tanto como nos quadros *macchiaioli*, estes mais integrados à paisagem siciliana.

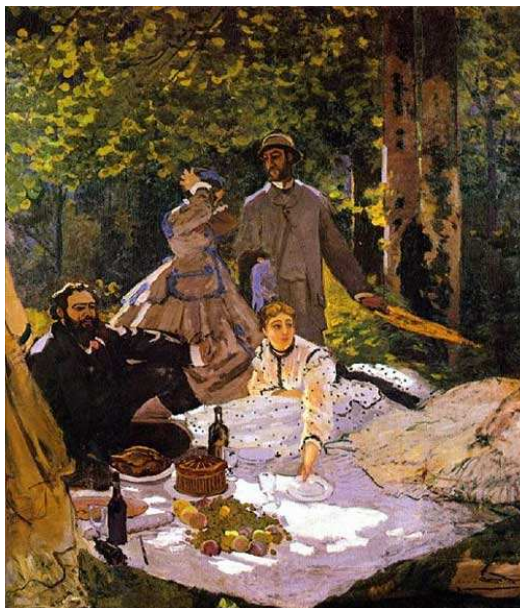


Figura 14 – *Refeição na Relva* e a cena de *O Leopardo*

Em *O Inocente*, filme, assim como *Senso*, com poucas cenas em exteriores, a importância dos cenários e figurinos dos personagens é fundamental para a caracterização do universo da alta sociedade. Além disso, como o filme não cita uma data explícita para o início da história, é somente através desses elementos que o espectador pode situá-lo como passado no final do século XIX.

O figurino da personagem Teresa, inspirado em pinturas do período, compõe sua caracterização como mulher sedutora e vaidosa. Na maior parte de suas cenas ela aparece trajada para festas, cuidadosamente arrumada. O vestido que usa quando tenta convencer Tulio a acompanhá-la em uma viagem até Paris lembra o traje da modelo da pintura *The Black Sash*, de 1905, obra de Giovanni Boldini. A coloração em preto e

branco, embora sóbria, é contrastada pela riqueza do tecido e própria postura da modelo – alta, esguia e elegante, assemelha-se à postura de Teresa. A mesma elegância associada à Teresa está presente nas pinturas *Madame X* (1884) de John Singer Sargent e *Marchesa Luisa Casati* (1908) também de Giovanni Boldini que representam mulheres esguias, bem vestidas e sedutoras.

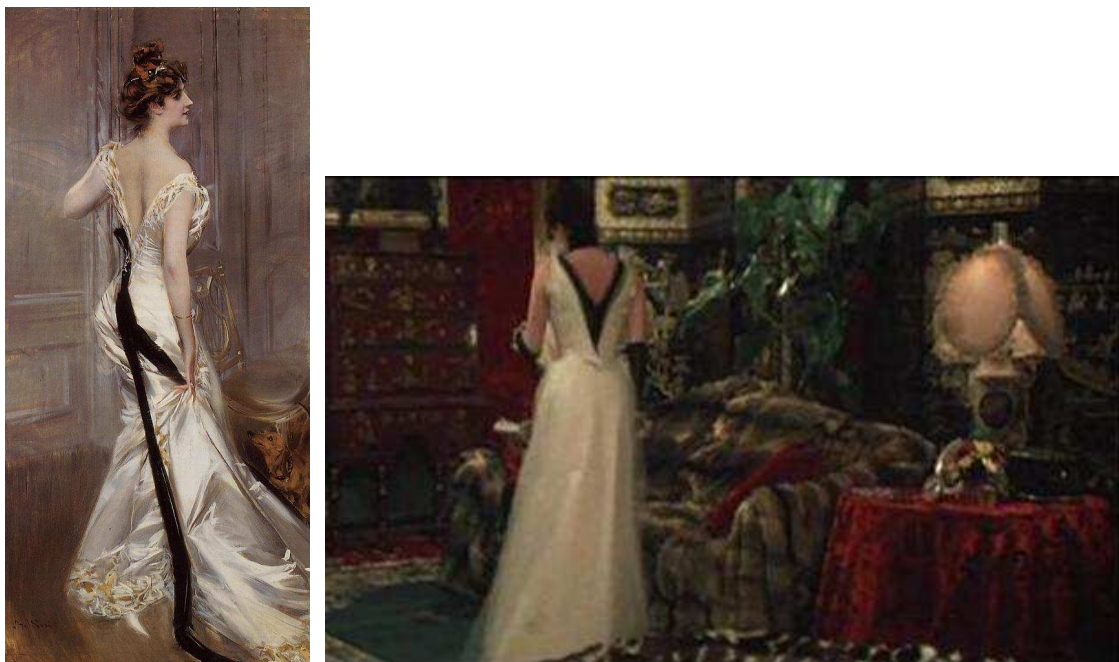


Figura 15 – *The Black Sash* e a cena de *O Inocente*



Figura 16 – *Madame X* e a cena de *O Inocente*

Como contraste, podemos comparar a caracterização de Teresa à de Livia, em *Senso*. Enquanto a primeira foi inspirada na elegância sóbria do final do século XIX, início do século XX, Livia assemelha-se mais a figuras como *Portrait of Madame Barbe de Rimsky-Korsakov* (1864), do pintor alemão e conhecido retratista da realeza Franz Xaver Winterhalter – o figurino mais pesado, cheio de rendas, laços e os longos e volumosos cabelos adequam-se perfeitamente ao romantismo exacerbado da personagem. Em ambos os casos, porém, apesar da inspiração partir de fontes diversas, são referências ao período retratado pelos filmes.

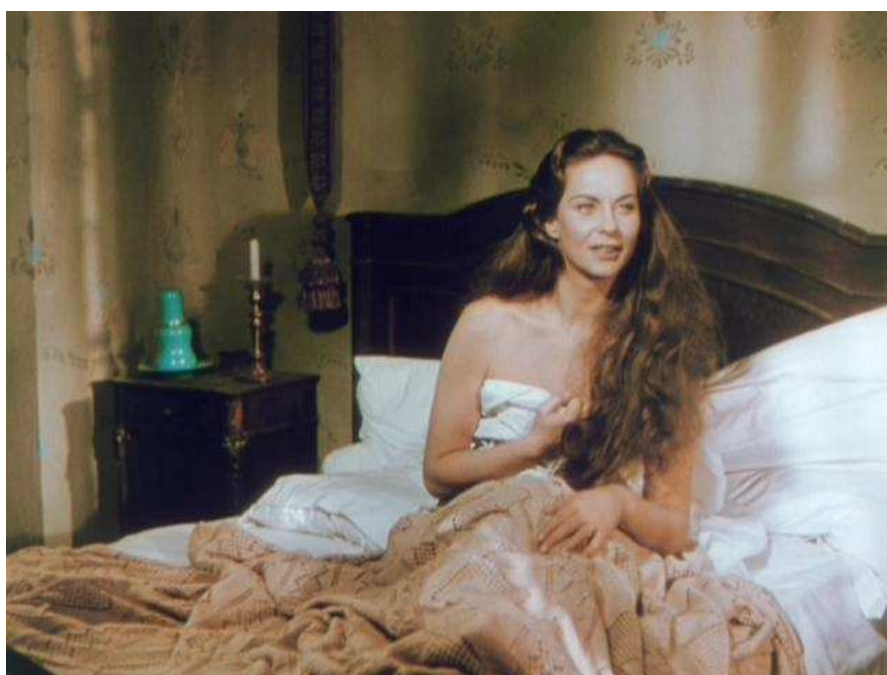


Figura 17 - *Portrait of Madame Barbe de Rimsky-Korsakov* e cenas de *Senso*

Nas cenas internas a noção de espaço é dada pelo uso de espelhos e pela profundidade de campo. Nos três filmes há exemplos de jogos com espelhos – personagens refletidas de modo a dar uma ideia maior da composição do ambiente. Em *Senso*, após entrar no quarto de Livia, Mahler se encolhe na parede atrás da cama. No plano Livia está sentada, enquanto ele permanece de pé semi-oculto pelas cortinas do dossel. Ao fundo sua imagem está refletida em um grande espelho de armação dourada. Em *O Leopardo* a primeira vez que Tancredi aparece é refletido no espelho que Dom Fabrizio utiliza para fazer a barba. Em *O Inocente* a imagem de Tulio aparece no espelho do guarda-roupa que a babá da criança abre quando está se preparando para ir à missa. Esse plano especificamente é útil na criação do suspense, pois não mostra diretamente o personagem. Ao concentrar-se na babá, enquanto a figura de Tulio refletida no espelho espera pela saída dela, o filme cria a tensão para o acontecimento seguinte.



Figura 18 – Mahler refletido no espelho em *Senso*



Figura 19 – Tancredi refletido no espelho em *O Leopardo*



Figura 20 – Tulio refletido no espelho em *O Inocente*

A profundidade de campo também é um recurso explorado nos filmes da trilogia, especialmente nas cenas internas. Os pontos de vista através de portas e corredores longos dão a ideia da grandiosidade dos palácios habitados pelos nobres. Um exemplo em *Senso* é o plano em que a criada Laura observa Livia e Mahler fugindo pelo corredor. Laura aparece de costas, no canto direito do plano enquanto o casal de amantes passa através do corredor ao longe, mas ainda focados. Em *O Leopardo*, a ideia de magnitude e decadência é dada pelo passeio de Tancredi e Angélica pelos cômodos desabitados do palácio de Donnafugata. Angélica atravessa duas portas e a câmera permanece fixa, ainda diante da primeira porta aberta, mas deixando entrever o espaço mais adiante. Um efeito semelhante acontece quando Tancredi chega ao palácio do tio numa noite de tempestade e o mordomo, ao correr para atendê-lo, abre todas as portas até praticamente sumir do quadro.



Figura 21 – Exploração da profundidade de campo em *Senso* e *O Leopardo*

Em *O Inocente* o uso de planos mais fechados é maior do que nos filmes anteriores, portanto a exploração da profundidade de campo não é tão acentuada. Ainda assim é perceptível nas cenas do sarau ao qual Giuliana e Tulio comparecem. Neste filme, os planos mais abertos são usados geralmente para enfatizar os momentos de solidão, como no momento em que Tulio descobre que Giuliana está grávida de outro homem. Ele é deixado sozinho na sala e o plano geral demonstra a desolação do personagem. Também é aberto o plano que mostra Tulio caído no chão da mansão após cometer suicídio – exprimindo não apenas a tragédia de sua morte, mas também o desencanto, finitude e desesperança tão presentes nesta obra.



Figura 22 – Cenas de *O Inocente*

Este esforço de análise procurou demonstrar, portanto, que *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente* apresentam uma visão pessimista do tempo e da História, um olhar nostálgico sobre o passado e desesperançado em relação ao futuro. Ao combinar narrativas centradas no ponto de vista de uma aristocracia decadente, personagens conscientes de sua impotência perante a passagem do tempo e uma primorosa reconstituição de época os filmes resultam em obras esteticamente deslumbrantes, mas profundamente melancólicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho procuramos identificar e compreender qual a leitura que os filmes *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente*, do diretor Luchino Visconti fazem da História italiana. Através da explanação das principais teorias desenvolvidas em torno da relação entre Cinema e História, buscamos encontrar caminhos para a análise que permitissem entender os modos de apropriação que o Cinema pode fazer dos acontecimentos históricos. Considerando as ideias de Marc Ferro, partimos do pressuposto que um filme pode expressar um discurso sobre a História que pode ser lido pelo apreciador e estudado pelo analista. Entretanto – como também foi discutido – o problema da falta de método analítico, muitas vezes, limitava os estudos realizados na área ao conteúdo da fábula e não nos modos possíveis de um filme construir seu discurso – empregando recursos expressivos próprios do Cinema.

Os filmes aqui analisados foram considerados como passíveis de uma leitura alegórica. Através de sua apreciação é possível interpretar os acontecimentos narrados como representativos das mudanças ocorridas com toda uma classe social. A leitura alegórica permite considerar a *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente* como uma grande narrativa da decadência da aristocracia italiana. Porém, para explicar de que forma essa narrativa era construída, fez-se necessário aplicar um método de análise fílmica. A *Poética do Cinema*, por pretender demonstrar de que forma o filme está estrategicamente programado foi o instrumento utilizado para compreender como os dispositivos fílmicos foram organizados internamente em cada obra.

O sentido deste esforço analítico foi apresentar uma contribuição para os estudos do cinema de Luchino Visconti – considerando que, no Brasil, são poucos os trabalhos publicados sobre este cineasta – e para a relação Cinema-História. Consideramos que a análise dos filmes a partir da *Poética* foi eficaz para responder as questões sobre como os filmes recriam o passado e de que modo os dispositivos próprios do Cinema podem expressar o pessimismo, a melancolia e o olhar crítico sobre a sociedade que caracterizam as obras.

Entretanto, o processo de realização deste trabalho permitiu vislumbrar outros olhares possíveis para a análise de filmes, para além da investigação imanente da obra. De fato,

a necessidade de investigação do trabalho de autores como Marc Ferro surgiu da percepção de que somente uma análise interna não seria suficiente para compreender com maior profundidade as relações estabelecidas entre Cinema e História na obra de Visconti.

Naturalmente, não há como negar a importância de uma metodologia que permita investigar o que o filme é de fato – ou o que pretendeu ser. A relação entre este trabalho e os estudos de Cinema e História se estabelece na tentativa de compreender o lugar que a História ocupa no cinema de Visconti. Para tanto, foi necessário explorar perspectivas complementares à análise interna. Conhecer o trabalho de Ferro e também de pesquisadores da própria UFBA, como dos historiadores Jorge Nóvoa e Cristiane Nova, que trabalham atualmente com as questões Cinema-História foi fundamental para indicar caminhos analíticos. Porém, a maior parte dos autores citados no capítulo inicial desta monografia não tinha como preocupação principal a compreensão do filme. Na verdade, este era mais usado como um instrumento para o estudo da História e da sociedade. Nosso interesse reside em outro ponto – na análise fílmica -, daí a preocupação em aplicar um método de análise cuja ênfase estivesse nos elementos da linguagem cinematográfica.

Apesar de termos nos afastado de vários pontos relevantes para os pesquisadores de Cinema e História, acreditamos que este trabalho, consideradas as devidas limitações características de uma monografia de conclusão de curso, apresentou sua contribuição para esta área de estudo ao propor a utilização de um rigor metodológico para a análise das obras cinematográficas. Sem dúvida, saber que o filme se constitui como um discurso e que traz inscrito em si visões de mundo e informações sobre a sociedade é importante para a compreensão de como o Cinema pode se apropriar e recriar acontecimentos e expressar leituras possíveis sobre a História. Mas somente através da análise dos filmes em si é que o modo de construção dessas leituras pôde ser decifrado.

Portanto, este trabalho pretendeu equilibrar-se entre uma análise interna das obras e a necessidade de buscar informações complementares. Evidentemente, o foco foi na análise fílmica, mas estudar um cineasta como Visconti, cuja obra é repleta de referências não somente históricas, mas também artísticas e, além disso, extremamente pessoal, exigiu a busca de informações extra-fílmicas que propiciassem ferramentas

para uma análise mais completa. Até que ponto isto é necessário ao se trabalhar com outros diretores e de que modo unir *texto* e *contexto* sem superestimar ou negligenciar nenhum deles são questões ainda a serem respondidas.

Também é preciso ressaltar que este trabalho não se propôs a esgotar as investigações sobre *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente*, nem tampouco sobre a obra de Visconti. Até porque, a escolha aqui foi por não estudar cada filme separadamente, o que sem dúvida limitou a quantidade de elementos a serem considerados. *Senso*, *O Leopardo* e *O Inocente*, assim como os demais filmes do cineasta permitem análises individuais que demonstrem de que forma seus efeitos específicos estão estrategicamente dispostos – como a música, a fotografia, montagem, direção de arte podem ser utilizados para outros fins que não os aqui analisados. Um exemplo é o discurso melodramático em *Senso*, a exploração da tensão e da tragédia em *O Inocente* e da não-ação³⁹ em *O Leopardo*. A análise do ponto de vista da importância que a História ocupa nas obras é apenas um dos olhares possíveis; os filmes, sem dúvida, possuem outros aspectos a serem explorados que, por não estarem diretamente relacionados nossos objetivos, não foram citados ou devidamente analisados, mas certamente merecem ser estudados em trabalhos futuros.

³⁹ Com “não-ação” pretendemos nos referir à estratégia criada em *O Leopardo*, através de sua estrutura narrativa, de que o filme não possui começo, meio e fim bem demarcados. A sensação construída é de que o filme não possui um conflito específico a ser resolvido, mas pretende acompanhar a rotina dos personagens em um determinado momento histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

AUMONT, Jacques *et al.* **A Estética do Filme**. 4ª Edição. São Paulo: Papirus, 2006.

BACON, Henry. **Visconti: Explorations of Beauty and Decay**. Cambridge University Press, 1998.

BAZIN, André. O Realismo Cinematográfico e a Escola Italiana da Libertação. In: **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison, WI: University of Wisconsin, 1985.

_____. **Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema**. São Paulo: Papirus Editora, 2009.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

DAZZI, Camila. **Citações e ecos pictóricos na obra cinematográfica de Luchino Visconti: *Senso*, *O Leopardo*, *Ludwig* e *O Inocente***. Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c1a.pdf>. Último acesso: 03/11/2009.

DUPY, Pascal. Histoire et cinéma: du cinéma à l'histoire. In: _____. **L'Homme et la Société**. Paris, n° 142, p. 91-107, 2001.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula: A Cooperação Interpretativa nos Textos Narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Seis Passeios pelo Bosque da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERRO, Marc. **Cinema and History**. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

_____. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GOMES, Wilson. La poética Del cine y la cuestión del método em el análisis fílmico. **Significação: Revista brasileira de semiótica**, Curitiba, v.21, p.85-106, 2004.

_____. Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v.35, p.99-125, 1996.

_____. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC: 2004. p.93-125.

KORNIS, Mônica Almeida. Cinema e História: um debate metodológico. In: _____. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, nº. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/106.pdf>. Último acesso: 16/10/2009.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAGNY, Michèle. Après la conquête, comment défricher? In: _____. **CinémAction: Cinéma et histoire autour de Marc Ferro**. Paris. nº 65, p. 29-36, 1992.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia C. **Manual de Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses**. 2ª Ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: _____. **História: Questões & Debates**. Curitiba: Editora UFPR, nº. 38, p. 11-42, 2003.

NOVA, Cristiane. O Cinema e o conhecimento da História. In: **O Olho da História: Revista de História Contemporânea**. Salvador, v.2, n.3. 1996.

_____. Narrativas históricas e cinematográficas. In: In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs.). **Cinematógrafo, um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009.

NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs.). **Cinematógrafo, um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 3ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, Tattiana T. F. da. **Um olhar sobre a História: um confronto entre as ideias de Ferro e Mcluhan em torno do filme como documento histórico**. 1996. 120f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2ª Edição Campinas/SP: Papirus, 2003.

XAVIER, Ismail. A Alegoria Histórica. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. v.1. São Paulo: Editora Senac, 2005.

APÊNDICE - Fichas técnicas dos filmes

	Senso <i>Senso</i>	O Leopardo <i>Il Gattopardo</i>	O Inocente <i>L'Innocente</i>
Direção	Luchino Visconti	Luchino Visconti	Luchino Visconti
País	Itália	Itália / França	Itália / França
Duração	115 minutos	185 minutos	124 minutos
Ano	1954	1963	1976
Roteiro	Luchino Visconti, Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi, Suso Cecchi D'Amico, baseado no conto de Camillo Boito	Suso Cecchi d'Amico, Massimo Franciosa, Luchino Visconti, Pasquale Festa Campanile e Enrico Medioli, baseado no livro de Giuseppe Tomasi Di Lampedusa	Gabriele D'Annunzio, Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti, baseado no livro de Gabriele D'Annunzio
Elenco	Alida Valli, Farley Granger, Heinz Moog, Rina Morelli, Christian Marquand, Sergio Fantoni, Tino Bianchi, Ernst Nadherny, Tonio Selwart, Marcella Mariani, Massimo Girotti.	Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Romolo Valli, Terence Hill, Pierre Clémenti, Lucilla Morlacchi, Giuliano Gemma, Ida Galli, Ottavia Piccolo.	Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Jennifer O'Neill, Rina Morelli, Massimo Girotti, Didier Haudepin, Marie Dubois, Claude Mann, Marc Porel.
Produção	Domenico Davanzati	Goffredo Lombardo	Giovanni Bertolucci, Lucio Trentini
Música	Anton Bruckner, Giuseppe Verdi	Nino Rota	Franco Mannino
Fotografia	Aldo Graziati	Giuseppe Rotunno	Pasqualino De Santis
Edição	Mario Serandrei	Mario Serandrei	Ruggero Mastroianni
Direção de Arte	Ottavio Scotti	Mario Garbuglia	Mario Garbuglia
Figurino	Piero Tosi, Marcel Escoffie	Piero Tosi	Piero Tosi
Maquiagem	Alberto de Rossi	Maria Angelini, Alberto de Rossi, Amalia Paoletti.	Maria Teresa Corridoni