

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 2 - NÚMERO 2 - JANEIRO A JUNHO DE 2005

[início](#)

LUCHINO VISCONTI: MEDIADOR CULTURAL E O ESPAÇO DA CRÍTICA

Mauro Porru

UFBA

ABSTRACT – This work re-examines the critical studies about the artistic production of Luchino Visconti, from the viewpoint of decadentist aesthetics. In this way, it presents an analysis of the perspectives of more recent critics – Italian and foreign – who, while restating the artist’s commitment to decadentism, also establish him as a mediator between the Italian culture and other cultural contexts portrayed in his production process.

Ocupar-se hoje de Luchino Visconti não significa necessariamente fazer um balanço de sua obra com fins comemorativos ou ainda, estudá-la simplesmente como um momento singular do cenário artístico italiano do pós-guerra. Analisar as atividades artísticas do diretor milanês significa, antes de tudo, verificar se sua produção, aparentemente isolada, pode ainda ser considerada válida e atual.

O propósito desse artigo é demonstrar através de alguns elementos a validade e atualidade da produção de Luchino Visconti, dando ênfase à marca plural, que, na nossa opinião, constitui a espinha dorsal de sua poética, destacando, ao mesmo tempo, os motivos que o inscrevem como mediador entre a cultura italiana e outros contextos culturais.

Uma leitura da obra viscontiana, consoante com sua especificidade poliédrica e polígrafa, própria da estética decadentista, pressupõe a superação dos mecanismos redutores da crítica tradicional, bem como o reexame das impertinentes categorizações e da cegueira de críticos que se limitam a denegrir sua produção. As opiniões redutoras e equivocadas a respeito da obra viscontiana, muitas vezes, derivam da pluralidade das temáticas abordadas pelo intelectual milanês. São freqüentes os casos em que pesquisadores são induzidos a privilegiar estradas que se distanciam do decadentismo,

negligenciando assim uma componente, que julgamos fundamental em todo seu processo criativo. A situação de descrédito que por muitos anos impediu uma abordagem séria dessa estética, talvez, possa justificar esse descaso por parte da própria crítica italiana. Tal equívoco também se repetirá no cenário da crítica estrangeira, quando o aspecto político e social prevalece sobre os demais elementos estruturantes da obra viscontiana.

Muitas são as questões que marcam a trajetória do artista; dentre elas destacamos a polêmica contradição entre suas manifestações neo-realistas e decadentistas e a sua inquestionável marca aristocrática, detectável em qualquer forma da expressão artística viscontiana, atitude que se coloca em flagrante conflito com sua posição política, declaradamente, comunista. Tais controvérsias geram ambíguas relações entre arte e ideologia.

Guido Aristarco, o estudioso mais “autorizado” a “ler corretamente” a produção de Visconti, por ter sido definido pelo próprio diretor, como “o mais viscontiano dos meus críticos”, incorre nesse erro. Efetua um exame cuidadoso da produção do artista, identificando em sua filmografia dois momentos decisivos: o primeiro deles, caracterizado como neo-realista, abrange unicamente o filme *Ossessione*; o segundo, marcado pelo filme *La terra trema*, determina o percurso realista que se afirma no filme *Senso* de 1954 e se conclui com *Rocco e i suoi fratelli* de 1960.

No tocante à antinomia entre o Visconti aristocrata e o comunista, o crítico afirma tratar-se de uma contradição fecunda que enriquece a obra do diretor, em sua passagem do neo-realismo ao realismo.

A análise da nova manifestação estética de Visconti no âmbito da corrente realista é realizada por Aristarco conforme os pressupostos lukácsianos. As produções sucessivas, do *Gattopardo* até o *Inocente*, assinalam, ao invés, no parecer do estudioso, uma total entrega do cineasta aos cânones do decadentismo, constituindo um caso modelar do retrocesso de muitos intelectuais, não só italianos, que, partindo de uma posição anti-conformista, demonstram, aos poucos, cansaço na luta entre progresso e reação, apesar de continuarem contribuindo de forma excepcional no plano das realizações estilísticas.

Nossa investigação não compartilha desse ponto de vista. Consideramos bastante restritivo analisar a obra de Visconti tendo por base exclusivamente o conceito de arte como reflexo do real em seu devir. Discordamos, também, do conceito de decadência utilizado por Aristarco, que interpreta essa estética, unicamente, através de sua componente de negatividade, negando totalmente seu valor de possível veículo para uma avaliação mais “aberta” que possibilite leituras outras da produção viscontiana.

Julgamos também totalmente inconseqüente a opinião de jovens críticos

que, logo depois da morte do cineasta, ocorrida em 17 de março de 1976, atacam, sem nenhuma cerimônia, grosseiramente o artista, que se tornara alvo fácil e indefeso, após seu desaparecimento. Desse grupo, Gianni Menon destaca-se como um dos mais radicais, com declarações “subversivas”, que inviabilizariam qualquer tentativa de reavaliação da obra viscontiana. Na opinião de Menon seria impensável que, após vinte anos, ou menos, algum estudioso ainda se interessasse por Luchino Visconti. Os fatos o desmentem, diante das numerosas iniciativas organizadas ao longo desses 26 anos de ausência do diretor, sobretudo se nos reportarmos ao Primeiro e ao Segundo Congresso Internacional de Estudos Viscontianos, que destacam o enorme interesse que sua produção desperta dentro e fora da Itália, à comemoração do vigésimo quinto aniversário da morte do diretor realizada em Roma, na semana de 15 a 21 de março de 2001, e ao Festival de Cinema Italiano realizado pelo Instituto Italiano di Cultura de São Paulo, em agosto de 2002, onde o diretor milanês foi homenageado, na capital paulista e em Salvador, com uma completa retrospectiva de sua filmografia.

Esses críticos viam em toda a produção de Visconti a manifestação de uma “decadência” grandiloqüente e superficial e, denegrindo a sua imagem, o definiam como um excelente “*metteur en scène*”, um “*fumettaro*”, ou seja, criador de filmes que mais se assemelham a fotonovelas. Essas últimas afirmações são do crítico Goffredo Fofi, em *Capire con il cinema*, publicação da Feltrinelli, de 1977.

Ainda em referência a Goffredo Fofi convém esclarecer que, em tempos mais recentes, este crítico reconhece a presença de um “primeiro” e de um “segundo” Visconti, num artigo publicado na revista romana “*Rinascita*” de 5 de abril de 1986, cujo título é: *Perché fu un grande decadente*. Nele afirma existir, na produção do diretor até 1956, um Visconti que consegue se superar e se colocar em discussão, aderindo às esperanças coletivas da Itália pós-guerra, compondo obras contraditórias porém vitais. A propósito do “segundo” Visconti, porém, reforça as cáusticas declarações de 1977.

Particularmente significativo é o trabalho acurado do estudioso Lino Micciché, considerado um dos mais conceituados “viscontianos”, em seus numerosos textos acerca da obra do cineasta e na sua recente publicação, “Luchino Visconti – un profilo critico”, de 1998, na qual admite, da mesma forma que os críticos anteriores, a existência, em sua produção cinematográfica, de uma duplicidade, de uma “*doppia anima*”, como ele a chama, cujos sintomas se fazem presentes desde *Ossessione*.

Na avaliação de Micciché, persiste a idéia da divisão dicotômica entre a primeira fase da produção de Visconti, que vai de *Ossessione* até *Rocco e i suoi fratelli*, e a segunda que vai do filme *Il Gattopardo* até *L'innocente*.

O mais contraditório e problemático período viscontiano começa, na visão do crítico, com *Il Gattopardo*. O estudioso considera essa fase do cineasta como regressiva, do ponto de vista do comprometimento político e social, se comparada com a anterior, mas, ao mesmo tempo, rica de resultados culturais e estéticos de alto nível. Acrescenta, ainda, que o primeiro e o segundo período da produção de Visconti devem ser considerados profundamente conexos entre si por fazerem parte da inseparável unidade de sua personalidade.

Micciché não endossa a opinião negativa a respeito de *Il Gattopardo* defendida por estudiosos pertencentes a correntes políticas de esquerda, dentre os quais inscreve-se o nome do já citado Aristarco, que chegará a escrever uma carta aberta a Visconti, lamentando essa sua nova forma de expressão. *Il Gattopardo* é considerado, ao invés, pelo crítico como a representação grandiosa e emocionante do processo de transição entre o “primeiro” Visconti, no qual o mundo objetivo conseguia predominar sobre a vocação subjetiva, e o “segundo” Visconti, em que as grandes temáticas do decadentismo e do crepúsculo de um mundo que assiste comovido a sua própria agonia dominam os argumentos ideológicos, históricos e políticos.

Merece destaque entre os comentários atentos e precisos de Lino Micciché o reconhecimento do caráter *européizante* que se inscreve em toda a obra viscontiana. Na opinião do crítico, tal obra não se restringe ao âmbito italiano, mas se insere num contexto cultural mais amplo.

Essa abordagem, de fato, aponta para a marca plural da obra viscontiana e a possibilidade de considerar Luchino Visconti como um grande mediador entre a cultura italiana e outros contextos culturais.

Grande parte da crítica estrangeira, também, exalta a importância dos mecanismos interdisciplinares articulados pela produção viscontiana, que constituem a espinha dorsal de sua poética, abrindo espaço para contribuições inovadoras como foi caso de William Van Watson que, pela primeira vez, aborda de forma explícita a questão do homossexualismo. Watson foi mais além, afirmando, que a homossexualidade está presente em toda a filmografia viscontiana, e que uma análise séria dessa obra não pode prescindir dessa componente.¹

A crítica francesa Suzanne Liandrat-Guigues, em sua comunicação “*Lo scintillio in “Vaghestelle dell’Orsa”*”, relata a heterogeneidade das referências culturais que constituem a matéria do filme como a poesia de Leopardi, a arte funerária etrusca, a música de César Franck, a arquitetura de Volterra, além dos textos literários de D’Annunzio, Bassani e do trágico grego Sófocles. (BRUNI e PRAVADELLI, 1997)

Outro dado importante para a definição do caráter plural da produção viscontiana nos é oferecido por Luciano de Giusti, em seu ensaio

“*L’innocente*”: *trascrizione e negazione*, no qual aponta para a presença no filme, ao lado da música do italiano Franco Mannino, de composições musicais do alemão Christoph Gluck e do húngaro Franz Litzt. (BRUNI e PRAVADELLI, 1997). A música também será lembrada pelo finlandês Henry Bacon, em seu estudo *Il contrappunto delle forme narrative*, onde além de abordar os vários gêneros literários e as diferentes formas narrativas usadas por Visconti, destaca ainda o desejo expresso pelo diretor de ter em seu túmulo esse epitáfio: “Amou Verdi, Checov e Shakespeare”, parafraseando Stendhal: “Amou Cimarosa, Mozart e Shakespeare”. Bacon identifica no filme *Senso*, a presença marcante da Sétima Sinfonia do compositor austríaco, Anton Bruckner, ao lado da música verdiana. (BRUNI e PRAVADELLI, 1997).

A proximidade de Visconti com a literatura será o tema da comunicação da tcheca Mira Liehm, *La caduta dei miti*. A estudiosa dá ênfase ao fascínio que exerceram sobre Visconti os escritores austríacos Robert Musil e Hermann Broch e os franceses Proust e Camus. (BRUNI e PRAVADELLI, 1997)

A francesa Laurence Schifano, autora, na nossa opinião, da melhor biografia de Luchino Visconti, em seu ensaio *Messa in scena e messa a morte*, analisando a complexidade e o dinamismo criativo do diretor, registra a influência de Edgar Allan Poe, no mórbido epílogo do filme *L’innocente*. Mecanismo idêntico pode ser reconhecido na cena do assassinado de Nadia em *Rocco e i suoi fratelli*, para a qual contribuem o *Idiota* de Dostoevski e a ópera lírica *Carmen*, do compositor francês Georges Bizet. São assinaladas ainda recorrências a pintores italianos e estrangeiros nos filmes de Visconti, como, por exemplo, o “Cristo morto” de Mantegna em *Gruppo di famiglia in un interno*, “La morte del giusto” de Greuze em *Il Gattopardo*, as tonalidades de luz dignas de El Greco ou Grünewald nos últimos enquadramentos de *Ludwig* e os reflexos do anjo de Leonardo, do David de Verrocchio ou de Donatello e de um Hermes grego, no perfil esplendoroso e ambíguo de Tazio em *Morte a Venezia*. Schifano define a obra do cineasta milanês como um lugar de confronto dialético entre formas, soluções narrativas, inspirações musicais, estilos figurativos diferentes, reafirmando o caráter plural dessa produção. (BRUNI e PRAVADELLI, 1997).

No âmbito da crítica estrangeira não podemos deixar de lembrar o importante trabalho do francês Youssef Ishaghpour que através da elaboração dos conceitos de puro e impuro na linguagem cinematográfica, defende a validade do inter-relacionamento do cinema com outras artes, espelhando assim, intensa relação entre arte e vida, que na opinião do crítico, é a base de sustentação de toda a produção viscontiana. (BRUNI e PRAVADELLI, 1997)

A respeito das montagens teatrais do diretor milanês, o crítico Gianni Rondolino ressalta o importante papel revolucionário assumido, desde os anos

'40. por Visconti no contexto do teatro italiano ainda ancorado a concepções tradicionais. Essa revolução começa pela própria escolha dos textos que serão encenados, todos polêmicos e problemáticos, de autores contemporâneos franceses e norte-americanos, comprometidos com uma temática capaz de retratar o drama existencial do homem moderno. ²

Assim, através dos espetáculos encenados por Luchino Visconti, o público italiano entrará em contato e poderá dialogar, pela primeira vez, com peças como *I parenti terribili* de Jean Cocteau e *Quinta colonna*, de Ernest Hemingway, com mais um sórdido drama burguês de Cocteau, *La macchina da scrivere*, com a inexorável crítica à tirania da *Antigone* de Jean Anouilh, e o processo aos comportamentos e as opiniões praticadas oficialmente, no pós-guerra, de *A porte chiuse* de Jean Paul Sartre. Se escandalizará ao assistir *Adamo*, de Marcel Achard, que trata, de forma explícita, o tema do homossexualismo e *La via del tabacco*, de Jhon Kirkland, baseada no romance homônimo de Erskine Caldwell, cujo material dramático fala de uma humanidade à deriva.

Após a encenação de *Delitto e castigo* de Dostoevski, *Lo zoo di vetro*, de Tennessee Williams, e *Euridice*, de Jean Anouilh, clássicos teatrais como *Il matrimonio di Figaro*, de Beaumarchais, e a peça shakespeariana, *Rosalinda* ou *Come vi piace*,. serão introduzidos, de maneira singular e anticonvencional, pela primeira vez na Itália, por esse diretor que, contaminando o texto teatral com outros gêneros artísticos, como a música e a dança, cria espetáculos globais, nos quais a matéria dramática, modificada no conteúdo, é resgatada na forma através de faustosas *mise-en-scène*. Um tipo de “teatro total” no qual o espectador pode mergulhar completamente, fazendo uso de todos os meios sensitivos. Um teatro que envolve o público através da sugestão das imagens, das cores, dos movimentos, das palavras e da música; uma experiência sensitiva total que permite uma nova visão e representação da realidade, um jogo sutil de alusões e símbolos que pode fornecer diferentes chaves de leitura crítica da realidade contemporânea, em todas as suas manifestações éticas e estéticas.

As peças teatrais, que Visconti dirige nos anos sucessivos, mostram claramente essa sua nova concepção de encenar espetáculos e reafirmam seu propósito de desprovincializar a cultura italiana colocando-a sistematicamente em relação com outras expressões culturais.

Assim, ao realismo fantástico de *Un tram che si chiama desiderio*, de Tennessee Williams, seguem-se o classicismo de *Oreste*, de Vittorio Alfieri e o livre jogo cênico e fantasmagórico de *Troilo e Cressida*, de William Shakespeare. O realismo populista de *Morte di un commesso viaggiatore*, de Arthur Miller, é seguido pela falsa moralidade de *Il seduttore* de Diego Fabbri.

A encenação de peças tradicionais italianas de Goldoni e Giacosa alternam-se com inesquecíveis montagens de dramas de Tchekov, Strindberg e revolucionárias versões de tragédias clássicas como a *Medeia*, de Eurípides. Comédias britânicas de Will Glickan, Joseph Stein e Harold Pinter fazem de contraponto a textos teatrais de Fabbri e Natalia Ginzburg. *Divertissement* como o inédito *Tredicesimo albero*, de André Gide, contrapõem-se ao erotismo sórdido e violento de dramas italianos como *L'Arialda* e *La monaca di Monza* de Giovanni Testori.

O panorama crítico que buscamos até o momento traçar nos possibilita reconhecer a multiplicidade de temáticas que dá vida a obra de Luchino Visconti; além de desvelar a circulação de elementos de distintas origens, responsável pelo sem número de inovações introduzidas pelo artista no cinema e no teatro, confirmando assim a atualidade de sua produção, apreendida através do exercício de uma leitura interdisciplinar.

A verificação do contínuo diálogo entre as várias formas de expressão artística nos permite seguramente comprovar a mediação cultural efetuada por Luchino Visconti ao longo de seu processo criativo. A civilização, a história, a arte italiana em geral, inserem-se num contexto cultural mais amplo, no qual fica difícil delimitar o intercâmbio de influências dos mais diversos endereços aclimatados no processo produtivo do diretor.

No exercício dessa função mediadora entra-se, de fato, em contato com dramaturgos suecos, narradores russos, romancistas franceses, romancistas alemães, escritores britânicos e americanos, comediógrafos parisienses, clássicos gregos da época de Péricles, dramas elisabetanos e pós-elisabetanos, e ao mesmo tempo nos deparamos com cantores e bailarinas de Atenas, Paris, Viena, Berlim e mais ainda com atores que trazem consigo uma herança diversificada que, desde a Grécia antiga, engloba as mais modernas interpretações da cena contemporânea, ensejando reevocações históricas de todos os séculos. Não há na cultura ocidental nenhuma época artística que não tenha sido visitada por Visconti.

NOTAS

1 “Il sottoproletariato come oggetto del desiderio”, em *Studi Viscontiani*, Marcilio, 1997.

2 *Visconti*, UTET, Torino, 1981.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTARCO, G. *L'opera de Visconti nella storia del cinema e della cultura italiana*. Firenze: Linari, 1969

. _____. *Su Visconti*. Roma: La Zattera di Bebele, 1986.

BRUNI D. PRAVADELLI V. *Studi Viscontiani*. Venezia, Marsilio, 1997.

DI GIAMMATTEO, F. *La controversia Visconti*. "Bianco e nero", nn. 9-12, 1976.

MICCICHÉ L. *Luchino Visconti/Un profilo critico*. Venezia: Marsilio, 1996.

RONDOLINO, G. *Visconti*. Torino: UTET, 1981.

SHIFANO, L. *I fuochi della passione*. Milano: Longanesi, 1988.

VISCONTI, L. *Il mio teatro*. A cura de Caterina D'Amico de Carvalho e Renzo Renzi. 2 vls, Bologna: Cappelli, 1979.