

MARCELO MOTT PECCIOLI PAULINI

A CONSTELAÇÃO PROUST-VISCONTI

**Tese apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem, da Universidade Estadual de
Campinas, para a obtenção do Título de Doutor em
História e Teoria Literária.**

Orientador: Profa Dra Maria Betânia Amoroso

CAMPINAS

2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

P284c

Paulini, Marcelo.

A Constelação Proust-Visconti / Marcelo Mott Peccioli Paulini. --
Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Maria Betânia Amoroso.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto
de Estudos da Linguagem.

1. Proust, Marcel, 1871-1922. 2. Visconti, Luchino, 1906-1976. 3.
Literatura. 4. Cinema. 5. Decadentismo (Movimento literário). I.
Amoroso, Maria Betânia. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: The Proust-Visconti Constellation.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Marcel Proust; Luchino Visconti; Literature;
Cinema; Decadence (Literary movement).

Área de concentração: Literatura e Outras Produções Culturais.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

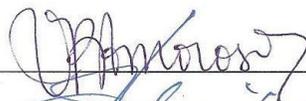
Banca examinadora: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso (orientadora), Prof. Dr.
Cassiano Terra Rodrigues, Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos, Prof. Dr. Guilherme
Ignácio da Silva e Prof. Dr. Alex Sandro Calheiros de Moura. Suplentes: Prof. Dr.
Samuel de Vasconcelos Titan Jr, Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Areas e Prof. Dr. Mario
Luiz Frungillo.

Data da defesa: 31/08/2010.

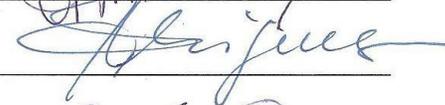
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Maria Betânia Amoroso



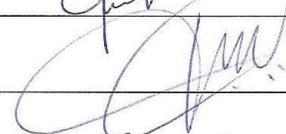
Cassiano Terra Rodrigues



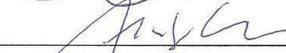
Laymert Garcia dos Santos



Guilherme Ignácio da Silva



Alex Sandro Calheiros de Moura



Samuel de Vasconcelos Titan Jr

Vilma Sant'Anna Areas

Mario Luiz Frungillo

IEL/UNICAMP
2010

Dedico este trabalho a Cecília e GT, meus pais, e a Matheus, Aninha, João Pedro e Marquinhos, sobrinhos.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso, por ter aceito, acreditado e orientado meu trabalho.

Aos professores Dr. Cassiano Terra Rodrigues e Dr. Guilherme Ignácio da Silva, leitores atentos e cuidadosos.

Aos amigos que me incentivaram e ajudaram, de diversas maneiras: Cláudia Longhi Farina, Lúcia Granja, Carlos Renato Lopes, Ana Cristina Maturano, Tininha Veniziani, Sila Maria Galvão de França Sampaio Mesquita, Alette Signori-Lugt, e Marie-Hélène Thomas.

*“Filmes, filmes,
os melhores se assemelham
aos grandes livros que
por sua riqueza e profundidade
dificilmente são penetráveis.*

...

*A vida é banal,
efêmera e fugaz,
tudo mais ou menos se repete,
para subitamente dispersar-se
a cada milésimo de segundo.*

*Permanece a memória
da vida vivida,
que se torna alimento
da própria vida,
possibilidade de toda a arte.*

...

*E assim,
a expressão vital
- substância de toda a arte –
se transforma a cada instante
em substrato artístico
no íntimo de cada ser.*

*E ali fica potencialmente conservado
esse instante fugaz,
que tanto pode servir
para receber como para dar.*

*Por isso,
ousa a contradição
de que a vida não existe,
mas existe apenas
o que fica do seu teatro – a arte,*

*Vida que já não é vida,
instante bruscamente perdido,
ápice já decadente,*

*Todavia,
que sublime
cada fração da vida vivida,
que escapa e se renova
a todo momento!
Instante
sem memória,
sem consciência,
sem tempo
- instante apenas.*

...

*Mas tu, memória!,
fermenta a vida e a imaginação
que preserva
e seleciona
- assim como o cinema.*

*O cinema que
audiovisualmente logra
e fixa, a partir da vida,
o teatro que transforma
literatura e pintura em ação, em
espetáculo.*

*E são estes “materiais ou imateriais”
da vida que dão a impressão
que o real não existe,
mas apenas a confusão,
o resto – ilusão.*

Manoel de Oliveira

RESUMO

No final dos anos 60 e início dos 70, o cineasta italiano Luchino Visconti preparava-se para realizar o seu mais ambicioso projeto: a adaptação cinematográfica de *À la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust. Escreveu, com sua parceira de muitos trabalhos, Suso Cecchi D'Amico, o roteiro; os intérpretes foram escolhidos, as locações definidas. Por motivos vários, o filme não foi rodado. Desde jovem Visconti fora um leitor atento e fiel de Proust. Tal conhecimento e intimidade com o universo do escritor francês deixou marcas profundas no imaginário do cineasta italiano. Um dos criadores do neorealismo, na década de 40, orientado então por uma visão marxista, Visconti começa, notadamente a partir de *O Leopardo* (1963), a filmar sob uma nova perspectiva, centrada em temas ligados à decadência de uma classe - a aristocracia - representada por uma família ou uma personagem nos seus momentos de agonia. A crítica acusou-o de decadente, a que ele respondeu assumindo sua concepção de decadência, reafirmando-a e intensificando-a até seu último filme, *O Inocente*, em 1976. A influência proustiana, assimilada ao longo dos anos, ficou mais evidente a partir da adaptação do romance de Lampedusa. Deleuze afirmou que Visconti era o cineasta do Tempo, e propôs elementos convergentes entre sua obra e a *Recherche* de Proust. Um desses elementos responde pela constatação de que a revelação e a consciência do que as personagens poderiam e deveriam ter feito de suas vidas, para dar um sentido a elas, chega sempre *tarde demais*, quando não há mais tempo para recuperar o que ficou perdido. Importante também são as reflexões sobre o *estilo tardio*, formuladas e ilustradas por Edward Said. Um estilo fruto de desilusão, desencantamento e impossibilidade de reconciliação e harmonia com a vida, principalmente quando ela chega ao fim. Proust, Visconti, Lampedusa, Thomas Mann, entre inúmeros outros, compõem uma constelação cujo desenho e relações pretendi mostrar nesse trabalho.

Palavras chave: Literatura, Cinema, Marcel Proust, Luchino Visconti, Decadentismo (Movimento literário)

ABSTRACT

In the late 1960's and early 1970's, Italian movie director Luchino Visconti was preparing to carry out his most ambitious project: the film adaptation of Marcel Proust's *À la Recherche du Temps Perdu*. He co-wrote the screenplay with longtime partner Suso Cecchi D'Amico; the actors were chosen, the locations defined. Visconti had been an attentive and loyal reader of Proust from an early age. Such knowledge and familiarity with the French author's universe had left a deep mark in the Italian filmmaker's imaginary. One of the creators of neo-realism in the 1940s, and guided by a Marxist view, Visconti begins, notably with *The Leopard* (1963), to film from a new perspective, centering on themes related to the decadence of a social class – the aristocracy – represented by a family or a character in their moments of agony. The critics called him decadent, to which he responded by assuming his conception of decadence, to be reaffirmed and intensified until his very last film, *The Innocent* (1976). The influence of Proust, assimilated throughout the years, became more evident as from his adaptation of Lampedusa's novel. Deleuze affirmed that Visconti was the director of Time, and pointed out converging elements between his films and Proust's *Recherche*. One of those elements corresponds to the realization that the revelation and the awareness of what the characters might or should have done with their lives, so as to give them meaning, always comes *too late*, when there is no time left to recover what has been lost. Central are also his reflections on *late style*, as formulated and illustrated by Edward Said – a style that stems from disillusionment, disenchantment and the impossibility of reconciliation and harmony with life, mainly when it comes to an end. Proust, Visconti, Lampedusa, Thomas Mann, among many others, form a constellation whose design and relations this work aims at demonstrating.

Keywords: Literature, Cinema, Marcel Proust, Luchino Visconti, Decadence (Literary movement)

ABREVIATURAS

As obras de Proust aparecem, quando abreviadas, da seguinte maneira:

No Caminho de Swann – CS

À Sombra das Raparigas em Flor – SRF

O Caminho de Guermantes – CG

Sodoma e Gomorra – SG

A Prisioneira – P

A Fugitiva – F

O Tempo Redescoberto – TR

Em Busca do Tempo Perdido – BTP

À la Recherche du Temps Perdu - RTP

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - A RECHERCHE NO CINEMA	9
1.1 Proust e o cinema	9
1.2 Proust no cinema	15
1.3 A Recherche segundo Visconti	17
CAPÍTULO 2 - PROUST E VISCONTI: AS ESTRELAS E AS LUZES	25
2.1 O Estilo Tardio em Lampedusa e Visconti	25
2.1.1 <i>Il Gattopardo</i> : o livro	28
2.1.2 <i>Il Gattopardo</i> : o filme	33
2.2 O Cristal Artificial da Aristocracia	36
2.2.1 Lampedusa e Visconti, os aristocratas	36
2.2.2 O Espírito dos Guermantes: Proust e o Faubourg Saint-Germain	38
2.3 A História decompondo o Cristal. Burguesia e Aristocracia: um charme nem sempre discreto	43
2.3.1 <i>O Risorgimento</i>	43
2.3.2 A Questão Dreyfus: A Comédia Humana chez Proust	51
CAPÍTULO 3 - VAGAS ESTRELAS DA URSA	55
CAPÍTULO 4 - ESTRELAS GASTAS PELO TEMPO	67
4.1 Divas Viscontianas	67
4.2 A Berma	69
CAPÍTULO 5 - A TRILOGIA ALEMÃ	73
5.1 Os Deuses Malditos	73

5.2 Morte em Veneza: Morrer em Veneza sob o signo de Proust	77
5.2.1 À Sombra de um garoto em flor	77
5.2.2 A morte de Bergotte	90
5.2.3 O Barão de Charlus	93
5.3 Ludwig	101
CAPÍTULO 6 - SOB OS PASSOS DA MORTE – O TESTAMENTO DE LUCHINO VISCONTI	109
CAPÍTULO 7 - O LEMBRAR E O ESQUECER EM PROUST	121
CAPÍTULO 8 - O TARDE DEMAIS EM PROUST E VISCONTI	125
8.1 O Baile dos Ponteleone	125
8.2. Le “Bal de Têtes” chez les Guermantes	130
CONCLUSÃO	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139

A CONSTELAÇÃO PROUST-VISCONTI

INTRODUÇÃO

Numa conferência proferida em 1987¹, dois anos após a publicação de *L'Image-temps* (1985), Gilles Deleuze questiona *o que é ter uma idéia em cinema?*, e sugere que, se cada disciplina (cinema, pintura, literatura, filosofia, ciência) tem sua especificidade, há encontros interdisciplinares movidos por uma, assim digamos, necessidade interna. À pergunta:

o que faz com que um cineasta tenha vontade de adaptar, por exemplo, um romance? Parece-me evidente que é porque ele tem idéias em cinema que fazem eco àquilo que o romance apresenta como idéias em romance. E com isso se dão os grandes encontros. ... o que acontece quando o romance é um grande romance e revela-se essa afinidade pela qual alguém em cinema tem uma idéia que corresponde àquilo que era uma idéia em romance? (*Ibidem*)

Deleuze responde com o caso de Kurosawa, enxergando no conjunto da obra do cineasta japonês uma familiaridade com o universo de Dostoiévski que vai além da adaptação de “*O Idiota*” por Kurosawa. Deleuze: “Eis um belo encontro. Se Kurosawa pode adaptar Dostoiévski, é pelo menos porque pode dizer: “Temos um assunto em comum, um problema em comum”...”(*ibidem*). De uma certa maneira, então, podemos dizer que os filmes de Kurosawa são familiares a Dostoiévski.

É nesse sentido que direi que os filmes de Visconti, ao menos a partir de *O Leopardo*, são familiares a Proust. E é essa perspectiva de análise, procurando antes as convergências - sem excluir, é claro, as divergências - temáticas dos universos em questão, seus problemas em comum, derivados de, e partilhados com, diversos outros artistas, que norteará o meu estudo, tanto em relação à adaptação frustrada da *Recherche* quanto a outros

¹ Gilles Deleuze, *O Ato de Criação*, (trad. de José Marcos Macedo) Caderno Mais, 27/06/99, Folha de São Paulo.

filmes de Visconti. A adaptação de Visconti para o romance de Proust, que só existiu no desejo, na imaginação e no roteiro do diretor, será o tema do primeiro capítulo de meu trabalho.

Os demais capítulos privilegiarão uma análise comparativa em relação aos dois artistas, sobretudo através de uma abordagem temática, sendo que uma análise do ponto de vista da linguagem e técnica cinematográficas não aparecerá como método de análise, mas apenas circunstancialmente, quando colaborar com o que estiver em discussão.

O ponto aglutinador do meu estudo será a questão do tempo, o grande tema proustiano, que recebe igual importância em Visconti. A questão do tempo aparecerá tratada a partir da noção deleuziana do “*tarde demais*”, decorrente da idéia da imagem-cristal preconizada pelo filósofo. Esse *tarde demais* responde pelo advento de uma revelação que é captada como tal demasiado tarde pelo receptor de sua mensagem. Para Deleuze, o *tarde demais* não é um acidente que se dá no tempo, é uma dimensão do próprio tempo (2005, p. 118).

É ainda em relação a esse elemento, o *tarde demais*, que Deleuze, em nota de rodapé, expõe em que direção Visconti teria traduzido Proust:

Podemos até listar os temas que ligam Visconti a Proust: o mundo cristalino dos aristocratas; sua decomposição interna; a História vista de viés (o caso Dreyfus, a guerra de 1914); o tarde-demais do tempo perdido, mas que também cria a unidade da arte e o reencontro do tempo; as classes definidas como famílias de espírito, mais que como grupos sociais ... Bruno Villien fez uma análise comparativa muito interessante dos projetos de Visconti e de Losey (com roteiro de Harold Pinter) para filmar Proust: *Cinématographe*, n. 42, dez. 1978, pp. 25-29. No entanto, não podemos seguir essa análise, pois ela atribui a Losey-Pinter uma consciência do tempo que faltaria a Visconti, o qual apresentaria de Proust uma versão quase naturalista. Diria antes o contrário: Visconti é atavicamente um cineasta do tempo, enquanto o “naturalismo” característico de Losey o leva a subordinar o tempo a mundos originários e a suas pulsões (é o que tentamos mostrar antes). Este é um ponto de vista que também existe em Proust².

² Gilles Deleuze, transcrição integral da nota de rodapé 35 do capítulo 4 de *A Imagem-Tempo*, 119/120

Para Deleuze³, o primeiro tema é o mundo aristocrático dos ricos, dos antigos-ricos aristocratas, mundo cristalino mas de um cristal sintético, porque fora da História e da Natureza, fora da criação divina, já que criaram uma lei própria, um mundo exclusivo, impenetrável para os comuns dos mortais. Deleuze exemplifica com o príncipe de Salina, protagonista de *O Leopardo*.

O segundo elemento, associado ao primeiro, responde pela decomposição, pela ruína “*que os solapa de dentro, e os torna sombrios, opacos*” (o cristal em decomposição). Exemplifica com os dentes estragados de Ludwig, com a podridão da família de *Violência e Paixão*, os incestos em *Ludwig*, em *Vagas Estrelas*, em *Os Deuses Malditos*.

Já em terceiro lugar aparece a História, duplicando, acelerando e mesmo explicando a decomposição, a ruína do cristal. Só que

a História nunca é cenário. Ela é percebida de viés, numa perspectiva rasante, sob um raio que nasce ou se põe, uma espécie de laser que vem cortar o cristal, desorganizando sua substância, apressar o seu escurecimento, dispersar suas faces, sob uma pressão ainda forte na medida em que é exterior, como a peste em Veneza, ou a chegada silenciosa dos SS ao amanhecer... (*ibidem*, p. 118).

Em quarto lugar temos a revelação de que algo chega *tarde demais*, o mais importante em Visconti, porque garante a unidade e a circulação dos outros elementos:

condiciona a obra de arte, e condiciona seu êxito, já que a unidade sensível e sensual da natureza com o homem é por excelência a essência da arte, na medida em que é sua propriedade ocorrer tarde demais no que diz respeito a tudo, exceto a uma coisa: o tempo reencontrado (*ibidem*, p. 120).

Notaremos que a noção do *tarde demais* em Proust e em Visconti não será de todo convergente. O cineasta não terá a mesma visão do sentido das possibilidades do tempo recuperado como aparece no romancista. Em Proust, “a busca do tempo perdido” efetiva-se não no resgate do passado mas numa projeção para o futuro, ao direcionar o

³ Os quatro temas encontram-se comentados por Deleuze em *A Imagem-Tempo*, p. 116 et seq.

aprendizado de uma vocação baseado na decifração de signos que revelará, por fim, a verdade sempre buscada (idem, 1987, p. 4). Ao final do percurso teremos a possibilidade de realização da vocação de um escritor que, através da escritura da sua vida, enfrenta a resistência do esquecimento, do tempo e da morte, criando assim uma obra de arte redentora (GAGNEBIN, 2006, p. 145 et seq).

Veremos a inviabilidade, em Visconti, desse caráter da temporalidade como algo possível de, através do passado, redimensionar o presente e o futuro.

E, se a oportunidade de revelação é produtiva ao herói proustiano, muitos de seus personagens não terão a mesma sorte.

A questão do tempo também será mediada pela noção do *estilo tardio*, elaborada por Edward Said, e que apresento no segundo capítulo. Partindo do *estilo tardio* e do *tarde demais*, comentarei outros aspectos, autores, obras, características, afinidades, que se comunicam, possibilitando a constelação aludida no título do meu trabalho.

A relação arte-vida é um topos literário especialmente significativo na literatura do final do século XIX, na sua manifestação decadentista, encontrando no estetismo seu lugar privilegiado. A figura paradigmática do *dandy* é ilustrada por Des Esseintes, o herói esteta de *À Rebours* (1884), de Huysmans.

Em *La Pensée du Roman*, Thomas Pavel vê na atitude do esteta uma autonomia que tem por modelo a liberdade da criação artística. Assim, a vida pode ser construída com a independência moral e empírica de uma obra de arte. Transformada em norma de vida, essa atitude estética pode levar ao egotismo, ao hedonismo e ao desprezo pelos valores utilitários e morais do mundo prosaico. Pavel cita, nesse sentido, *L'Homme libre*, de Maurice Barrès e os primeiros livros de Gide, entre os quais *Les Nourritures Terrestres* e *L'Immoraliste*. Com esses autores funda-se uma “religião do eu” e uma necessidade de se desprezar a vulgaridade e de cultuar a superioridade da vida solitária. (PAVEL, 2003, 362 et seq.).

Mas Pavel prossegue e diagnostica um segundo sentido para o estetismo, não mais como “*une attitude du moi à l'égard du monde ambiant, mais [que] représente la promotion de l'art au rang de l'activité humaine la plus digne d'intérêt*” (ibidem, 366). Certamente ecoa aí a influência de Schopenhauer, cujo *O Mundo como Vontade e*

Representação era leitura obrigatória, Bíblia de todo artista desencantado ou aspirante a tal⁴.

A “religião da arte”, segundo Pavel, tem seu fervor nos escritos de John Ruskin, em *À Rebours*, em *Marius l'épicurien*, de Walter Pater, em *Mont Saint-Michel et Chartres*, de Henry Adams:

Pour ces auteurs, la vocation artistique ... devient désormais sa seule voie susceptible d'offrir une forme de salut individuel et d'abri collectif aux âmes à la fois égarées dans un monde incompréhensible et coupées de la transcendance divine. Ce genre de salut fait l'objet de *À la recherche du temps perdu*, de Proust, oeuvre dont l'argument relate les aventures d'une âme qui, tout en découvrant avec désespoir son incommensurabilité avec le monde, parvient à opérer une sorte de dépassement de ses tourments par le moyen de la création artistique (*ibidem*, p. 366).

A obra de Proust está povoada por artistas. Além do próprio herói-narrador, podemos citar a Berma, Vinteuil, Elstir, Bergotte, Morel, todos eles importantes para a formação do herói e para outras personagens. Charles Swann é um refinado esteta *raté*, e, junto com o Barão de Charlus, cujos dotes artísticos também nunca forma realizados, dissiparam suas vidas na mundanidade, nos amores e seus ciúmes.

A arte, enfim, como mediadora entre o eu e a realidade, ou a vida vivida pelo prisma da arte. Swann apaixona-se por Odette por ela lhe lembrar a figura da Zéphora de Botticelli. Casa-se com essa mulher que “nem era o seu tipo”. Marcel apaixona-se por Gilberte porque ela era amiga de Bergotte, o escritor que ele tanto admirava e que por sua vez escrevera sobre a Berma, a atriz cultuada pelo protagonista.

Jean Rousset mostra-nos como esses dois personagens foram decisivos para a formação do herói proustiano. A história de Swann (*Un amour de Swann*), narrada no primeiro volume da *Recherche*, pode ser vista como “un petit miroir convexe” que antecipa, resumidamente, toda a saga do protagonista. Rousset fala em “similitudes de caractère et analogies de destinée, même façon d'aimer et de souffrir, mêmes goûts pour le monde et pour les arts, mêmes faiblesses, enfin mêmes tentations graves” (1962, p. 107). À medida que Swann perde espaço na trama, a figura do Barão de Charlus engrandece, como

⁴ sobre a influência de Schopenhauer na literatura européia cf. Anne Henry, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989, p. 11 a 35

que tomando o bastão do primeiro, ambos como duplos antecipados do protagonista. Apesar das diferenças entre Swann e Charlus, o Barão é,

aux yeux de Proust, comme Vautrin qu'il réincarne, comme Swann qu'il prolonge, un artiste, mais un artiste manqué, un artiste de la vie et non pas un artiste de l'art; il éprouve le besoin de s'exprimer et de forger des créatures, mais il le fait en dehors des voies de l'art (*ibidem*, p. 108).

O caminho de Swann e o caminho de Guermantes (representando o Barão de Charlus), percorridos pelo herói ao longo da *Recherche*, dela, aliás constituintes, desembocam naturalmente no narrador da grande obra. Com a diferença que, na luta travada entre a vida mundana e os amores contra a Arte, Swann e Charlus ficam do lado dos primeiros, enquanto que o narrador conseguirá seguir o caminho da criação artística⁵.

O conde de Montesquiou, conhecido *dandy* da sociedade parisiense da época, foi o inspirador de Des Esseintes e também do Barão de Charlus. O conde era admirador do rei Ludwig da Baviera (tema do antepenúltimo filme de Visconti), como o rei com seus castelos fabulosos, mantinha em sua casa, em Neuilly, o *Palais Rose*, um “snow room” com um trenó, um tapete de urso polar e “crystal frost décor”. E seu apartamento de Paris, denominado *La Cave d'Ali Baba*, possuía uma cama imitando um dragão chinês negro (ZIMM, 2003, p. 28).

Visconti foi, principalmente a partir de *O Leopardo*, identificado como o cineasta da decadência. Ora visto como um poeta nostálgico da decadência, e muito criticado por isso, ora visto como um intérprete crítico dela. De que decadência se trata então? É o mundo retratado que é decadente? É a visão do artista sobre esse mundo que o é?

A decadência retratada por Visconti tem seu lugar marcado no tempo histórico. Trata-se do crepúsculo da antiga civilização européia. Cronológica e tematicamente, a ação de seus filmes abarca das unificações alemã (*Ludwig*) e italiana (*Senso*, *O Leopardo*), ao período da ascensão do terrorismo na Itália pós 68 (*Violência e Paixão*), onde teremos, através do protagonista, o lamento por mais um golpe (o movimento de maio de 68) detonado contra o mundo da alta cultura e seus valores, caros ao cineasta. *Os Deuses*

⁵⁵ Cf. Jean Rousset, Notes sur la structure d'”À la Recherche du Temps perdu” in *Forme et Signification*, 1962

Malditos mostram a desagregação moral de uma família na ascensão do nazismo. *Morte em Veneza*, a queda para o abismo, o salto mortal dionisíaco de um artista no final da *belle-époque*. Em *Vagas Estrelas*, drama íntimo e familiar, a ação transcorre nos anos 60 e reverbera o holocausto (a História vista de viés) e a Tragédia Grega.

Quando o cineasta quis realizar aquele que seria seu último filme, uma adaptação de *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, suas condições de saúde não mais permitiam tamanha empreitada, e o acalentado projeto de novamente pintar o retrato da decadência de uma época e da doença como metáfora teve que ser substituído por outro menos ambicioso. Visconti pensou então em Gabriele D'Annunzio. Sua primeira opção era *Il Piacere*, mas os direitos estavam vendidos. Restou a trama psicológica da desagregação de uma família, em tons nem épicos, como em *Rocco e seus irmãos*, nem trágicos, como em *Vagas Estrelas*, mas decadentistas, tal como aparecerá em *O Inocente*.

O rótulo de decadente, além do de conde marxista homossexual, deixou de incomodar um dos fundadores do neorrealismo. Num artigo publicado em janeiro de 1976, Luchino Visconti, que morreria em março do mesmo ano, comenta:

“Êtes-vous vraiment un décadent?”, me demande-t-on en feignant une certain stupeur. Oui, je suis un décadent. “Décadent”, j’aime beaucoup ce mot. [...] J’aime les décadents européens: Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Huysmans. Mais par-dessus tout Marcel Proust e Thomas Mann⁶.

Vidas vividas de segunda mão, estioladas e protegidas pela Arte, por isso decadentes? Ou a busca e vivência dos prazeres, a afirmação da vida, da imanência, da força e da vitalidade, através da criação e da vivência artística - como equacionar isso tudo em Proust e em Visconti?

Proust e Visconti, árbitros da elegância e da decadência, criadores de obras que vão do abjeto ao sublime. Com seu humor refinado e cáustico, Proust pintou o retrato e teceu as intrigas de não apenas uma cidade em uma época, mas de uma Paris multifacetada: a finissecular, a da Belle-Époque, a da I Guerra Mundial, reverberando, séculos depois, de maneira elegante e aparentemente sóbria, a Roma Antiga do *Satyricon* de Petronônio. Refiro-

⁶ Luchino Visconti, *Moi, Luchino Visconti* (propos recueillis par Amelio di Sovico et publiés dans le numéro 1-2 (8 janvier 1976) de *Il Mondo*, in Bouvier, *camera/stylo* 7, 1989, p. 61

me aqui à Paris durante a Guerra, quando conheceremos o “templo do impudor”, casa de encontros entre homens administrada por Jupien e mantida por Charlus, e à cena dos transeuntes escondidos nos labirintos escuros do metrô, durante um bombardeio, entregando-se a contatos íntimos, sem preliminares.

Visconti, o leitor que lia a si mesmo através de Proust, como desejava o autor francês:

Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo. O reconhecimento, por seu foro íntimo, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos até certo ponto, a diferença entre os dois textos devendo ser frequentemente imputada, não a quem escreveu, mas a quem a leu. ... O autor deve deixar-lhe [ao leitor] a maior liberdade, dizendo-lhe “Experimente se vê melhor com estas lentes, com aquelas, com aquelas outras” (PROUST, TR, 1983, p. 153).

Como, aliás, dizia o ótico de Combray para seus frequentes.

CAPÍTULO 1 - A RECHERCHE NO CINEMA

1.1. Proust e o cinema

“...si Proust n’était pas cinéphile, c’est que le cinema n’était pas encore proustien.”

Peter Kravanja

Na última parte de *O Tempo Redescoberto*, ao chegar no palacete dos Guermantes, onde a princesa recebe numa *matinée*, o narrador sofre o desencadear de momentos reveladores e, enquanto espera na biblioteca do príncipe que o concerto musical acabe, refletindo sobre a essência desses momentos, tece a sua teoria estética. É ela que deverá nortear e concretizar a realização de sua obra. Nessa reflexão, quando o narrador se torna um porta-voz do autor, o cinema aparece tangencialmente, como contraexemplo do que seria a verdadeira literatura. Uma primeira crítica reporta-se ao fato de que “alguns queriam fazer do romance uma espécie de desfile cinematográfico das coisas. Concepção absurda. Nada se afasta mais daquilo que de fato percebemos do que a visão cinematográfica” (PROUST, TR, p. 132). Para o narrador, esse desfile cinematográfico estaria limitado à superficialidade própria da literatura realista, que, apesar do nome, é “*a mais afastada da realidade*”, já que

o que chamamos de realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente – relação suprimida pela simples visão cinematográfica, que se afasta tanto mais da realidade quanto mais se lhe pretende limitar ... A literatura que se limita a “descrever as coisas”, a fornecer-lhes um esquema das linhas e superfície, é, a despeito de suas pretensões realistas, a mais fora da realidade, pois corta bruscamente toda comunicação de nosso eu presente com o passado, do qual as coisas guardavam a essência, e com o futuro, onde nos convidam a gozá-lo de novo. Mais ainda. Se a realidade fosse essa espécie de detrito da experiência, mais ou menos o mesmo para todos, porque quando dizemos: mau tempo, guerra, posto de carros de aluguel, restaurante iluminado, jardim florido, todos sabem o que temos em mente; se a literatura fosse

isso, bastaria sem dúvida um arremedo de filme cinematográfico das coisas, e o “estilo”, a “literatura” que se afastassem de tais dados não passariam de excrescência artificial (*ibidem*, p. 137/138).

Proust identifica a “literatura de notação”, a puramente descritiva, típica do naturalismo literário, ao que percebia ser o cinematógrafo de então. Uma sequência de imagens captadas automaticamente, copiando a realidade de uma forma horizontal, sem a menor penetração na sua verdadeira essência, a que habita outros planos, outra dimensão, tornada despercebida de nós mesmos pela vida prosaica e cotidiana, pelas obrigações sociais, pelas armadilhas do amor, pelo hábito que nos entorpece. Para o escritor, o cinematógrafo era apenas o que seu nome significa, um aparelho que duplica e transcreve o movimento, nada tendo de artístico, ao passo que

a grandeza da verdadeira arte, ... , consiste ao contrário em captar, fixar, revelar-nos a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que aumentam a espessura e a impermeabilidade das noções convencionais que se lhe substituem ... Captar a nossa vida; e também a dos outros; **pois o estilo para o escritor como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão.** ... Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vêmo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem... (*ibidem*, 142, grifo meu).

À época em que escreve sua obra máxima, período que vai de 1908 até a morte do escritor em 1922, o cinema já dava seus primeiros passos rumo ao estatuto de sétima arte. O fato da “*metamorfose do cinematógrafo em cinema*”⁷ ter permanecido alheio a Proust é compreensível, se levarmos em conta a indiferença do narrador/escritor pelas sessões cinematográficas, e sua evidente predileção pelo teatro. A grande atriz da *Recherche*, a Berma, foi moldada em Sarah Bernhardt e Réjane, de quem Proust, aliás, foi locatário em 1919. A atriz-personagem é um expoente dos palcos. As atrizes reais que lhe serviram de modelo, igualmente expoentes do teatro, também trabalharam no cinema. Réjane inclusive teve considerável sucesso nas telas. Rachel, amante de Saint-Loup, também só aparece no romance como atriz, sofrível, aliás, de teatro.

⁷ Expressão usada por Ismail Xavier ao comentar o livro *O cinema ou o homem imaginário* (1958), de Edgar Morin. Ismail Xavier, A Janela do Cinema e a Identificação, in *O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência*, p. 23

Peter Kravanja nota a ausência de referências ao cinema e ao seu universo na correspondência de Proust e resume um artigo de Yves Baudelle, “*Proust et le cinéma*”⁸, mostrando os motivos do distanciamento do escritor em relação às possibilidades então nascentes da sétima arte. É claro que Proust conhecia o cinema, mas frequentou-o pouco. E cada vez menos a partir do momento em que se encerra em seu quarto para a escrita da grande obra.

Nessa época, as duas primeiras décadas do século XX, o cinema era considerado por muitos como uma atração de feira, popular, vulgar até, produção industrial, desprovido de qualquer qualidade estética. O desenvolvimento técnico da aparelhagem e as técnicas desenvolvidas pelos cineastas proporcionaram ao cinema a criação da sua linguagem e seus estilos. Morto em 1922, Proust, de qualquer modo, não teve a oportunidade de conhecer um cinema elevado à estatura de sétima arte. Provavelmente não tardaria em reconhecer suas capacidades e possibilidades. Afinal, ele próprio afirmou ser “*o estilo, para o escritor como para o pintor, um problema, não de técnica, mas de visão*”. E o que é o cinema senão um problema de visão?

E ainda na mesma reflexão estética, registrou:

Prediziam alguns que seria breve a arte de uma época apressada, como antes da guerra a imaginavam curta. Também a estrada de ferro deveria matar a contemplação, era inútil lamentar as diligências, mas o automóvel as veio substituir e permitir de novo aos turistas pararem nas igrejas abandonadas (PROUST, idem, 137).

Os avanços técnicos permitiram o desenvolvimento de expressões e linguagens propriamente cinematográficas, proporcionando aos seus artistas a criação de visões e estilos particulares, o que provavelmente sensibilizaria Marcel Proust.

Nos seus passeios pelos bosques da ficção, Umberto Eco vê a narrativa literária como fonte dos “olhares” cinematográficos: “não venham me dizer que um escritor do século XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção”. (ECO, 1997, 77)

⁸ Yves Baudelle, “*Proust et le cinéma*”, citado por Peter Kravanja, *Proust à l'écran*, p. 123

Entre as novidades técnicas, Anatol Rosenfeld destaca a importância do *close up*: “com o close up o cinema se descobriu a si mesmo como meio autônomo de expressão e, portanto, como arte” (ROSENFELD, 2009, 209). O crítico percebe a possibilidade do recurso no mesmo sentido que, posteriormente, Deleuze apontará para a imagem-tempo:

Em consequência do *close up* (e da escolha do ângulo), a câmera deixa de copiar a realidade para selecionar a imagem essencial (e também o momento essencial). O close up aniquila a realidade espacial e temporal em que o personagem de três dimensões se encontra integrado; por um processo de incisão operatória, ele separa uma parte vital do todo, colocando o resto do mundo, por assim dizer, entre parênteses. **Na realidade empírica tudo está relacionado com tudo; a câmera dissolve estas relações, destacando um momento (temporal e espacial) como absoluto**⁹.

Na década de oitenta, Deleuze publica dois livros que tratam do cinema, com a proposta de refleti-lo a partir de uma taxinomia própria. Em 1983 lança *Cinéma 1 – L’Image-Mouvement* e, na sequência, sai *Cinéma 2 – L’Image-Temps* (1985).

No primeiro deles, o filósofo aborda a característica que marcou o cinema do seu surgimento até a Segunda Grande Guerra. Nesse período, denominado clássico, o cinema manter-se-ia ligado a um esquema *sensório-motor*¹⁰, onde o tempo permanece subordinado ao movimento. Segundo Deleuze, “a narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-tempo (montagem), conforme as leis de um esquema sensório-motor” (2005, 39).

O tempo, quando advém da montagem, ainda é uma imagem indireta. Portanto, com a montagem, o tempo do cinema ainda é subordinado ao movimento e podemos perceber essa imagem indireta do tempo por intermédio das imagens-movimento (Vasconcellos, 2006, p. 60).

⁹ *ibidem*, 221. Grifo meu.

¹⁰ Segundo Deleuze, o cinema de ação (clássico, narrativo), “expõe situações sensório-motoras: há personagens que estão numa certa situação, e que agem conforme o que percebem. As ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prolongam em ações”. Cf. Gilles Deleuze, *Conversações*, p. 68

Para o filósofo francês, “le montage c’est la composition, l’agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps” (1983, 47). Estamos diante de um cinema narrativo, preso ao modelo recognitivo e ao pensamento da representação. O que temos aí é a representação de uma imagem “do” tempo, através das *imagens-movimento*, e não ainda o tempo em estado puro, o que ocorrerá, conforme Deleuze, a partir do neorealismo italiano. É quando surge o cinema moderno, que será o assunto de *Cinema 2*. Livre do esquema ação-reação proporcionado pelas situações sensorio-motoras, o novo cinema passa agora à produção das *imagens-tempo*, através de situações óticas e sonoras puras, tornando o tempo sensível, visível e sonoro.

As imagens-movimento do cinema clássico forneciam uma narração orgânica, mostrando um tempo cronológico. A imagem-tempo do cinema moderno substitui a ação da narrativa orgânica, cinética, pelo *visível*, sendo que a antiga “montagem é substituída por uma “mostragem””; e o tempo cronológico das imagens-movimento transforma-se num “tempo crônico: imagem direta do tempo, tempo puro” (Vasconcellos, 2006, p. 147).

Segundo Ismail Xavier¹¹, Jacques Rancière prefere opor dois regimes (ou idades) da arte (em geral), o mimético e o estético. O primeiro diz respeito à representação, ao *mythos* tal como nos vem desde a *Poética* de Aristóteles, que acentua o agenciamento das ações e conflitos, o drama e as inversões do destino dos humanos. Xavier associa o regime mimético de Rancière ao narrativo-dramático, seguindo a tradição clássica e figurativa. Já o regime estético diz respeito a uma operação típica da idade moderna, pela qual se deposita o valor na forma que, descartando o *mythos* e a arte figurativa, é capaz de fazer emergir o esplendor puro do ser, a potência expressiva inscrita nas coisas mesmas, no insignificante.

No último parágrafo da *Recherche*, o narrador proustiano afirma que, na sua obra,

mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança de gigantes, tocam

¹¹ Em *O Discurso Cinematográfico* (no capítulo As Aventuras do Dispositivo, p. 203/204), Ismail Xavier comenta o texto de Jacques Rancière, *La fable cinématographique* (Paris, Seuil, 2001)

simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabem – no Tempo (TR, 1983, p. 251).

Deleuze mostra-nos, então, que as imagens-tempo apresentam uma

dimensão proustiana, na qual as pessoas e as coisas ocupam no tempo um lugar incomensurável ao que têm no espaço. Proust fala então em termos de cinema. O tempo montando sobre o corpo sua lanterna mágica e fazendo coexistir os planos em profundidade (2005, p. 53).

Das imagens-tempo, as que melhor proporcionam a experiência da pureza do tempo em sua plenitude são as *imagens-cristal*. Com elas “*temos a coalescência de uma imagem atual com sua imagem virtual*”. Sendo o “*atual sempre um presente*”, e o presente chegando e passando incessantemente, a imagem será

presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. ... O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual (*ibidem*, p. 99).

Ainda com Deleuze:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se *vê no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos (*ibidem*, p. 102).

Na virtualidade o tempo encontra sua possibilidade máxima de distensão e contração. Nesse esquema,

a matéria é a maior das distensões quantitativamente colocadas à vida, o espírito é a mais pura contração qualitativamente vital. O espírito, sendo virtual, enseja virtualidades, enquanto a matéria é atual, possibilitando a atualização das infindáveis virtualidades do espírito. Esse, é um tempo absolutamente contraído, o tempo puro (Vasconcellos, 2006, p. 134/135).

Enrolado em suas próprias dobras, a virtualidade temporal espera sua atualização.

Deleuze classifica a imagem-cristal em quatro estados (2005, 104 et seq.) O primeiro deles corresponde ao cristal perfeito, acabado, presente no cinema de Max Ophüls. Em Renoir encontramos o segundo estado, o cristal rachado (*cristal felé*), que nunca é puro, apresentando uma falha, um defeito. Um terceiro estado aparece em Fellini, é o cristal em formação. O cristal em decomposição é o último estado do cristal e, como vimos anteriormente, é ilustrado através da obra de Visconti.

1.2 Proust no cinema

A história é mais ou menos conhecida¹². Foram muitos os projetos de filmagem de *À la Recherche du Temps Perdu*. Em 1962, a atriz e produtora francesa Nicole Stéphane comprou os direitos para o cinema. Só não detinha, então, a permissão para filmar um trecho do primeiro volume da obra, *Um amor de Swann*, que já se encontrava vendido¹³. Em 1968, Stéphane consegue os direitos também dessa parte e propõe a René Clément a direção do filme, com roteiro a ser escrito por Ennio Flaiano, que já escrevera, entre outros, o *Otto e Mezzo*, para Fellini. O “*Progetto Proust*”, de Flaiano, chegou a ser escrito, mas não filmado. É a vez então, de Luchino Visconti. Em fins de 1969, Nicole Stéphane procura o diretor italiano e oferece-lhe a empreitada. Visconti aceita, mas apesar de partilhar em

¹² As fontes das informações sobre os caminhos e descaminhos que levaram Proust às telas encontram-se, principalmente, em: Peter Kravanja, *Proust à l'écran*; Anna Masecchia, *Al cinema con Proust*; Dario Cecchetti, *Visconti legge Proust. La sceneggiatura della Recherche*, in Federica Mazzochi, *Luchino Visconti, la macchina e le muse*. cf. referências bibliográficas no final desse trabalho.

¹³ O produtor Raoul Lévy possuía os direitos de filmagem dessa parte do primeiro volume da Busca, *No Caminho de Swann*, que seria dirigido por René Clément. O trabalho não se realizou.

muitos pontos com o roteiro de Flaiano, prefere uma versão que tenha mais a sua marca. A tarefa caberá então a Suso Cecchi D'Amico, com quem já dividira inúmeros trabalhos. Enquanto Suso trabalha na adaptação, Visconti roda *Morte em Veneza*.

O projeto viscontiano é promissor. Locações são escolhidas, figurinos desenhados¹⁴, elenco anunciado: o Barão de Charlus, personagem principal da versão viscontiana, caberia a Laurence Olivier ou Marlon Brando. Marcel, o narrador, seria interpretado por Alain Delon (falou-se também em Dustin Hoffman). Helmut Berger interpretaria Morel. Silvana Mangano, a duquesa (Oriane) de Guermantes. Charlotte Rampling faria Albertine (Visconti também procurava uma atriz desconhecida para o papel). Edwige Feuillère, madame Verdurin. A avó de Marcel seria Madeleine Renaud. Marie Bell encarnaria a Berma. Simone Signoret, Françoise. E luxo supremo, Greta Garbo, convidada pela produtora, pedira um pequeno tempo para decidir-se. Temperamento sanguíneo, Visconti não se conteve e anunciou numa coletiva que Garbo estaria em seu filme como a rainha de Nápoles. Tal exposição provocou a recusa da mítica atriz. De qualquer modo, por razões não de todo esclarecidas, o filme não veio à luz. Quando Nicole Stéphane pede um adiamento no início das filmagens, a fim de captar mais recursos, Visconti é tomado por outro projeto: *Ludwig*. A amiga e co-roteirista Suso D'Amico alega que Visconti temia realizar a *Recherche*, pois acreditava que esse seria seu último filme. Ou teria se sensibilizado com o descontentamento de Helmut Berger por não ganhar o papel do protagonista? Berger, o protegido do cineasta, e que desempenharia o papel principal em *Ludwig*, talvez o melhor desempenho de sua carreira.

Durante a montagem de *Ludwig*, Visconti sofre um derrame que lhe limita os movimentos. Tornou-se evidente que Visconti não teria condições físicas para voltar a Proust.

Nicole Stéphane entrega então o alentado projeto ao diretor Joseph Losey e a Harold Pinter, que escreve o roteiro, *The Proust Screenplay*, também nunca filmado, publicado em 1978. O sonho de Stéphane seria realizado em 1984, com a versão de *Un*

¹⁴ O roteiro de Visconti e Suso D'Amico, escrito em francês, seria publicado em 1984 pelas Editions Persona. Uma versão italiana sairia em 1986, por Arnoldo Mondadori Editore. Um livro com fotografias de Claude Schwartz sobre as locações escolhidas por Visconti foi publicado em 1996. Figurinos foram desenhados por Piero Tosi.

Amour de Swann, dirigida por Volker Schlöndorff, roteirizada Peter Brook e Jean-Claude Carrière. Nessa produção, Jeremy Irons foi Swann, Ornella Muti, Odette, Alain Delon, o barão de Charlus, Fanny Ardant, a duquesa de Guermantes. Elenco estelar, grande decepção para os amantes de Proust e de Visconti.

Em 1999 seria a vez de Raoul Ruiz, agora com produção de Paulo Branco, estrear seu *Le Temps Retrouvé*, com 153 minutos de duração, contando com Catherine Deneuve, Emmanuelle Béart, Vincent Perez, John Malkovich, Chiara Mastroianni, Christian Vadim, Melvil Poupaud e um impressionante, pela semelhança física com Proust, Marcello Mazzarella, no papel do narrador.

1.3. A Recherche segundo Visconti

Aimer, c'est se détruire. Et ça c'est très proustien aussi. Aimer, c'est se détruire soi-même et perdre la possibilité d'aimer. S'apercevoir un jour que ce qu'était l'amour, cette passion terrible n'est plus rien, que les sentiments qui suivent l'amour sont l'indifférence et le détachement, et que rien n'existe, ni l'amour ni l'amitié ni les rapports humains, c'est très proustien.

Luchino Visconti

Tão logo anunciado, o projeto de um Proust viscontiano gerou grande expectativa, e o cineasta tratou do assunto em diversas entrevistas. Numa delas, a Giuliana Bianchi, Visconti afirma:

Ho cercato de non lasciarmi intimorire di fronte al capolavoro. Tutti noi che amiamo Proust sappiamo che la Recherche è un mondo perfetto, concluso, a cui nulla può essere aggiunto e io non pretendo di esaurirne i temi con il mio film. Per affrontare il lavoro bisogna che uno si tolga il complesso e guardi semplicemente al contenuto del romanzo. In fondo non è diverso da un romanzo di Balzac: è la descrizione di una società, quella francese, che si muta e trasforma tra il 1890 e la prima guerra mondiale, con fatti ben precisi, episodi e personaggi estremamente approfonditi. Lasciamo da parte per il momento le considerazioni dello scrittore sul significato del tempo e della memoria. Prendiamo il centro

del romanzo, *Sodoma e Gomorra* per intenderci, e preoccupiamoci di raccontare quello, naturalmente tenendo presente il resto. Per fare un film bisogna raccontare dei fatti e lì dentro ce ne sono moltissimi, che abbiamo sempre accettato senza valutarli fino in fondo, impastati in tutto quello che è il proustianismo¹⁵ (Bianchi, 1971, p. 55).

Visconti tinha uma visão bastante clara sobre o tratamento que daria à sua versão fílmica do grande romance francês. Como também tinha semelhante clareza em relação ao que era, para ele, o cinema. Um filme deveria contar histórias. Colocar o espectador diante de uma história e entretê-lo até o fim. Dessa forma, o cineasta afirma que

il faut qu'on revienne un peu à une espèce de style narratif balzacien. Même Proust, il faut le reporter à cette dimension. Et alors on peut en faire un film. Mais si vous commencez à courir après les spéculations intellectuelles et sensibles de Proust, vous n'en ferez jamais un film. Vous ferez un magnifique documentaire sur l'oeuvre de Proust, mais c'est autre chose¹⁶.

Visconti admite sua preferência por uma narrativa de cunho mais tradicional, nos moldes do romance do século XIX. Essa era uma de suas características como cineasta, e dela não abriu mão até o fim, com *O Inocente* (1976).

C'est un problème que je ne veux pas me poser, car cela me mènerait trop loin. Je ne dois pas faire une transposition littéraire. Evidemment comme je vous l'ai dit avant il y aura des choses qui se perdront, sûrement une espèce de musicalité proustienne se perdra. Mais en échange je crois pouvoir avec une image, pénétrer dans cet espèce de labyrinthe profond de Proust pour vous expliquer un sentiment, une position, une attitude, une tristesse, un moment de jalousie. J'espère que le cinéma pourra me consentir ça. Mais je n'ai pas à me lier à un style qui serait de refaire un style proustien. Ce serait prétentieux. ... J'userai de tout ce qui est possible pour rester fidèle au sentiment proustien, pas au style. Pas à la phrase comme vous avez justement dit. La phrase proustienne m'amènerait tellement loin au point de vue cinématographique que ce serait une chose dont je ne sortirais plus, ce serait un océan! (*ibidem*, p. 150)

¹⁵ Entrevista concedida a Giuliana Bianchi: *Da Mann a Proust*, in *Thomas Mann restituído non ricostruíto*, Il Damma, Torino, 1971 cf. referências bibliográficas.

¹⁶ Entrevista concedida em língua francesa para Michel Ciment e Jean-Paul Torök, por ocasião da projeção de *Morte em Veneza* no festival de Cannes em maio de 1971, in Alain Sanzio et Paul-Louis Thirard, *Luchino Visconti Cinéaste*, p. 148

O roteiro cinematográfico escrito por Visconti e Suso D'Amico para a *Recherche* proustiana concentra-se em dois núcleos dramáticos centrais: o relacionamento de Marcel e Albertine, e o de Charlus e Morel.

As dezesseis primeiras cenas do filme se passam em Balbec, no verão. Correspondem à segunda parte de *À Sombra das Raparigas em Flor*, denominada “nomes de terras: a terra”. Na primeira cena, panorama do trem cortando o campo, vagorosamente – “on pourrait même dire péniblement” – em direção a Balbec. Na estação, descem o jovem Marcel, a avó e Françoise. Instalam-se no Grand Hôtel, onde, no quarto, a avó desamarra os sapatos do neto. Combinam o código de três toques na parede se quiserem se comunicar à noite, já que ocupam quartos contíguos. No primeiro jantar, avó e neto sofrem o constrangimento de terem ocupado a mesa reservada ao M. de Stermaria, que se irrita com o fato. A situação será salva pela chegada da Marquesa de Villeparisis e sua surpreendente, para o diretor e hóspedes do hotel, amizade com a avó do protagonista, quando cumprimentam-se efusivamente. Na cena 6, Marcel sente-se incomodado pelo olhar de um desconhecido, o Barão de Charlus. Na sequência, a marquesa apresenta seus sobrinhos, o citado barão e o jovem Robert de Saint-Loup, a avó e neto. Nessa noite, Charlus vai ao quarto de Marcel sob pretexto de emprestar-lhe um título do escritor Bergotte. O jovem não percebe que o comportamento inquieto e estranho do Barão nada mais é do que uma tentativa de seduzi-lo. Frustrado, Charlus deixa o quarto irritado. A cena 10 mostra a avó enfeitando-se para tirar um retrato que, gentilmente, Saint-Loup, tornado amigo de Marcel, propôs a ela. No dique em frente ao hotel, as raparigas em flor chamam a atenção de todos. Saint-Loup segreda à avó sobre Marcel: “Il est arrivé à se faire présenter à toute une bande d’insolentes jeunes filles... Il les aime toutes sans en aimer aucune...” (final da cena 11). A cena seguinte mostra, em primeiro plano, os rostos das jovens: Albertine, Andrée, Rosemonde, Gisèle e mais duas ou três outras. Nos primeiros encontros, Albertine parece, às vezes, sentir ciúmes de Marcel em relação às demais amigas. Ao notar isso, Marcel começa a ser conquistado pela moça. Na cena 14, o grupo feminino mais Marcel jogam o *furet*. Albertine deve passar o anel e, quando desliza suas mãos nas mãos do amigo, olha-o fixamente os olhos. O jovem, querendo mostrar compreensão do gesto, interpretado por ele como sinal de afeto, acaricia-lhe a mão. Albertine encolera-se com a idiotice de Marcel,

pela demora dele em abrir suas mãos para receber o objeto do jogo, gritando vermelha de raiva: “- Mais prenez-là donc, voilà une heure que je vous la passe”. O caráter inconstante de Albertine vai-se delineando. Albertine, que será um ser de fuga, eterna fonte de dúvidas e ciúmes por parte do protagonista, quando, em Paris, formarão um casal; e mesmo após seu desaparecimento e morte. A temporada em Balbec termina (cena 16) com a chegada do outono.

As indicações da passagem do tempo - que segue uma linha cronológica até a cena 98, a última do filme, quando teremos uma fusão temporal – não são precisas, não aparecem datas nem se define o tempo transcorrido entre uma cena e outra. A evolução da narrativa fílmica será marcada, no início de cada cena, por indicação do período do dia (manhã, tarde ou noite), da estação do ano e do espaço onde se passa a ação, em ambientes exteriores e interiores, também indicados.

O roteiro também não explicita técnicas de filmagem, enquadramento, foco, perspectiva, tomadas de cena, assim como não cita a trilha sonora que acompanharia a trama. Esses elementos, provavelmente, Visconti já os tinha definidos, mas não constam da versão publicada.

Diversos temas capitais da obra proustiana estão presentes: o apego de Marcel à avó, a aristocracia com suas leis próprias, a inversão sexual (tema fundamental na adaptação de Visconti), a História vista de viés (a questão Dreyfus, a 1ª Guerra Mundial). Mas se alguns episódios consagrados do romance ficam de fora da adaptação, como a “madeleine” ou “o baile dos mortos-vivos” da matinée da princesa de Guermantes, ou ainda o relacionamento entre Odette e Swann e o do narrador e Gilberte, a essência da *Busca* está garantida nas cenas finais do roteiro.

Após a cena do bordel de Jupien (cenas 92 e 92/A)¹⁷, onde Visconti suprime, inexplicável e lamentavelmente o voyeurismo do narrador, recorrente no romance, flagrando Charlus acorrentado e sendo fustigado por Maurice, Marcel volta para casa sob uma Paris bombardeada – estamos em plena 1ª Guerra – abrigando-se nos subterrâneos do metrô.

¹⁷ As referências ao roteiro de e Suso D’Amico e Luchino Visconti estão sendo feitas a partir da edição francesa: *À La Recherche du Temps Perdu*, Paris, Persona, 1984

No romance, esse é o momento em que, entre referências a Sodoma e Pompéia, os freqüentadores do bordel de Jupien, refugiando-se no metrô, aproveitam a escuridão circunstancial para entregarem-se a atos libidinosos indiferenciados:

Quer o objeto cobiçado seja, com efeito, feminino ou masculino, ainda supondo-se fácil a abordagem e inútil os galanteios que se eternizariam num salão, há, sobretudo de dia, mas também à noite e em ruas mal iluminadas, pelo menos um preâmbulo durante o qual só os olhos se regalam, pois o receio dos transeuntes e da própria desejada impede de ir além de palavras e olhares. No escuro, toda essa antiga prática fica abolida, as mãos, os lábios, os corpos podem assumir a dianteira (PROUST, TR, p. 98).

Mais uma vez, uma supressão de Visconti: na cena 94 temos os freqüentadores de Jupien imiscuindo-se aos simples habitantes do bairro, todos fugindo do bombardeio na estação de metrô, com uma notação de um certo espanto por parte dos últimos em relação aos primeiros. No roteiro não estão previstas cenas nas labirínticas estações do metrô. A indicação cênica finaliza com: “*Les clients de l’hotel de Jupien ressemblent à des tristes paillasses*”¹⁸. Noto aqui o olhar triste de Visconti, autorizado por Proust, ainda que carregado da ambigüidade do fascínio que ela provoca, sobre a homossexualidade, vista como vício ou inversão, à luz da época de Proust, como ela aparece descrita nas primeiras páginas de *Sodoma e Gomorra*.

Volto ao roteiro de Visconti. A cena 98, a última do filme, inicia-se com Marcel em seu quarto, sobre o leito envolto por folhas manuscritas nas quais está escrevendo sua obra. As folhas começam a se mover até se fundirem na imagem de folhas de árvores cortando um céu claro. Cena 98/A – As árvores de Combray. Cena 98/B – Escuta-se o som longínquo do tema de Vinteuil, ao violino. Cena 98/C – Vistas de Combray. Por um caminho no campo, visto de costas, um menino caminha lentamente. Cena 98/D – O caminho transforma-se pouco a pouco na escada que conduz ao andar superior da casa habitada pela família de Marcel.

¹⁸ Suso D’Amico e Luchino Visconti. *A la Recherche du Temps Perdu*, pág. 173

SCÈNE 98/E

L'enfant, en chemise de nuit, attend assis dans son lit... Du jardin parvient, atténué, le bruit d'une conversation... l'enfant attend que sa mère vienne l'embrasser avant qu'il ne s'endorme.

La mère de Marcel embrasse le petit garçon qui se glisse dans son lit et enfonce sa tête dans son oreiller.

La mère sort.

Marcel souffle la bougie placée sur la table de nuit, et l'éteint.

Sur un oreiller de plume, tout gonflé, très blanc, la tête de l'enfant, repose, comme "enfoncée" dans cette molle blancheur. Petite tache claire qui se dissout dans le blanc.

On entend la clochette de la grille du jardin de Combray. A ce son, se substitue peu à peu la voix de Marcel...

Marcel (comme un murmure): - *Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: "Je m'endors"...*¹⁹

Na adaptação viscontiana, o romance se fecha como um ciclo, um eterno retorno do tempo, assim recuperado. A fusão das imagens das folhas da escrita e das folhas das árvores (noto que as folhas das árvores são uma metáfora clássica da passagem do tempo, pela sua caducidade e pelo seu renovar-se), recurso fácil para o cinema, com um simples jogo de superposição de imagens até o suprimir-se das primeiras e o domínio das últimas, é talvez o recurso da sétima arte que melhor traduz a atividade da memória humana, tanto a voluntária como a involuntária, e também os devaneios e sonhos. Esse é o único momento em que tal recurso é utilizado na proposta de Visconti para a adaptação de Proust. Todo o resto da ação deveria ter sido rodado numa perspectiva, curiosamente, em se tratando de Proust, linear-cronológica²⁰.

¹⁹ Suso D'Amico et Luchino Visconti. *A la Recherche du Temps Perdu*, pág. 176

²⁰ Daí talvez a ressalva de Bruno Villien, citada por Deleuze, na comparação entre as adaptações de Pinter e Visconti para a Recherche. Segundo Villien, Visconti daria a Proust uma abordagem quase naturalista. Cf. pág. 2 acima, ou Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo*, nota de rodapé (35), págs. 119/120

Mas a compreensão de Visconti da essência do tempo a ser recuperado, cineasta atavicamente ligado ao Tempo que é, aparece não só na cena final, quando as páginas manuscritas se fundem com as folhas das árvores de Combray (conferindo a circularidade temporal ao encerrar seu filme com o início da Busca: “Longtemps, je me suis couché de bonne heure...”), mas também em sequência anterior, na cena de uma conversa entre Marcel e Saint-Loup, quando o protagonista diz ao amigo:

SCÈNE 90

Marcel: - Jusqu'à présent, au lieu de travailler, j'ai vécu la maladie, les soins, les manières. J'entreprends mon ouvrage à la veille de mourir. N'aie pas peur... c'est une longue veille... car c'est tellement long ce que j'ai à écrire. Un livre aussi long que les Mille et Une Nuits... que les mémoires de Saint-Simon.

...

Marcel: - L'art est long et la vie est courte.

...

Marcel: - Je cherche à retrouver la notion du temps évaporé, des années non séparées de nous... le temps perdu. Je fais la récapitulation de ma vie, car j'ai découvert que sa réalité réside ailleurs. La littérature qui se contente de “décrire les choses”, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle que, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardent l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à la goûter de nouveau”²¹.

Temos aqui um resumo da doutrina estética de Proust, expressa nas páginas finais do *O Tempo Redescoberto*. Marcel, agora convicto da sua vocação, percorrido o seu aprendizado, tendo captado seus signos pela revelação dos últimos, os da arte, sabe que tem uma tarefa árdua pela frente, um livro tão longo como *As Mil e Uma Noites*, para o qual

²¹ Suso D'Amico et Luchino Visconti. *A la Recherche du Temps Perdu*, pág. 164

vale o *Ars longa, vita brevis* de Sêneca. A verdadeira arte mantém a comunicação do eu-presente com o passado e com o futuro, ou, talvez, como quer o narrador proustiano, com uma essência fora do tempo.

Veremos, a seguir, como diversos elementos proustianos aparecem, implícita ou explicitamente, no cinema de Visconti. Como o cineasta, consciente das diferentes linguagens, tentou e, muitas vezes, conseguiu, traduzir em imagens aspectos do universo de Proust. Para o cineasta, o cinema não era uma arte pura, e sim uma maneira de contar histórias através não apenas de imagens em movimento, mas com a colaboração da música, da pintura, da arquitetura, de detalhes, gestos, e de palavras. Em ambos, as diversas modalidades artísticas entrecruzam-se rumo a um resultado final construído com múltiplos elementos, como uma catedral, uma colcha de retalhos ou um prato de gastronomia, como os que Françoise costumava fazer na sua cozinha.

CAPÍTULO 2 - PROUST E VISCONTI: As Estrelas e as Luzes

“Dans ce film (Il Gattopardo) fortement autobiographique de 1963, Visconti s’est identifié au prince Salina, comme il se reconnaissait dans le Charlus de Proust. [...] Dans sa nostalgie proustienne du temps perdu, et sous l’emprise des Buddenbrooks de Mann, Visconti se concentre sur une grande famille aristocratique avec un arrière-plan de conflits sociaux”.

Roland Schneider

A nossa constelação, focada em duas grandes estrelas, engloba diversas outras, de grandezas e intensidades também diversas. Observaremos agora uma delas, a estrela Lampedusa, que brilhou tardia, iluminando uma Sicília parada no tempo, e causou o efeito de um cometa nos círculos literários europeus no final da década de 50 do século passado.

Estrela de brilho próprio, ainda que alimentada por outras luzes, absorveu feixes luminosos enviados por Proust e logo refletidos em Visconti. Significativo mediador entre o criador da *Recherche* e o cineasta aristocrata milanês, oriundo esse de uma aristocracia tão importante como a do Príncipe di Lampedusa. As profundas transformações pelas quais passou o século XX, nos mais diversos planos - histórico, político, social, estético - não obscureceram o brilho de nenhuma dessas figuras.

2.1. O estilo tardio em Lampedusa e Visconti

Naquele que seria seu último livro, *Estilo Tardio*, Edward Said, tendo como ponto de partida o ensaio “*O estilo tardio de Beethoven*” (1937) e outros escritos de

Adorno²², investiga como a aproximação da morte acarreta uma mudança no estilo de alguns artistas. Said afirma que o assunto de sua obra é “o período final ou tardio da vida, a decadência do corpo, a falência da saúde ou qualquer outro fator capaz de, mesmo numa pessoa jovem, levar ao fim da vida”. E prossegue justificando a escolha do seu objeto de estudo, que se concentrará “em grandes artistas que, no fim de suas vidas, criaram um novo idioma para sua obra e seu pensamento – a que chamará de estilo tardio”. (SAID, 2009, 26)

Há os que, ao se aproximarem da morte ganham sabedoria e placidez, como Shakespeare em “*A Tempestade*”, e Sófocles em “*Édipo em Colono*”; além de Verdi, Rembrandt, Matisse, Bach, Wagner.

Mas são os que não se conformam com a finitude, e que vão contra o senso comum de que a idade fornece ao artista tal espírito de reconciliação e serenidade, os que falam profundamente a Said²³. Assim, alguns artistas dotam suas obras finais de um crescente senso de separação, isolamento e anacronismo em relação ao mundo e à época em que vivem.

Baseado em Adorno, Said vai compor sua concepção de “estilo tardio”, privilegiando em seu texto artistas como Richard Strauss, Beethoven, Schönberg, Thomas Mann, Jean Genet, Tomasi di Lampedusa, Kaváfis, Beckett, Luchino Visconti, entre outros.

Said afirma: “O estilo tardio é o que se dá quando a arte não abdica de seus direitos em benefício da realidade” (*ibidem*, p. 29). Tal estilo responde, então, por uma espécie de exílio da contingência última da vida, quando, ao contrário de uma aceitação da morte e até mesmo um possível aprendizado com ela, nenhuma reconciliação é concebível.

Esta é a prerrogativa do estilo tardio: dar voz ao desencanto e ao prazer, sem ter que resolver a contradição entre um e outro. O que os mantém em tensão, como forças de sentido oposto e força igual, é a subjetividade madura do poeta, despida de *hybris* e de pompa, que não se envergonha

²² Segundo Said, Adorno usa a expressão “late style” num ensaio intitulado “*Spätstil Beethovens*”, datado de 1937, e novamente em “*Late Style in Beethoven*”, publicado em *Essays on Music*, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2002)

²³ O próprio Said lutava contra a morte quando escreveu *Estilo Tardio*, que deixou inacabado ao morrer em 2003.

nem de sua falibilidade, nem da modesta desenvoltura que adquiriu por obra do tempo e do exílio (*ibidem*, p. 167).

De maneira indireta, Said aproxima Visconti de Proust, tendo Adorno como intermediário:

Muito à maneira de Proust, Adorno trabalhou a vida inteira no âmbito e mesmo no interior de grandes eixos de continuidade da sociedade ocidental: famílias, relações intelectuais, vida musical e de concerto, tradições filosóficas e bom número de instituições acadêmicas (...)

O que mais me interessa em Adorno é seu caráter – tão especificamente novecentista ou tardo-oitocentista – de romântico fora de época, desapontado ou desiludido, que vive num distanciamento extático e ao mesmo tempo numa espécie de proximidade em relação a fenômenos modernos como o fascismo, o antissemitismo, o totalitarismo, a burocracia e o que Adorno chamava de sociedade administrada e de indústria da consciência. Adorno foi um homem profundamente secular. À maneira da mônada leibniziana, que ele sempre evocava ao falar da obra de arte, Adorno – e contemporâneos como Richard Strauss, Lampedusa e Visconti – foi sempre de um inabalável eurocentrismo, fora de moda e resistente a todo esquema de assimilação, ao mesmo tempo que refletia da maneira mais singular os dilemas de um fim destituído de toda esperança ilusória ou resignação fabricada (*ibidem*, p. 41 et seq.).

Para introduzir Lampedusa e Visconti na sua lista de artistas “*late-style*”, Said retorna a Adorno e à sua idéia de ensaio como forma para mostrar como o gênero é anacrônico e “significa estar sempre na contramão do que é in ou à la mode, intelectualmente falando” (*ibidem*, p. 111).

Uma das qualidades do texto de Lampedusa, apesar do veículo empregado, o romance, gênero que não podemos considerar imune à cultura de massa, é sua linguagem e expressão claras e facilmente legíveis, aliadas a uma narrativa aparentemente ligada ao romance tradicional e estranha às novas tendências do romance contemporâneo, como o *Nouveau Roman* francês, por exemplo, (assim como Visconti se manterá refratário à *Nouvelle Vague*). Diferente de outros representantes do estilo tardio, como nota Said: “Lampedusa não é Adorno nem Beethoven, donos de estilos tardios que minam nosso prazer e se empenham em esquivar-se a todo entendimento fácil” (*ibidem*, p. 123).

2.1.1 Il Gattopardo, o livro

“as novidades só nos atraem quando as percebemos defuntas, incapazes de gerar correntes vitais”.

Príncipe de Salina, o Gattopardo

Sucesso imediato de público, *Il Gattopardo* gerou acirrada polêmica nos círculos intelectuais italianos, criando o “caso Lampedusa”²⁴, como ficou conhecida. Na verdade, a polêmica iniciou-se antes mesmo da publicação do romance. Depois de recusado por várias editoras, tendo o escritor siciliano Elio Vittorini desaconselhado sua publicação aos editores Mondadori e Einaudi, *Il Gattopardo*, “o mais tardio dos romances”, segundo Said, (2009, 45) foi publicado, postumamente, em 1958²⁵, pela Feltrinelli, sob os cuidados do escritor Giorgio Bassani, transformando-se rapidamente num dos romances mais importantes e lidos do século XX italiano. O editor Giangiacomo Feltrinelli, o “aristocrata subversivo”, havia lançado no ano anterior o romance *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak, cuja publicação estava proibida na União Soviética, causando polêmica e incrível sucesso, como aconteceria no ano seguinte com o romance de Lampedusa (FELTRINELLI, 2006, p. 153 et seq.).

As primeiras críticas foram positivas e entusiastas, como a de Carlo Bo: “Mi sono bastate poche pagine ... per capire che quel signore siciliano era uno scrittore vero” (GILMOUR, 2003, 198), a de Eugenio Montale, além da do próprio Bassani, que escreve no prefácio à primeira edição do livro:

²⁴ Sobre “O Caso Lampedusa”, consultar: de Francesco Orlando, *L'intimità e la storia*; de David Gilmour, *L'Ultimo Gattopardo* (cap. 14); de Christiane Michel, *Le Guépard*; de Giocchino Lanza Tomasi, a Premessa escrita em setembro de 1969 e que consta na edição italiana (Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano: Feltrinelli, 1969)

²⁵ Tomasi di Lampedusa morreu em 1957

Amplitude de visão histórica unida a uma agudíssima percepção da realidade social e política da Itália contemporânea, da Itália de hoje, um delicioso senso de humor, autêntica força lírica, uma sempre perfeita, por vezes arrebatadora, realização expressiva... Uma dessas obras, justamente, em que se trabalha ou que se prepara durante uma vida inteira.²⁶

Logo rebateram críticas negativas, da ausência de engajamento social à nostalgia do mundo aristocrático, do convencionalismo literário, numa época em que se discutia a crise do romance e faziam-se experimentalismos em relação ao gênero, à visão imobilista da história e a um pessimismo que privilegiava a morte como única solução. O romancista toscano Vasco Pratolini acusava: “Da trent’anni ci si sforza in Italia di far progredire la nostra letteratura. Lampedusa ci riporta indietro di sessant’anni.” Elio Vittorini, tendo desconsiderado um livro que agora era coqueluche nacional, e logo internacional, em prol do “rinnovamento moderno della letteratura”, declarou não conseguir admirar o estilo tradicional do romance, ao menos que “l’opera fosse stata scritta molto tempo prima e recentemente “scoperta in qualche archivio””. Nomes como Leonardo Sciascia, Mario Alicata, Alberto Moravia juntaram-se ao coro dos descontentes. Nessa atmosfera, o escritor francês Louis Aragon, respeitado marxista, desconcertou a intelectualidade italiana ao considerar o livro de Lampedusa como “uno dei grandi romanzi di questo secolo, uno dei grandi romanzi di sempre, e forse ... il solo romanzo italiano”, considerando o romance “una critica di Lampedusa alla sua stessa classe, una critica non solo “spietata”, ma anche “di sinistra”. Também na Inglaterra as críticas positivas prevaleceram sobre as negativas, sendo essas direcionadas a aspectos menores da obra, e nem sempre pertinentes. Para o veterano escritor inglês E. M. Forster, o “nobile libro” não era um romance histórico, mas “un romanzo che ha luogo nella storia” (GILMOUR, 2003, p. 198 et seq.).

Resumindo, Gilmour divide o conjunto das críticas negativas ao romance em quatro categorias (*ibidem*, 199):

²⁶ Giorgio Bassani, no prefácio a *O Leopardo*, 2002, p. 11

1. i cattolici ferventi a cui non piaceva il suo pessimismo;
2. la sinistra letteraria secondo cui i romanzi dovevano essere all'avanguardia e "impegnati";
3. i marxisti che attaccarono la sua concezione della storia e l'apparente negazione del progresso;
4. e gli apologeti della Sicilia, indignati dal ritratto che Lampedusa fece dell'isola e convinti che i siciliani non fossero più violenti e irrazionali di altri.

As principais influências literárias apontadas pela crítica em Lampedusa, grande leitor e conhecedor da literatura francesa, tendo inclusive, dentro de sua escassa produção, escrito algumas *Lezioni su Stendhal*, foram, além de Stendhal, Proust, Leopardi, Pirandello, Verga, Balzac, D'Annunzio e até mesmo Zola²⁷. Com relação a Proust, o escritor siciliano tinha uma posição ambígua. Em carta a sua esposa Licy, em 1950, Lampedusa diz-se "*disgustato*" ao ler uma biografia de Proust que revela Albertine e Gilberte como personagens que tiveram homens como modelo:

Albertine è né più né meno che l'autista di Proust! Un italiano che si chiama Agostinelli. Gilberte anche è un uomo. Confesso che tutto questo mi há un po' disgustato. Ma, in seguito, ho riletto qualche pagine ed il fascino strano del suo stile e delle analise mi hanno riconciliato. Anos depois, ainda descreverá Proust como "*un vero e proprio arrusieddu (pederastino)*" (*ibidem*, p. 135).

Em um ensaio sobre o gênero Best-seller, o crítico italiano Alfonso Berardinelli elenca *Il Gattopardo*, de Lampedusa, entre os

best-sellers involuntários, obras literárias originais e de valor, que tiveram (e continuam tendo) um sucesso enorme, mas seriam memoráveis para os críticos e os historiadores da literatura ainda que não tivessem obtido sucesso de público (BERARDINELLI, 2007, p. 146).

²⁷ Sobre o assunto, cf. o capítulo 8, *La Consolazione della Letteratura*, do livro de D. Gilmour, L'Ultimo Gattopardo.

Como contraposição a essa primeira categoria de best-seller, teríamos uma segunda fase do gênero, que viria dos inícios dos anos 80 até os dias de hoje, “quando autores cultos e talentosos começam a trabalhar consciente e programaticamente na construção de um “livro-agarra-leitores” ”. (*ibidem*, 146). Para o crítico italiano, com

“*Il Gattopardo*”, o romance de repente parecia deixar os experimentos e as “pesquisas” da vanguarda para voltar para trás, reutilizar a grande tradição, anunciando uma pós-modernidade neotradicional ou neoclássica (*ibidem*, p. 151).

O escritor peruano Mario Vargas Llosa, em ensaio sobre *O Leopardo*, tentando entender o fenômeno que considera a obra, afirma que “quase tão desconcertantes quanto sua beleza são os anacronismos estéticos e ideológicos com os quais o príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa [...] elaborou o romance” (LLOSA, 2004, p. 290).

Apesar de não se ter certeza de Lampedusa ter lido os textos de Gramsci sobre a “questão meridional” e o Risorgimento, em alguns aspectos a visão de ambos é semelhante. O processo de unificação da Itália, que se pretendia, na versão da História oficial do país, revolucionário e heróico, mostrou-se apenas uma troca de poder, sem alterações profundas. O que se pretendia como revolução não passou de um *transformismo*. O sul do país ficou relegado e o norte não se incomodou com essa situação. Em relação a isso,

Gramsci sugere que a condição miserável do sul poderia ser remediada se fosse possível ligar o proletariado nortista ao campesinato sulista, reunir esses dois grupos explorados e geograficamente distantes (...) poderia trazer esperança, inovação e mudança genuína (SAID, op. cit., 122).

Como revolucionário de pensamento marxista, Gramsci acreditava e ansiava por mudanças estruturais significativas. A possibilidade de uma conciliação com o norte traria conseqüentemente um progresso para o sul. Nesse ponto aparece a divergência entre eles: “Mas Lampedusa nega com tanta insistência o diagnóstico e o remédio gramscianos – [...] que é difícil deixar de supor que o livro tenha sido concebido como um grande obstáculo à transformação do desconcerto meridional” (*ibidem*, p. 123). A parte V do romance relata a visita de Chevalley, um enviado piemontês, que procura o príncipe de

Salina para convidá-lo, em nome do governo de Turim, a aceitar uma vaga de Senador do Reino. A recusa de Don Fabrizio, seguida de um longo discurso em que a justifica, evidencia sua visão desencantada, visão compartilhada pelo próprio Lampedusa, em relação a uma possível evolução. Para Salina, por vários motivos, inclusive climáticos, a Sicília estava condenada ao atraso e ao isolamento. O fatalismo que determinava essa condição é explicado:

Na Sicília não importa fazer certo ou fazer errado, o pecado que nós sicilianos não perdoamos nunca é simplesmente o de ‘fazer’. Somos velhos, Chevalley, velhíssimos. Há vinte e cinco séculos pelo menos carregamos nos ombros o peso de magníficas civilizações heterogêneas, todas vindas de fora já completas e aperfeiçoadas, nenhuma germinada de nós mesmos, nenhuma a que tenhamos dado o tom; ... Não digo isso para me queixar: é em grande parte por nossa culpa; mas assim mesmo estamos cansados e esvaídos. [...] O sono, caro Chevalley, o sono é o que os sicilianos querem, e eles sempre odiarão quem quiser despertá-los, ainda que seja para trazer-lhes presentes; e, seja dito entre nós, duvido assaz que o novo reino tenha muitos presentes para nós na bagagem (LAMPEDUSA, 2007, p. 216/217).

Diferentemente da visão gramsciana, o Príncipe “*professa um pessimismo de inteligência e um pessimismo de vontade*”. Não considera a possibilidade de ação sobre a paralisia e a decadência em que estão mergulhados, ele, sua família, sua classe. A velhice e o cansaço não são só dele. São compartilhados por todos os sicilianos.

O elemento tardio do romance de Lampedusa consiste justamente em que se passe no momento em que a transformação do pessoal em coletivo está a ponto de se dar: um momento que a estrutura e a trama do romance evocam de modo soberbo, sem contudo acolher. O príncipe não alcançará que seu filho o suceda; seu único herdeiro espiritual é o sobrinho brilhante, um jovem cujo oportunismo e cujas proezas equívocas o príncipe de início aceita e por fim recusa (SAID, op cit. p. 123).

Estilo tardio porque não há conciliação possível. O Príncipe, tal com um gigante de pedra, arraigado à sua terra e ao seu tempo, insiste, em nome de uma identidade

e de um fatalismo siciliano, em manter-se imóvel e isolado, incapaz, por vontade própria até, de participar da evolução do/no Tempo.

2.1.2 Il Gattopardo, o filme

“Artista de requinte, Visconti é o Proust do cinema no sentido formal do gesto que se completa até a unha coçar a poeira.”

Glauber Rocha

Cinco anos após sua publicação, estreava, em março de 1963, a adaptação de Visconti baseada no romance de Lampedusa, filme que, além de inédito sucesso internacional na carreira do diretor, configurou-se como um divisor de águas, inaugurando a fase final de sua carreira. Abandonando o neorealismo, do qual foi um dos precursores na década de 40, as produções de Visconti a partir de *Il Gattopardo* aproximam-se cada vez mais de um universo familiar a Lampedusa e a Proust, quando teremos uma intensificação progressiva dos tópicos apontados por Deleuze²⁸: a aristocracia e suas leis próprias, a História como pano de fundo que acelera a decadência dessa classe, a ascensão de uma nova classe, a burguesa, que finge desprezar mas que quer substituir a aristocracia e a sensação onipresente do *tarde-demais* associada ao passado, ao tempo perdido e à morte.

Centrado na figura de Don Fabrizio, o príncipe de Salina (interpretado por Burt Lancaster), “*Il Gattopardo*” tem como pano de fundo o *Risorgimento* italiano, o processo de unificação do país que se deu na segunda metade do século XIX. Ambientado numa Sicília ainda sob o reino dos Bourbons, focaliza a decadência da aristocracia a eles ligada e a ascensão de uma outra aristocracia, menos antiga e prestigiada, ligada aos piemonteses e a Vittorio Emanuele. A frase que resume a obra, e que sempre surge quando a ela nos

²⁸ cf. p. 3/4 da nossa Introdução.

referimos, “*Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi*” (Se quisermos que tudo permaneça o mesmo, é preciso que tudo mude), é proferida por Tancredi (Alain Delon), o sobrinho querido do príncipe, que, oportunista, percebe a iminência irreversível de um novo tempo, e que é imprescindível aderir a ele. O príncipe reconhece essa inexorabilidade histórica e apóia o sobrinho, inclusive no casamento com a arrivista Angelica (Claudia Cardinale), união providencial que salvará, financeira e provisoriamente, a velha aristocracia decadente. Inteligente, Fabrizio percebe que o destino escapa ao seu controle e ao de sua classe: “A sensação de encontrar-se prisioneiro de uma situação que evoluía mais rapidamente que o previsto era especialmente intensa naquela manhã” (LAMPEDUSA, 2007, 134).

No plebiscito que traria a unificação italiana, Don Fabrizio vota pelo Sim, ou seja, pelo fim do reino das Duas Sicílias e sua consequente anexação a uma Itália que surge agora governada pelo Piemonte e pela casa de Savoia. Diante da nova situação, o príncipe sabia-se deslocado, com os interesses próprios e os de sua classe bastante avariados, mas, de alguma maneira, preservados, afinal, o sobrinho tinha razão e tudo continuaria como antes.

Em termos qualitativos, é claro que o mundo de Visconti é uma variante do mundo da família Lampedusa – e, por seu bom gosto, fidelidade escrupulosa à Itália oitocentista e inteligência cinematográfica superior, *O Leopardo* não é, afinal, mais um filme hollywoodiano, mas fruto do estilo tardio de um artista devedor de Wagner, Proust e, é claro, do próprio Lampedusa (SAID, op cit, 132).

Assim como o romance não era apenas um “best-seller” editorial, “mas um raro item de alta cultura” (*ibidem*, 126).

Ao contrário do Príncipe de Salina, Don Calogero, o pai de Angelica, repara e traduz em valor pecuniário todas as obras de arte e de decoração, deslumbrado que está, na recepção dos Ponteleone: “Lindo, príncipe, lindo! Coisas assim não se fazem mais agora, com o preço atual do ouro!”, ao que o príncipe responde, entristecido: “Bonito, don

Calogero, bonito. Mas o que supera tudo são os nossos dois jovens.” (LAMPEDUSA, 2007, 265/266), referindo-se ao casal Tancredi e Angelica. Para Said,

O que o filme de Visconti acrescenta ao romance de Lampedusa é uma espécie de divagação cinematograficamente proustiana, um interesse *fin-de-siècle* pela superabundância, pelo ócio e pelo prazer excessivo de classes privilegiadas que não perguntam o preço das coisas nem querem saber quanto tempo seu dinheiro vai durar (SAID, op cit, p. 130).

Nada passa despercebido ao detalhismo viscontiano, às suas exigências de perfeição quanto a todos os elementos que garantiriam a criação de um ambiente que retratasse, em detalhes, as pretensões do cineasta, não meramente como função decorativa, mas como sinalizador dessas pretensões. O estetismo de Visconti parece escapar à sua idealização, servindo de expressão a ela.

O que temos é o prazer do realismo mimético proporcionado por um meio visual que passeia por superfícies com muito mais minúcia que o texto de Lampedusa. [...] quando chegamos à cena do baile, temos a impressão de que, longe de ser uma pobre província meridional, a Sicília bem poderia ser Paris (*ibidem*, p. 129/130).

A Sicília de Visconti não é tão inclemente como a de Lampedusa. Também a figura do Príncipe de Salina é poupada, pelo cineasta, de seus momentos de decadência física, e até mesmo da morte, descritos no romance. Por mais distante que estivesse de Hollywood, o protagonista interpretado por Burt Lancaster mantém uma dignidade reservada a um herói.

Nesse sentido parece apontar Bresser Pereira, ao comentar sobre o protagonista, elevando-o a uma superioridade quase mítica: o Príncipe de Salina, aristocrata não apenas de sangue, mas de caráter, o homem superior no sentido amplo do termo. Não o super-homem nietzschiano, nem a ética da fraternidade cristã ou o igualitarismo burguês. Homem excepcional na percepção e no julgamento da vida, através do desencanto mas tal clareza pessimista leva-o a uma compaixão por todo ser humano. Compaixão como virtude que se contrapõe à intolerância, ao puritanismo, à rigidez moral. (PEREIRA, 2000, p. 22)

Não apenas solidariedade, pois essa pressupõe uma igualdade de condição, mas o príncipe coloca-se, e está, acima do que o cerca, como as estrelas que tanto busca. E é dessa posição privilegiada que contempla a vida e suas mesquinhas, num lamento calmo, por si e por todos.

2.2 O Cristal Artificial da Aristocracia

2.2.1. Lampedusa e Visconti, os aristocratas

“Maintenant Luchino Visconti va reconstruire, avec un souci du détail frisant souvent une précision d’antiquaire, un monde qui ne fut pas créé directement par Dieu, mais au cours des siècles par des générations successives d’aristocrates”.

Yves Guillaume

A idéia de que a aristocracia cria e vive ao redor de leis próprias, que precisam ser decifradas como signos, aparece de maneira explícita no texto de Lampedusa e é fielmente reproduzida por Visconti.

Numa caçada no alto do monte Morco, acompanhado por Don Ciccio, o príncipe faz um balanço da *débâcle* que está arruinando sua família e descreve os infortúnios que se abatem sobre a sua velha Sicília, e por extensão, sobre a Itália e toda a aristocracia européia, situação que permitirá a união, em outras épocas inconcebível, do sobrinho Tancredi com Angélica, filha de Don Calògero. Sonda o acompanhante sobre as origens da família da moça. Os detalhes apresentados por Don Ciccio são cruéis: o pai, novo rico e avaro, “*quando a filha estava no internato ele e a mulher dividiam um ovo frito*”; a mãe, dona Bastiana, era filha de um arrendatário do próprio príncipe, Peppe Giunta, que “*era tão sujo e sinistro que todos o chamavam de Peppe ‘Mmerda!’*”; e apesar de *bonita como o sol* - nas palavras de Don Ciccio, que, certa manhã a havia flagrado, sem

o véu, na Igreja, onde só ia na primeira missa do dia, escondida, já que o marido, “*feito como um inseto*”, decidira mantê-la afastada da sociedade - dona Bastiana, segundo testemunho de criados da casa era “uma espécie de animal: não sabe ler, não sabe escrever, não conhece o relógio, quase não sabe falar: uma lindíssima jumenta, voluptuosa e grosseira; é incapaz até de gostar da filha; boa para ir para a cama e só” (LAMPEDUSA, op. cit., p. 156/157).

Ao pedir a don Calògero a mão de Angelica para seu sobrinho Tancredi, o príncipe explica ao burguês arrivista, não sem um orgulho abatido:

Mas don Calògero, o resultado de todos esses problemas, de todos esses sofrimentos, foi Tancredi; sabemos como são essas coisas: pode-se obter a distinção, a delicadeza, o encanto de um rapaz como ele sem que seus antepassados tenham dilapidado uma meia dúzia de grandes patrimônios? Pelo menos na Sicília é assim; uma espécie de lei da natureza, como aquelas que regulam os terremotos e as secas (*ibidem*, p. 167).

A parte VI do romance constitui um bloco único, destoante do conjunto da obra, já que Don Fabrizio sai de cena (coisa que só se repetirá na última parte da obra, cuja ação se passará em maio de 1910, mais de vinte e cinco anos após a morte do protagonista), com um capítulo todo centrado na figura do Padre Pirrone - caracterizado no filme de Visconti com aspecto caricatural não tão acentuado no romance de Lampedusa -, e na visita por ele feita a parentes na vila onde nasceu e cresceu, S. Cono.²⁹ É lá que, conversando com Don Pietrino sobre a convivência particular que mantém com os Salina, na condição de padre confessor da família, ele explica ao colega ávido por detalhes sobre a vida de uma gente de tão alta nobreza, ilustrando a seu modo, a natureza artificial dos aristocratas e a criação de um mundo à parte, com leis próprias, alheias às leis naturais seguidas pelos comuns dos mortais:

²⁹ Noto que na adaptação cinematográfica, tal capítulo do romance é condensado por Visconti na sequência da parada numa taverna de estrada, quando os Salina se dirigem para Donnafugata, e enquanto descansam na hospedaria, o Padre Pirrone explica a freqüentadores da taverna a originalidade e o espírito da nobreza com a qual convive intimamente, reproduzindo dessa maneira a cena do romance.

Veja bem, Don Pietrino, os ‘senhores’, como o senhor diz, não são fáceis de entender. Vivem em um universo peculiar que não foi criado diretamente por Deus mas por eles mesmos, ao longo de séculos de experiências especialíssimas, de angústias e alegrias só deles; possuem uma memória coletiva extremamente sólida e por isso se preocupam e se alegram com coisas que para o senhor e para mim não têm a menor importância mas que para eles são vitais porque relacionadas com esse patrimônio de lembranças, de esperanças, de medos de classe. [...] Os ‘senhores’ não são assim; eles vivem de coisas já manipuladas [...] E não quero dizer com isso que sejam maus: muito pelo contrário. São diferentes; talvez nos pareçam tão estranhos porque alcançaram um patamar para o qual caminham todos aqueles que não são santos, o do descaso pelos bens terrenos graças ao hábito. Talvez por isso não se importem com certas coisas que nos parecem fundamentais [...] Ora, não lhe parece que o tipo de humanidade que se altera somente por causa da roupa ou do protocolo é um tipo feliz, e portanto superior? [...] Não fazem isso por ostentação mas por uma espécie de instinto atávico que os leva a não poder agir de outra forma. [...] e quando tratam mal alguém, como às vezes acontece, não é tanto a sua personalidade que peca quanto a sua classe que se afirma. [...] Uma classe difícil de eliminar, porque no fundo se renova constantemente e porque quando é preciso sabe morrer bem, ou seja, sabe lançar uma semente na hora final. [...] não são os latifúndios e os direitos feudais que fazem o nobre, mas as diferenças. Agora me disseram que há em Paris condes poloneses reduzidos pelas insurreições e o despotismo ao exílio e à miséria; tornaram-se cocheiros de fiacre, mas olham seus clientes burgueses com tamanha arrogância que, sem saber por quê, os pobrezinhos sobem na viatura com o ar humilde de cães na igreja. [...] E vou lhe dizer mais, Don Pietrino, se, como aconteceu tantas vezes, essa classe tivesse de desaparecer, imediatamente outra equivalente se constituiria, com os mesmos méritos e os mesmos defeitos [...] (*ibidem*, p. 235 et seq.).

2.2.2 O espírito dos Guermantes: Proust e o Faubourg sSint-Germain

A especificidade aristocrática aparece também minuciosamente observada e descrita na *Recherche* proustiana, através dos jogos e regras impenetráveis dos Guermantes, cujos membros são como que deificados pelo narrador e demais personagens, representantes de uma das mais nobres e antigas estirpes de França. A aristocracia em Proust é filtrada pelas observações externas do narrador, um burguês que conseguiu a senha para freqüentar o *grand-monde*.

Fala-se muito no particular, único e exótico “*espírito do Guermantes*”, assim como abundam as descrições físicas que marcam e diferenciam, atavicamente, todo o clã, há séculos, quiçá milênios. Por isso mesmo o efeito da decadência de Charlus será melancólico, e o da ascensão da sra. Verdurin, cômico, no último volume da obra. Apesar de presente em toda a *Recherche*, a aristocracia e seu funcionamento serão concentradamente explorados em *O Caminho de Guermantes*, o terceiro volume do ciclo.

Os Guermantes – pelo menos os dignos do nome – não eram apenas de uma qualidade de carnação, de cabelos, de transparente olhar, bizarra, mas tinham uma postura, um modo de andar, de saudar, de olhar antes de apertar a mão, de apertar a mão, com que se mostravam tão diferentes em tudo isso de qualquer homem da sociedade, como este de um camponês de blusa. ... Mais tarde compreendi que os Guermantes me julgavam, com efeito, de outra raça Ainda mais tarde compreendi que essa profissão de fé era sincera só pela metade e que neles o desdém ou o espanto co-existiam com a admiração e a inveja. A flexibilidade física essencial aos Guermantes era dupla ... a outra flexibilidade ... estilizara-se por assim dizer numa espécie de mobilidade fixada, encurvando o nariz agudo que, debaixo dos olhos à flor da cara, acima dos lábios muito delgados, de onde saía, nas mulheres, uma voz rouca, rememorava a origem fabulosa apontada no século XVI pela boa vontade de genealogistas parasitas e helenizantes, a uma raça antiga, sem dúvida, mas não até o ponto que eles pretendiam quando lhe davam como origem a fecundação mitológica de uma ninfa por um divino pássaro.³⁰

Não passará despercebida ao narrador a curiosidade despertada nos habitantes de Balbec pelos aristocratas, na sua primeira temporada com a avó no balneário. O salão das refeições, cuja moderna estrutura em vidro possibilita a exposição e a contemplação do ambiente interno, “irá, na expressão de Baudelaire, permitir ao pobre, enfim, contemplar de perto a alegria do rico” (SOUZA, 2005, p. 147).

E à noite não jantavam no hotel, onde os focos elétricos, jorrando luz no grande refeitório, transformavam-no em um imenso e maravilhoso aquário, diante de cuja parede de vidro a população operária de Balbec, os pescadores e também as famílias de pequeno-burgueses, invisíveis na sombra, se comprimiam contra o vidro para olhar, lentamente embalada

³⁰ Alusão a uma origem ancestral e divina dos Guermantes. Júpiter, ou alguma outra divindade do Olimpo costumava disfarçar -se quando se interessava por uma mortal, acabando por seduzi-la e engravidá-la. Marcel Proust, *O Caminho de Guermantes*, p. 475/476

em redemoinhos de ouro, a vida luxuosa daquela gente, tão extraordinária para os pobres como a de peixes e moluscos estranhos (uma grande questão social, saber se a parede de vidro protegerá sempre o festim dos animais maravilhosos e se a gente obscura que olha avidamente de dentro da noite não virá colhê-los em seu aquário e devorá-los) (PROUST, SRF, 2006, p. 310).

O final da citação acima mostra um comentário do narrador que nos surpreende pelo tom explícito de preocupação social, algo raro na *Recherche*. A exposição da aristocracia parece acarretar a sua vulnerabilidade. Se um dos temas capitais da obra de Proust é a mobilidade de classes, para cima e para baixo da pirâmide social, que tem como protagonistas burgueses e aristocratas, a classe inferior não reivindica direitos nem almeja outra alternativa. Pensemos em Françoise, que serve ao narrador e a sua família por muito tempo, sempre pronta a mais um serviço e orgulhosa em servir uma família tão distinta. Tampouco o narrador parece preocupar-se com esse tipo de questão, embora a teoria marxista já agite a Europa e apareça na literatura da época.

O trecho citado continua:

No entanto, em meio àquela multidão suspensa e atônita no negror da noite, talvez houvesse algum escritor ou estudioso da ictiologia humana, que ao ver como se fechavam as mandíbulas dos velhos monstros femininos para engolir algum pedaço de alimento, talvez se entretivesse em classificar tais monstros pelas suas raças, pelos caracteres inatos e também por esses caracteres adquiridos, graças aos quais uma velha dama sérvia, cujo apêndice bucal é o de um grande peixe marinho, come salada como uma La Rochefoucauld, porque desde a infância vive na água doce do Faubourg Saint-Germain (*ibidem*, p. 310).

Walter Benjamin, notório leitor e intérprete da *Recherche*, que ele mesmo traduziu para o alemão, via na obra prima de Proust uma espécie de Nilo da linguagem, cujas enchentes alagavam e fertilizavam a planície da verdade. Para o filósofo,

É evidente que os problemas dos indivíduos que serviram de modelo a Proust provêm de uma sociedade saturada, mas não são os problemas do autor. Estes são subversivos. Se fosse preciso resumi-los numa fórmula, poderíamos dizer que seu foco é reconstruir toda a estrutura da alta sociedade sob a forma de uma fisiologia da tagarelice. Seu perigoso gênio

cômico destrói, um a um, todas as máximas e preconceitos dessa sociedade ... O lado subversivo da obra de Proust aparece aqui com toda evidência. Mas não é tanto o humor, quanto a comédia, o verdadeiro centro da sua força; pelo riso, ele não suprime o mundo, mas o derruba no chão, correndo o risco de quebrá-lo em pedaços, diante dos quais ele é o primeiro a chorar. E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. Sua fuga, em direção ao passado, sua reassimilação pela nobreza, é o tema sociológico do livro.

[...]

A quintessência da experiência não é aprender a ouvir explicações prolixas que à primeira vista poderiam ser resumidas em poucas palavras, e sim aprender que essas palavras fazem parte de um jargão regulamentado por critérios de casta e de classe e não são acessíveis a estranhos (BENJAMIN, 1985, p. 41/42).

Mesmo sendo, a princípio, um estranho ao mundo dos Guermantes, o herói proustiano decifrará os signos mundanos e vazios que ele oculta, tornando-se um *habitué* das altas rodas parisienses, sendo numa reunião mundana que terá a oportunidade de apreender os signos artísticos e seu significado, ressignificando tudo o que, até então, aprendera e vivera, e que não fora em vão, ao contrário do que pensava e se lamentava³¹.

Como nota Gilda de Mello e Souza, em *O Espírito das Roupas*:

Estas breves relações superficiais quase sempre sem consequências, que se estabelecem entre indivíduos de classes diversas, como por exemplo a dama aristocrática e a burguesa enriquecida que não tem ingresso em seu salão, podem, contudo, auxiliar uma integração efetiva. Especialmente se o contato efêmero se reforçar através de apadrinhamento ilustre ... ou de um astucioso mimetismo que, copiando com maestria o estilo de vida do *grand monde* faz com que este, quase sempre sem perceber a artimanha do arrivista, o aceite como um dos seus ... (1987, p. 116).

O que vale então, mais do que dinheiro ou poder, é o domínio da arte da conversação, saber respeitar seus rituais e códigos há séculos bem exercidos pela

³¹ Cf. Gilles Deleuze, *Proust e os signos*, primeira parte – os signos.

aristocracia, que dela se vale em momentos adversos, diante da invasão da barbárie burguesa. O recurso da conversação, do saber portar-se num salão digno desse nome, funcionará como a chave ou a palavra mágica que permitirá selecionar os eleitos e barrar os indignos. Dessa forma,

... este processo é mais eficaz que a posse simples do dinheiro ou os privilégios de nascimento, quando ambos não se fazem acompanhar de um correspondente requinte de maneiras de ser e de sentir. No salão Guermantes, o narrador de Proust será mais depressa recebido que a marquesa de Cambremer (*ibidem*, p. 116).

A intimidade com a aristocracia, seja por freqüentá-la e observá-la em ínfimas e perspicazes minúcias, no caso de Proust - o mesmo, aliás, podendo ser dito em relação às classes baixas; seja por origem e experiência próprias, caso de Lampedusa e Visconti, também é comentada por Said: “Se o mundo de Lampedusa é marcado pela decadência política e econômica, o de Visconti é mais próximo de Proust: corrupto nos aspectos moral e espiritual, mas poderosamente cativante, a despeito de sua sordidez quase inimaginável”. (SAID, 2009, p. 117)

São numerosas as afinidades de Lampedusa e Visconti com Proust. Como ele, os dois resgatam uma forma popular como veículo para uma meditação insistente mas acessível sobre a passagem do tempo da perspectiva da boa sociedade – isto é, da mundanidade, do *savoir-faire*, da graça aristocrática e de certa superfluidade. ... A estatura do príncipe de Salina, bem como a impressão que temos, no romance, de que ele vive no presente e no passado, imerso no tempo como um gigante na água, são muito proustianas. E a sensação de mortalidade onipresente que envolve a ação de *O Leopardo* faz pensar nas últimas passagens de *Em busca do tempo perdido*, especialmente na volta de Marcel a uma Paris empobrecida após a Primeira Guerra Mundial – muito embora, à diferença de Proust, Lampedusa não formule nenhuma teoria de redenção pela arte (Said, *idem*, p. 116 et seq.).

Veremos mais tarde como essa diferença entre Lampedusa (acrescento Visconti) e Proust, a saber, a redenção pela arte, será fundamental para a diferenciação do *tarde demais* entre esses, e outros, criadores.

Ainda ao contrário de Proust, Lampedusa não é dado ao esnobismo e à fofoca; é um aristocrata de verdade, que não gasta muito tempo dissecando os casos, as malícias e as mágoas infinitamente complexas que os membros de sua classe protagonizam. Afinal de contas, a Sicília de 1860 não era Paris, e nenhum dos personagens do romance é muito mais que um provinciano. Seja como for, Proust e Lampedusa dividem a mesma afeição pela aristocracia, cuja situação enfraquecida e fragilizada significa para eles o prateado fim de uma era (*ibidem*, p. 117).

Said ainda constata que, no romance, na cena que descreve a morte de Fabrizio, cena ausente do filme de Visconti, “nada ao redor sugere alguma redenção ou vocação artística do gênero que eleva Marcel da condição de rentista preguiçoso à de escritor empenhado” (*ibidem*, p. 119).

2.3. A História decompondo o cristal. Burguesia e Aristocracia: um charme nem sempre discreto

2.3.1. O *Risorgimento*

Apesar do viés gramsciano, desmitificador do *Risorgimento*, com que Visconti³² lê o processo da unificação italiana, fruto da união da monarquia de Savoia com a burguesia industrial do norte, em oposição à versão oficial que valorizava no processo da unificação seus aspectos nacionalista, romântico e popular, - a esquerda reprova o afastamento, por parte do cineasta, do neorrealismo, e repudia o que vai, a partir desse filme até a sua última realização cinematográfica, considerar como obras cada vez mais marcadas por um decadentismo estetizante.

Nos seus *Cadernos do Cárcere*, Gramsci reflete longamente sobre a situação política italiana, e analisa o *Risorgimento* como uma “*rivoluzione passiva*”, que acomodou o país num transformismo, característica constante na política italiana, presente até o fascismo. Segundo Gramsci,

³² “*Ma in conclusione partecipo anch’io delle definizioni del Risorgimento come ‘rivoluzione mancata, o meglio, ‘tradita’*”. Dialogo com Visconti, Antonello Trombadori, in D’Amico, Suso C. (cur.) *Il Film “Il Gattopardo” e la regia di Luchino Visconti*, in *Dal Soggetto al Film*, p. 23

toda a vida estatal italiana, a partir de 1848, é caracterizada pelo transformismo, ou seja, pela elaboração de uma classe dirigente cada vez mais ampla, nos quadros fixados pelos moderados depois de 1848 e o colapso das utopias neoguelfas e federalistas, com a absorção gradual mas contínua, e obtida com métodos de variada eficácia, dos elementos ativos surgidos dos grupos aliados e mesmo dos adversários e que pareciam irreconciliavelmente inimigos. Neste sentido, a direção política se tornou um aspecto da função de domínio, uma vez que a absorção das elites dos grupos inimigos leva à decapitação destes e a sua aniquilação por um período frequentemente muito longo³³.

Organizados e com interesses em comum, os moderados e conservadores se valem dessa superioridade em relação aos revolucionários, sem a mesma homogeneidade e programas concretamente estabelecidos. O *Risorgimento*, em si, não era visto por Gramsci como algo negativo ou retrógrado, mas sim a maneira como foi conduzido. Alguns aspectos do movimento foram brilhantemente retratados por Lampedusa e por Visconti:

“La disintegrazione sociale, il fallimento della rivoluzione, uno sterile e immobile Sud si avvertono in ogni pagina del romanzo”, dice Said. Una visione lucida come quella di Gramsci, anche se a Tomasi non si poteva chiedere l'ottimismo. Così come a Visconti non si poteva impedire di "rappresentare il declino del Sud con l'apparato e il potere di rappresentazione dell'industria del Nord". Visconti, per dirla con Guy Debord, risponde in pieno alle regole della "società dello spettacolo" e mette in scena un grandioso dramma in costume sull'"irrecuperabilità del passato", che è anche il cuore del romanzo di Tomasi. Il grande passato, un'aristocratica nostalgia per il tempo dei gattopardi, dei leoni. Come può tutto questo interessare a un pubblico borghese, fatto di iene, sciacalli, pecore, don calogeri? Tomasi di Lampedusa e Visconti, conclude Said, giocavano ben al di sopra dei codici culturali di massa del ventesimo secolo. Eppure hanno affrontato i temi della morte e della decadenza attraverso generi artistici che son riusciti ad arrivare oltre il ristretto cerchio di un'aristocratica elite.³⁴

Com *O Leopardo*, Visconti conheceu o peso da crítica empenhada em uma patrulha ideológica, por parte da esquerda, inconformada com o distanciamento do cineasta

³³ Citação de Gramsci em <<http://www.aceso.com/gramsci/?page=visualizar&je=661>>, acessado às 21:56hs do dia 01/06/2010

³⁴ Messina Dino, *Corriere della Sera* (18/dicembre/1993), p. 29

em relação ao neorealismo. Guido Aristarco publica, por ocasião do lançamento do filme, uma carta aberta:

Caro Visconti, debbo confessarti e confessare al lettore i miei dubbi e le perplessità, e la delusione anche, dinanzi al tuo *Gattopardo* ... nel film non vedo quell'ampiezza di visione storica, rispetto al romanzo di Lampedusa, che attendevo; [esso] non costituisce la continuazione del discorso da te iniziato con *Senso*; in tale discorso mancando appunto lo spostamento di peso dei personaggi [...]. Abbiamo ancora un epos della decadenza, ma proprio nello stile del principe don Fabrizio Salina, del *Gattopardo* rassegnato e ironico spettatore del suo declino.³⁵

A acusação de decadência e reacionarismo estetizantes, suscitadas logo após o lançamento de *Il Gattopardo*, seria comentada por Visconti numa entrevista ao amigo Antonello Trombadori:

Qualcuno ha anche scritto [...] che del "*Gattopardo*" mi avrebbe affascinato soprattutto il momento della "memoria" e della "premonizione" [...]; e che pertanto mi sarei mosso in una chiave più vicina a quella di Marcel Proust che a quella, poniamo, di Giovanni Verga. Se una tale contrapposizione mira a collocare Proust tra i romanzieri negatori del rapporto tra vita interiore e vita sociale, e Verga tra quelli che ridurrebbero tutto alla sola dimensione dei fatti positivi, rifiuto anche questa alternativa come falsa e deformante. Se invece qualcuno dicesse che in Lampedusa i modi particolari di affrontare i temi della vita sociale e dell'esistenza che furono del realismo verghiano e della "memoria" di Proust trovano un loro punto di incontro e di sutura, mi dichiarerei d'accordo con lui. È sotto questa suggestione che ho riletto il romanzo mille volte, e che ho realizzato il film. Sarebbe la mia ambizione più sentita quella di aver fatto ricordare in Tancredi e Angelica la notte del ballo in casa Ponteleone, Odette e Swann, e in Don Calogero Sedàra nei suoi rapporti coi contadini e nella notte del Plebiscito, Mastro Don Gesualdo³⁶.

³⁵ Trecho da carta aberta ao diretor, publicada por Guido Aristarco no diário "*La Stampa*", Torino, em 1963

³⁶ entrevista de Visconti com Trombadori, apud. Renzo Renzi *Visconti segreto*. p. 162

Se Visconti relaciona a união entre Tancredi e Angelica à de Odette e Swann, podemos ir um pouco mais além nesse sentido, lembrando que na *matinée* da princesa de Guermantes o narrador proustiano confundirá Gilberte, fruto desse casal, com sua própria mãe, despercebido que ainda está da passagem do tempo. A Gilberte que conheceu e amou quando menina, filha da ex-cocotte, é agora viúva do seu amigo Saint-Loup, um lídimo representante da raça dos Guermantes. Exemplo máximo dessa dança das cadeiras social, que produz um efeito cômico através da visão caleidoscópica do narrador, é a folhetinesca transmutação da vulgar sra. Verdurin em duquesa de Duras, ao casar-se, quando viúva, com o duque de Duras, e finalmente em Princesa de Guermantes, quando novamente viúva casa-se com o também viúvo Príncipe de Guermantes, no final da *Recherche*. Diante disso, como não ouvir o eco do acesso de riso estridente e vulgar de Angelica, que deixa um mal-estar nos demais convidados durante o jantar em Donnafugata, nos *fou-rires* de Madame Verdurin, que fatalmente acabavam por deslocar-lhe o maxilar?

Devo abrir um espaço para comentar que, ainda antes disso, Visconti já causara polêmica na vida cultural italiana através de *Senso* (1954 - *Sedução da Carne*, no título brasileiro, baseado em novela de Camilo Boito), que também tematizava o *Risorgimento*, tendo o norte do país como cenário (a luta pela libertação de Veneza das mãos dos austríacos).

Na abertura do filme, acompanhamos a representação do final do 3º ato de *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi, no célebre La Fenice. Para esse momento está planejada uma manifestação italiana contra a ocupação estrangeira, com gritos de viva à Itália e distribuição de panfletos subversivos. Para Gian Piero Brunetta, essa

memorável cena inicial ... marca fortemente e sem possibilidade de equívocos, uma quinada na poética neo-realista e, de fato, reata os fios do melodrama presentes nos filmes anteriores, ... , agora elevados a seu grau máximo de maturação ... (2002, p. 14/15).

E prossegue afirmando que “o início de *Senso* é um momento de conciliação entre a busca de uma ligação com a tradição nacional-popular (é a homenagem do diretor à interpretação do *Risorgimento* de Antonio Gramsci)”.

É de se notar que nesse mesmo ano (1954), Visconti dirige sua primeira ópera. Trata-se de *La Vestale*, de Spontini, inaugurando também sua parceria com Maria Callas³⁷. Para Gramsci, o melodrama, com seu percurso da ópera ao teatro e ao cinema, “est la seule forme artistique populaire typiquement italienne, l’expression culturelle la plus propre à construire l’identité nationale”³⁸.

Já o crítico Aurélien Portelli vê, nessa mesma cena da abertura, através da disposição dos espectadores no teatro, uma figuração espacial da idéia gramsciana da não participação das classes populares no Risorgimento. Enquanto os oficiais austríacos localizam-se prioritariamente próximos à orquestra e os italianos acomodam-se nos camarotes, os desfavorecidos ocupam os lugares mais distantes e irrelevantes da platéia³⁹. Como no processo revolucionário, o povo está à margem dos acontecimentos e assim permanecerá, já que as mudanças garantirão a permanência da situação habitual, como aparecerá de maneira mais explícita em *O Leopardo*.

Talvez o mais melodramático dos filmes do diretor, com seu enredo de paixão desenfreada, traição, delação e morte, o melodrama, em *Senso*, está realçado na interpretação intensamente teatral de Alida Valli, a condessa Serpieri, e de Farley Granger, no papel do oficial austríaco Franz Mahler, por quem Livia Serpieri se apaixona. Engajada na resistência italiana contra os invasores austro-húngaros, a condessa trai seus mais nobres ideais entregando ao amante o dinheiro recolhido pelos compatriotas no intuito de expulsar os estrangeiros. Traidora e traída, pois acreditando-se amada pelo tenente Mahler, com quem pretendia fugir, abandonando a pátria e o marido, Livia descobre ter sido usada pelo amante, que com o dinheiro por ela oferecido compra sua deserção do exército austríaco. Humilhada, a condessa denuncia-o a seus superiores, causando o seu fuzilamento. O filme

³⁷ Visconti dirigiria Callas em mais quatro espetáculos, todos encenados no Teatro Alla Scala de Milão, espaço tão familiar ao diretor: *La Sonnambula* (Bellini) e *La Traviata* (Verdi), ambas em 1955, e *Anna Bolena* (Donizetti) e *Ifigenia in Tauride* (Gluck), essas últimas em 1957.

³⁸ Veronica Pravadelli, *Visconti et le mélodrame*, in **CinémAction n. 127, Visconti dans la lumière de temps** (dir.) Denitza Bantcheva, Condé-sur-Noireau: Cortet Publications, 2008, p. 160/161.

³⁹ Aurélien Portelli, *Visconti historien*, in **CinémAction n 127. Visconti dans la lumière du temps**, 28

termina com a protagonista caminhando enlouquecida pelas ruas de Verona. Moralismo e melodrama andam juntos. Franz Mahler e Livia Serpieri, personagens que se entregam aos próprios prazeres, devem expiar seus delitos, e assim acontece. Livia, representante da nobreza italiana, trai a pátria em prol do que imaginou ser sua felicidade pessoal, levando em conta seus próprios interesses, como a classe que personifica o faz no processo da unificação do país.

Brunetta registra que um dos aspectos levantados pela crítica foi “o abandono da veste e da alma populista pelo diretor, para trajar pela primeira vez as vestes culturais que lhe são próprias e postas no nível de sua cultura mais autêntica”. Nota ainda que, “para além do processo de degradação que une os dois protagonistas, ... [tem importância fundamental] ... o sentido de fim e de consciência do fim de todo um mundo ao qual ambos pertencem” (BRUNETTA, 2002, p. 15).

Abandonado o neorealismo, o cineasta busca, a partir desse filme, uma aproximação com “a literatura oitocentista entre o romantismo e o decadentismo, assim como o teatro e a tradição da ópera lírica, [que] permanecem como cena cultural privilegiada pela qual Visconti gostará de transitar, dialogar e se confrontar” (*ibidem*, p.15).

Retornando a *O Leopardo* (filmado no mesmo ano em que Visconti apresenta uma nova montagem de *La Traviata*, dessa vez sem Maria Callas), a música tocada na célebre sequência do Baile é uma valsa inédita de Verdi, cuja partitura fora descoberta ao acaso por um amigo, num sebo, e oferecida ao diretor. Mas, além da paixão de Visconti por Verdi, cultivada desde a infância, a nova valsa aparece como uma referência histórica, já que o compositor era considerado o cantor do *Risorgimento*, a voz da unificação italiana. Seu nome, VERDI, foi aclamado como signo da nova Itália, através da expressão VIVA VERDI! - compreendida por todos como VIVA Vittorio Emanuele Re di Italia!⁴⁰

Laurence Schifano alude à caracterização do Príncipe de Salina, na sua última aparição no filme, procurando reproduzir a figura de Verdi retratada no final de sua vida pelo pintor Boldini, em 1886. E acrescenta que, segundo Alberto Moravia, após Verdi “l’Italie devient définitivement petite-bourgeoise. Avec lui s’éteint la grande Italie, et ce

⁴⁰ Jean Cabourg, Luchino Visconti – 1906-1976, in *l’Avant-Scène Cinema* 184, 15 mars 1977, Paris, p. 69

que l'Italie a donné de mieux et de plus personnel au monde: l'humanisme.” (SCHIFANO, 1991, 71)

Logo após o desembarque das forças garibaldinas em Marsala, os Salina retiram-se para o palácio da família em Donnafugata. Durante a penosa travessia, em meio a uma sequência onde param para alimentar-se e descansar, don Fabrizio relata que a viagem fora facilitada graças a um salvo conduto fornecido por um general garibaldino. Tancredi, já à vontade em meio aos soldados de Garibaldi, convidara o oficial amigo para ver os célebres afrescos que cobriam o teto da principal sala do palácio de Palermo. Tal sequência será mostrada em flash-back, com a voz em *off* do Príncipe. Ao entrar, seguido por dois oficiais e Tancredi, o general rebelde pede licença ao Príncipe, dando-lhe o tratamento de “*Vossa Excelência*”. O sobrinho, em primeiro plano, volta a cabeça para trás e diz, rindo com cinismo: “- O General o tratou por “*Excelência!* É sua primeira infração às ordens de Garibaldi”. Essa fala, voltada ao espectador (dirigida diretamente ao tio e à câmera, já que a sequência é narrada do seu ponto de vista), acentua, pela mistura de ironia e deboche, o traço oportunista do caráter de Tancredi.

E enquanto a voz de Fabrício explica os afrescos, a câmera os mostra, percorrendo do centro do teto até uma parede lateral: “No centro, Júpiter fulgurante e Juno. Depois, Marte, Vênus e Mercúrio. Seguem-se Tétis, tritões e dríades até Apolo, rodeado de nuvens, encimando o Brasão familiar”... (composto por um Leopardo dourado, em posição altiva, sobre fundo azul). E o príncipe arremata: “e todos juntos [referindo-se às figuras mitológicas] a exaltarem a glória da casa Salina”⁴¹.

Concluída a longa e cansativa viagem pela seca e pedregosa Sicília, os Salina param na Igreja Matriz de Donnafugata, onde cumpria celebrar o *Te Deum*, antes de dirigir-se ao palácio da família. Estão todos cobertos pela poeira do caminho. O povo e as autoridades os esperam com excitação. Visconti dará um peso maior a essa cena, colocando-os hieraticamente nos lugares especiais que lhes eram reservados na igreja. Demorando a câmera sobre cada um deles, através de um travelling arrastado, e, por conta da maquiagem propositalmente excessiva, parecem antes estátuas imóveis de um museu ou

⁴¹ Noto que no romance de Lampedusa a cena da descrição dos afrescos dá-se, através da voz do narrador, no início da narrativa e sem a presença dos oficiais rebeldes.

cemitério, imobilidade que plasticamente sinaliza a imobilidade social dessa casta condenada a desaparecer.

Na nova ordem social que está se formando, não encontrarão lugar o próprio Príncipe, por motivos particulares, Concetta, que será preterida pelo primo em prol da rica e bela Angelica, e tampouco Garibaldi e seus camisas-vermelhas. Muito menos o povo, que admirava Garibaldi e o rei Vittorio-Emanuele assim como admirava e respeitava os Salina.

Se no romance de Lampedusa a união entre Tancredi e Angelica é apresentada com um teor onde fica realçado o contrato firmado entre as diferentes classes sociais, no filme de Visconti tal contrato existe, mas aparece amenizado pela paixão e sensualidade entre os noivos. Angelica tem a percepção do papel que está cumprindo, mas está apaixonada por Tancredi. E como disse Visconti,

Tancredi non è soltanto cinico e vorace: riverberano in lui, già all'inizio della deformazione e della corruzione, quei lumi di civiltà, di nobiltà e di virilità che l'immobilità feudale ha cristallizzato e cicatrizzato senza speranza di futuro nella persona del principe Fabrizio (D'AMICO, 1963, p. 29).

O Tancredi de Visconti é um herói (ou anti-herói, talvez) complexo. Em entrevista a Trombadori, o cineasta se pergunta se um homem como Tancredi diria sim ao fascismo, que tomaria de assalto a Itália décadas após a época da ação de *O Leopardo*. E arremata:

Io mi sono posto questa domanda, e debbo dire che il barlume che Lampedusa getta in direzione di una risposta affermativa mi ha profondamente scosso. Il personaggio di Tancredi lo ho seguito durante tutto il film sotto questa luce sconcertante e contraddittoria (*ibidem*, p. 29).

Segundo Moravia, o fracasso do *Risorgimento* deve-se aos burgueses e à associação do “nationalisme et libéralisme [que] mêlés produisent un mélange à taux d'alcool très faible. Avec leurs ivresses romantiques, ils préludent aux ivresses rhétoriques

du fascisme, à la camomille petite-bourgeoisie demo-chrétienne” (cit. por SCHIFANO, 1991, p. 71).

Fabrizio admira o sobrinho, mas diferentemente dele, que se deixa cooptar pela nova ordem para nela manter sua posição privilegiada, não é capaz de agir como o jovem, e sua ética - não só pela consciência de que seu tempo é passado - não lhe permite aceitar uma vaga no senado em Turim oferecida pelo enviado piemontês Chevalley. Apesar de ver-se refletido em Tancredi (cena em que, barbeando-se diante do espelho, Fabrizio – e nós, espectadores - vemos nele refletida a imagem do sobrinho, que adentra o recinto) e de invejar sua disponibilidade e sensualidade juvenis, definitivamente perdidas para o príncipe, ainda que seus apetites sensuais não tenham de todo desertado, Fabrizio prefere sair de cena a compartilhar com um mundo em que reconhecidamente não encontra mais lugar, não o reconhecendo como seu.

O longo baile consolida o processo do *Risorgimento*, com o relato cínico do coronel Pallavacino, vangloriando-se do “favor” que fez a Garibaldi liquidando seus soldados que se recusaram a deixar as armas e encerrar a revolução. Por fim, o som do fuzilamento dos derradeiros oficiais garibaldinos se ouve no final do baile. Tancredi teve confirmado o prognóstico de sua célebre frase.

2.3.2. A Questão Dreyfus: A Comédia Humana chez Proust

“Proust mostrou como o antidreyfusismo aproximou o duque do seu cocheiro, e como, graças ao seu ódio de Dreyfus, famílias burguesas forçaram as portas da aristocracia”

Jean Paul Sartre

Adorno afirmou a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz. Hannah Arendt⁴² interpretou a questão Dreyfus como um *prelúdio ao nazismo*. A literatura de testemunho tornou-se a porta voz oficial do holocausto e, sempre que o tema é tratado por outro viés, temos polêmica à vista. Há alguns anos o italiano Roberto Benigni provocou celeuma internacional com seu filme *A Vida é Bela* (1997). Ora, se nem a poesia era mais possível, como tolerar o riso? Logo após o filme italiano, as telas de cinema exibiam novamente a possibilidade do riso e da fantasia num campo de concentração. Tratava-se de *Trem da Vida* (*Train de Vie*, 1998), do romeno Radu Mihaileanu. Uma recente fantasia inspirada no Holocausto é *Bastardos Inglórios*, de Quentin Tarantino. Outras devem existir e ainda outras virão. Aliás, já em 1940, o tema era explorado com irreverência em *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin.

A questão Dreyfus será um dos fatores responsáveis pelo cômico em Proust. Quando, em 1894, o capitão Alfred Dreyfus, oficial francês, de origem semita, é preso por acusação de espionagem – teria fornecido informações secretas ao exército alemão, tal fato teve o efeito de um terremoto dividindo a França em duas: a dos dreyfusards e a dos antidreyfusards. A fratura da sociedade francesa aparece observada pelo escritor em suas mais recônditas fissuras. Observador implacável, Proust atinge a comicidade ao relatar, em minúcias, o comportamento de ambas as partes envolvidas na questão.

Mas, semelhante aos calidoscópios que giram de tempos em tempos, a sociedade coloca sucessivamente de modo diverso elementos que se supunham imutáveis e compõe uma nova figura. Eu ainda não fizera a primeira comunhão, quando senhoras bem pensantes tinham a estupefação de encontrar de visita em nossa casa a alguma elegante judia. Essas novas disposições do calidoscópio são provocadas pelo que um filósofo chamaria de mudança de critério. O Caso Dreyfus trouxe nova mudança, em época um pouco posterior àquela em que eu começava a frequentar a casa da sra. Swann, e o calidoscópio inverteu uma vez mais os seus pequenos losangos coloridos. Tudo quanto era judeu passou para baixo, até a elegante dama, e nacionalistas obscuros subiram a ocupar seu lugar. O salão mais brilhante de Paris foi o de um príncipe austríaco e ultracatólico (PROUST, SRF, 2006, p. 120/121).

⁴² Hannah Arendt, *Origens do Totalitarismo*. Parte I. Cap. 4. O Caso Dreyfus, p. 111 et seq.

Graças ao girar do caleidoscópio, a ex-cocotte Odette de Crécy, retratada no passado pelo pintor Elstir como Miss Sacripant, a mesma misteriosa dama de rosa que impressionou o herói ainda menino, em visita inesperada ao tio Adolphe, conseguiu galgar degraus antes intransponíveis, mesmo casada com Swann, em direção ao Faubourg Saint-Germain.

A sra. Swann, vendo as proporções que assumia a questão Dreyfus e temendo que as origens do marido se voltassem contra ela, pedira-lhe que nunca falasse na inocência do condenado. Quando ele não se achava presente, ela ia mais longe, e fazia profissão de fé do mais ardente nacionalismo; nisso, não fazia mais que seguir a sra. Verdurin, na qual despertara um anti-semitismo burguês e lento que atingira a uma verdadeira exasperação. A sra. Swann conseguira com essa atitude entrar nalgumas das ligas femininas do mundo anti-semita que começavam a formar-se e travara relações com várias pessoas da aristocracia. Pode parecer estranho que, longe de imitá-las, a duquesa de Guermantes, tão amiga de Swann, sempre tivesse resistido ao desejo, que este não lhe ocultara, de apresentar-lhe a sua mulher. Mas ver-se-á mais tarde que era um efeito do caráter particular da duquesa, que julgava que “não tinha” de fazer tal ou tal coisa e impunha com despotismo o que havia decidido o seu “livre-arbítrio” mundano, aliás, muito arbitrário (PROUST, CG, 2007, p. 279).

Na verdade, o caleidoscópio social parece ter enlouquecido durante toda a questão Dreyfus. Entre os dreyfusards, naturalmente, encontramos Swann, Bloch, o narrador, e até um Guermantes, o marquês de Saint-Loup, que, no entanto, mudará de lado. Bloch, judeu de família simples, mantém-se dreyfusard, mas troca de nome para resguardar-se, e passa a chamar-se Jacques du Rozier, o que não deixa de ser cômico, pois a rue des Rosiers abriga um conglomerado judaico no bairro do Marais. Madame Verdurin, cujo *petit clan* sempre rejeitou os *ennuyeux* (os maçantes), terá a percepção precoce de que aderir aos antidreyfusards não será o melhor caminho para sua ascensão social, e transforma seu salão em uma espécie de quartel general dos defensores do oficial, recebendo a partir de então gente como Clemenceau, Picquart, Zola.

No campo dos antidreyfusards, aristocratas e católicos, representantes da velha França. O príncipe e a princesa de Guermantes, declaradamente antisemitas, mandam rezar

missas em intenção a Dreyfus, sem contar o fato um ao outro. A princesa lê escondida o jornal *l'Aurore*, defensor de Dreyfus. O duque de Guermantes, a princípio antidreyfusard, como a duquesa, - que, aliás, mantém sua posição mesmo acreditando na inocência do capitão judeu - muda subitamente de opinião após conhecer uma princesa italiana pró-dreyfus. O Barão de Charlus também é antidreyfusard, mas acredita na inocência de Dreyfus porque para ele, o oficial não traiu a França, pois sendo judeu, não podia ser francês⁴³.

Não só a questão Dreyfus mostra a História agindo transversalmente na Recherche. A 1ª Guerra Mundial também faz o caleidoscópio girar novamente. Durante a Guerra, o narrador manteve-se isolado e afastado de Paris:

Tais pensamentos, tendentes, uns a diminuir, outros a aumentar minha tristeza de não possuir dons literários, não me vieram mais durante os longos anos que passei longe de Paris, num sanatório, onde aliás, renunciei inteiramente ao projeto de escrever, até este se ver desfalcado de seu corpo médico, em começos de 1916. Voltei então para uma Paris bem diversa, como breve se verá, daquela a que já regressara uma vez, em agosto de 1914, a fim de sofrer um exame médico, após o qual me recolhi de novo à casa de saúde. (PROUST, TR, 1983, 20)

Tal qual Hans Castorp, herói do romance de Thomas Mann, Marcel também vive a sua “Montanha Mágica”.

⁴³ Para mais descrições e interpretações do universo proustiano sob o Caso Dreyfus, cf.: Hannah Arendt, *Origens do Totalitarismo*, Parte I – Anti-Semitismo, caps. 3, Os Judeus e a sociedade, e 4, O Caso Dreyfus; Leda Tenório da Motta, *Proust: A Violência Sutil do Riso*, cap. 3: Ser Judeu Francês à Época do Caso Dreyfus.

CAPÍTULO 3 - VAGAS ESTRELAS DA URSA

“Pretendem os poetas que tornamos a encontrar por um momento o que fomos outrora, quando entramos em certa casa, em certo jardim em que vivemos na juventude. São peregrinações muito arriscadas, essas, ao fim das quais se colhem tantas decepções como êxitos. Os lugares fixos, coevos de anos diferentes, é em nós mesmos que é melhor encontrá-los. É para o que nos podem servir, até certo ponto, uma grande fadiga seguida de uma boa noite. Mas estas, pelo menos para fazer-nos descer às galerias mais subterrâneas do sono, aquelas em que nenhum reflexo de vigília, nenhum clarão de memória vem mais aclarar o monólogo interior, se é que esse próprio aí não cessa, revolvem de tal forma o solo e o tufo de nosso corpo que nos fazem reencontrar, ali onde nossos músculos mergulham, torcendo as suas ramificações e aspirando a vida nova, o jardim em que vivemos quando crianças. Para revê-lo, não é necessário viajar; é preciso descer para encontrá-lo. O que a terra cobriu, já não está sobre ela, mas debaixo; não basta uma excursão para visitar a cidade morta, é preciso fazer escavações. Mas já se verá como certas impressões fugitivas e fortuitas reconduzem muito melhor ainda ao passado, com uma precisão mais aguda, um vôo mais leve, mais imaterial, mais vertiginoso, mais infalível, mais imortal, do que essas deslocações orgânicas”.

Marcel Proust

Após a superprodução de caráter épico hollywoodiano (*Il Gattopardo*, 1963), com suas cores barrocas e grande elenco, Visconti propõe-se um filme intimista, em branco e preto, quase um *Kammerspiel*⁴⁴, escrito especialmente para Claudia Cardinale. Segundo o diretor, esse filme poderia ser visto como um giallo⁴⁵, mas um giallo “às avessas”,

⁴⁴ *Kammerspiel*: literalmente do alemão, "peça de câmara", peça intimista de teatro ou de cinema, muito freqüente no começo do Século XX, sobretudo no expressionismo alemão. Caracteriza-se pelo pouco uso de diálogos e o foco na personalidade dos personagens, predominando ambientes internos.

⁴⁵ O termo *Giallo* deriva da cor amarela (giallo), cor das capas dos livros da coleção “*gialli Mondadori*”, iniciada em 1929 e destinada à publicação de romances policiais. E logo, por extensão, aos filmes do mesmo gênero, na Itália. Cf. Suzanne Liandrat-Guigues, *Les Images du Temps dans Vaghe stelle dell’Orsa de Luchino Visconti*, p.197

un ‘giallo’ ove tutto è chiaro all’inizio e oscuro alla fine , como ogni volta che ognuno inizia la difficile impresa di leggere dentro se stesso con la baldanzosa sicurezza de non aver nulla da imparare, e si ritrova de poi con l’angosciosa problematica del non-essere⁴⁶.

Os mistérios não são solucionados e o filme todo é envolto em um clima de lacunas e silêncios.

Um dos poucos filmes de Visconti não diretamente adaptados de uma obra literária, *Vaghe Stelle dell’Orsa* acumula referências, influências e citações. A crítica logo apontou o D’Annunzio de *Forse che si, forse che no*, e chegou-se até mesmo a dizer que o filme seria uma adaptação de *O Jardim dos Finzi-Contini*, de Giorgio Bassani, mas Visconti negou ambos⁴⁷.

O título do filme foi tirado do primeiro verso do poema *Le Ricordanze*, de G. Leopardi:

*Vaghe stelle dell’Orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti,
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo ove abitai fanciullo,
E delle gioie mie vidi la fine.*

...

*Quando fanciullo, nella buia stanza,
Per assidui terrore io vigilava,
Sospirando il mattin. . . .*⁴⁸

⁴⁶ Luchino Visconti, “*Il dramma di non essere*”, in Pravadelli, V. Visconti a Volterra, p. 100

⁴⁷ No romance de D’Annunzio, também ambientado em Volterra, no mesmo palácio Inghirami onde foi filmada parte de *Vagas Estrelas*, aparece a temática do incesto e da ruína. N’*O Jardim dos Finzi-Contini*, uma família judia vive isolada em Ferrara, e terminará deportada para um campo de concentração. Também aqui, os jovens irmãos Finzi-Contini, Alberto e Micol, são muito ligados um ao outro, numa velada sugestão incestuosa. Tal romance teria, em 1972, uma adaptação cinematográfica com direção de Vittorio de Sica, e Alberto seria interpretado por Helmut Berger, jovem que Visconti conhecera durante as filmagens em Volterra e que se tornaria um de seus atores fetiche, além de amante. Dominique Sanda comove no papel de Micol.

⁴⁸ Giacomo Leopardi, *Le Ricordanze*, in Chants/Canti, Flammarion, 2005 (ed. bilingue), p. 156

Vagas estrelas da Ursa, eu não acreditava/pensava
Tornar ainda uma vez a contemplar-vos
Brilhando sobre o jardim de meu pai,
E conversar convosco da janela

A infância perdida, o passar do tempo, o terror noturno leopardianos evocam-nos imediatamente Proust. Em *No Caminho de Swann* bastou ao narrador mergulhar uma *madeleine* no chá, e prová-la, para ter de volta a sua infância, suas férias passadas em Combray, as pessoas com quem convivia então, e também seus terrores noturnos à espera do beijo materno. Nos arredores de Combray, na célebre cena de Montjouvain, o herói proustiano flagra a Srta. Vinteuil e uma companheira ultrajarem, cúmplices, a memória do Sr. Vinteuil, e a partir desse momento tem a revelação de que “*só o sadismo é que pode dar um fundamento, na vida, à estética do melodrama*”. (PROUST, CS, 2006, 209)

No filme de Visconti o passado invade, ocupando com seu peso, o presente. A trama de *Vagas Estrelas* tem início em Genebra, onde Sandra vive com Andrew (Michael Craig), seu marido, um americano que conhecera em Auschwitz, quando ambos faziam pesquisas sobre o holocausto. Na primeira sequência do filme, o casal recepciona amigos. O ambiente iluminado, os figurinos, a música ligeira⁴⁹, o mobiliário, são tudo o que está na moda nos anos 60. Percebemos uma sofisticação que pretende dar um traço de uma modernidade que logo será tragada pelas sombras do passado.

A partir da execução do prelúdio (*Prelúdio, Coral e Fuga*) de César Franck - peça que o cineasta conhecia desde a infância, frequentemente executada por sua mãe, dona Carla Erba - o passado ressuscita através da música, cuja recorrência, função e efeito, no filme, remetem à presença da *Sonata* e do *Septuor* do músico Vinteuil, na *Recherche*⁵⁰. A primeira, como tema do amor de Swann por Odette, evocando no apaixonado a tristeza e a resignação dele decorrentes, e o segundo despertando, no herói proustiano, a noção de uma “esquecida pátria interior” e de um “eu profundo”. Em Proust e em Visconti, a música agindo na atualização do passado.

Dessa casa onde habitava em criança
E de onde vi o fim das minhas alegrias

...
Quando criança, quanto terror eu passava,
No escuro quarto,
Suspirando pela manhã...

⁴⁹ Ouve-se, com destaque, *E se domani*, interpretada pela cantora Mina, de quem Visconti era amigo e admirador.

⁵⁰ O compositor belga César Franck é uma das principais referências de Proust para seu personagem Vinteuil.

Aos primeiros acordes do prelúdio, a câmera volta-se para Sandra, expondo, em *close-up*, seu semblante imediatamente perturbado. Na manhã seguinte a protagonista partirá com o marido para Volterra, onde participará de uma cerimônia em homenagem ao seu pai, deportado para Auschwitz, durante a Segunda Guerra, em circunstâncias nunca esclarecidas. Sandra tentará acertar contas com o passado para livrar-se dele.

Se Combray é, para o herói proustiano, a síntese do paraíso e do inferno, através do aconchego familiar e dos terrores noturnos, quando lhe era impossível receber o beijo materno, também a Volterra de Sandra e do seu irmão Gianni (Jean Sorel) esconde, sob camadas a serem dolorosamente desbastadas, os prazeres do paraíso e os terrores do inferno.

Um longo *travelling*, iniciado ainda em Genebra, transporta-nos da cidade suíça à região da Toscana. O deslocamento espacial, feito de carro em uma jornada, resulta num marcante deslocamento no tempo. A atualidade do presente em Genebra será retirada de cena pelo aflorar do passado e suas múltiplas camadas (a infância de Sandra, o período nazista com a perseguição aos judeus, o milenar passado etrusco), em Volterra. Uma das últimas marcas do presente acontece nas proximidades de Florença, num posto de beira de estrada onde Sandra toma uma Coca Cola. Em Volterra, o passado será onipresente. Apenas Andrew guardará alguns signos do presente: sua moderna BMW e uma filmadora com a qual registra alguns momentos da esposa.

Volterra vive na sua própria história, no seu solo e suas entranhas, a eterna luta da Natureza versus a Cultura e a Civilização. A antiga cidade etrusca, misteriosa e avançada, foi invadida e dominada pelos romanos, e sofre a constante ameaça de ser engolida pela erosão dos seus precipícios. Apesar disso, sobrevive como uma das cidades do silêncio, conservando um passado praticamente intocado ante um mundo que se moderniza a uma velocidade nunca vista. Não poderia ser outro o ambiente onde Sandra e Gianni, ambos petrificados pelo passado, viverão no plano individual o mesmo conflito vivido pela cidade. O desejo confrontará a lei moral através do presumido incesto entre os irmãos, relação que Gianni pretende retomar e que será rejeitada por Sandra. Suzanne Liandrat-Guigues cita o crítico francês R. Tailleur, que vê em Visconti uma “*esthétique de*

la ruine” e como “Visconti découvre des ruines morales et sociales autant qu’architecturales au gré souverain de son imagination”⁵¹.

Sandra nunca aceitou o desaparecimento paterno, e vê, por trás dele, uma grande traição. O advogado da família, Gilardini (Renzo Ricci), teria, com a anuência da mãe de Sandra (Marie Bell)⁵², denunciado seu pai aos nazistas. Fica evidente aqui a identificação da protagonista com uma Electra moderna, e sua família, uma nova configuração dos Átridas. Visconti explicita: “*Se ho plagiato qualcuno si tratta di Sofocle, e non di Bassani*” (PRAVADELLI, 2000, p. 69). Lembremos que Agamenon, ao voltar de Tróia, foi assassinado pelo primo Egisto em conluio com sua própria esposa, Clitemnestra. Deixaram alguns filhos, entre os quais, Electra e Orestes. Esse último é afastado de Micenas, por cuidado de Electra, para não sofrer o mesmo fim que o pai. Passados alguns anos, Electra espera a volta do irmão para consumir a vingança contra os assassinos do pai.

Agora, em Volterra, a mãe passa a maior parte do tempo no seu quarto, na casa do advogado Gilardini, seu atual marido. Fora uma famosa pianista e vive num estado de alienação. Numa visita à mãe, Sandra encontra-a debilmente tentando, sem sucesso, executar ao piano o *Prelúdio* de Franck, um dos carros-chefe do seu antigo repertório. Ao contrário da mãe de Visconti, a personagem do filme exhibe o pólo oposto da figura materna. Abandona os filhos pela carreira e é a possível cúmplice de Gilardini. Também aparece em cena acusando os filhos de monstros contaminados pelo sangue judeu do pai⁵³.

Na noite da chegada a Volterra, Sandra dirige-se ao jardim para ver o busto do pai, envolto em um lençol branco, balançando ao sabor do forte vento noturno. Abraça-o

⁵¹ R. Tailleur. “*Vaghe stelle dell’Orsa*, Positif 72, décembre-janvier 1966, p. 6-9, in Suzanne Liandrat-Guigues, 1995, p. 28

⁵² Segundo Laurence Schifano, em *O Fogo da Paixão*, p. 356, Visconti convidara para esse papel, o de Corinna Wald Luzzatti, mãe da protagonista, uma antiga musa do cinema italiano, Francesca Bertini que, no entanto, não aceitou o cachê proposto pela produção. Foram-lhe propostos dois milhões de liras, mas ela, na época com setenta e seis anos de idade, pedira cem milhões. Quando começaram as filmagens, Visconti recebeu um telegrama: “*Pena enorme não trabalhar contigo... Admiração sem limites, Francesca*”.

⁵³ Essa concepção dicotômica da figura materna se repete em Visconti. Algumas aparecem à imagem da mãe do próprio cineasta, idealizadas, como a mãe de Tadzio em *Morte em Veneza* e a mãe do Professor, em *Violência e Paixão*. Outras representam o mal, como a mãe de Martin em *La Caduta degli Dei*, interpretada por Ingrid Thulin, e a marquesa Brumonti (Silvana Mangano), também em *Violência e Paixão*. Em Proust a figura materna é representada pela mãe e pela avó do herói, que parecem fundir-se até a morte da avó e o desaparecimento progressivo da mãe. Já as figuras paternas, são raras, ou sem importância, em Proust e em Visconti, com exceção do príncipe de Salina, mas também ele pouco se relaciona com os filhos, preterindo-os por Tancredi e Angelica.

como abraçaria o pai vivo. Acompanhando-a, Andrew diz ter visto um vulto, ao que ela responde:

- *Mi dispiace di deluderti. Non ci sono fantasmi in questa casa.*

Quem responde será Gianni, recém chegado:

- *Infatti non sono un fantasma. Sono proprio io, Sandra.*⁵⁴

A entrada em cena do irmão Gianni ocorre dessa maneira, abrupta e inesperada. Há tempos sem se ver, os irmãos abraçam-se e acariciam-se num envolvimento quase erótico. O reencontro dá-se em torno à estátua do pai, e remete à cena do encontro entre Electra e Orestes, ocorrido em torno do túmulo de Agamênon, nas *Coéforas*, de Ésquilo. À diferença do que une os dois irmãos átridas, vingar a morte do pai, temos motivações divergentes entre Sandra e Gianni. Enquanto a primeira quer acertar as contas com o passado, vingando o pai, o segundo busca na volta ao passado o mundo onde ele, adolescente, vivia sua paixão incestuosa pela irmã, que se mantém, aliás, no adulto de agora.

Ainda nessa noite, Gianni leva o cunhado para um passeio a pé pela cidade, e visitam os *Balze*, precipícios que há séculos sofrem um processo de inexorável erosão que já engoliu a milenar necrópole etrusca e outros monumentos de Volterra. Em permanente ameaça, a cidade vive de seu passado enterrado, já que no futuro deverá desaparecer. Os irmãos estão dispostos a revolver esse solo perigoso do passado. Sandra busca justiça e verdade em relação à morte do pai, e também será envolvida numa outra busca, mais misteriosa, mais enigmática. Gianni, através do romance que escreveu, pretende trazer à superfície algo que deveria ficar soterrado. Suas intenções e expectativas trilham caminhos

⁵⁴ *Visconti a Volterra*, a cura de Veronica Pravadelli, p. 142
SANDRA – Sinto desiludir-te. Não existem fantasmas nessa casa.
GIANNI – Realmente não sou um fantasma. Sou eu mesmo, Sandra. (trad. minha)

diferentes, mas que se cruzam. Sandra quer escavar o passado para enfim exorcizá-lo, enquanto Gianni o faz na tentativa de fixá-lo, propondo à irmã que vivam juntos, como quando eram crianças.

Apresentando os cômodos do palácio ao marido, Sandra encontra um bilhete do irmão (trocavam mensagens na infância, numa espécie de linguagem particular) deixado na estatueta de Eros e Psiquê, no antigo quarto da mãe. A mensagem convida a um encontro secreto na cisterna nos arredores da casa. Sandra tenta convencer o marido que o bilhete permanecera esquecido lá desde a época de crianças. No entanto, comparece ao encontro marcado por Gianni no fundo da cisterna. Lá o irmão tenta seduzir a irmã, através de gestos e palavras. Retira a aliança de Sandra e coloca-a em seu dedo. Sandra revolta-se com a atitude e as propostas do irmão e abandona-o no poço. O simbolismo da cisterna nos remete tanto ao útero materno como ao inferno, de onde Sandra foge subindo às pressas a escada em caracol e sai para a luz, enquanto Gianni permanece nas sombras contemplando sua imagem num reflexo de uma poça d'água onde também se reflete a fuga de Sandra, nitidamente visível ao espectador. Subverte-se o mito de Orfeu e Eurídice. Orfeu se perdendo no inferno e Eurídice fugindo dele. Orfeu sem Eurídice.

Recorrente em Proust, o mito de Orfeu nasce do ciúme, o inferno de Swann à procura de Odette na escuridão das noites de Paris:

Aliás, começavam a apagar as luzes em toda parte. Sob as árvores dos bulevares, em misteriosa escuridão, erravam os mais raros transeuntes apenas discerníveis. Às vezes, a sombra de uma mulher que se aproximava de Swann, murmurando-lhe uma frase ao ouvido, pedindo-lhe que a levasse consigo, fazia-o estremecer. Ele roçava ansiosamente por todos aqueles corpos obscuros, como se pelo reino das sombras, entre os fantasmas dos mortos, estivesse à procura de Eurídice. (PROUST, CS, 2006, 287)

Outra alusão a Orfeu aparece num contexto diverso, talvez mais prosaico pela referência à novidade tecnológica da época: o Telefone e suas fantasmáticas telefonistas,

as virgens vigilantes cuja voz ouvimos cada dia sem jamais lhes conhecer o rosto ...; as todo-poderosas por cuja intercessão os ausentes surgem ao nosso lado, sem que seja permitido vê-los ... as irônicas Fúrias que, no momento em que murmuramos uma confidência a uma amiga, na esperança

de que ninguém nos escuta, gritam-nos cruelmente: “Estou ouvindo”; as servas sempre irritadas do Mistério, as impertinentes sacerdotisas do Invisível, as Senhoritas do Telefone. (PROUST, CG, 2007, 147/148)

Em visita ao amigo Saint-Loup em Doncières, o narrador faz uma ligação para a avó em Paris. Durante a conversa à distância, o aparelho falha, deixando o narrador angustiado e solitário. “Parecia-me que era já uma sombra querida que eu acabava de deixar perder-se entre as sombras, e, sozinho diante do aparelho, continuava a repetir “Avó, avó”, como Orfeu, ficando a sós, repete o nome da morta” (*ibidem*, p. 150).

Andrew, casado há pouco mais de um ano com Sandra, permanecerá estranho aos acontecimentos de Volterra e não entenderá muita coisa do que aí se passa e, menos ainda, do que se passou. Não é aquela a sua casa, não é aquela a sua família, não é aquela a sua cidade. Nesse ambiente, cada vez mais deslocado e inseguro, convida Gilardini para um jantar no intuito de, todos juntos, esclarecerem o passado tão nebuloso. Mas tal plano não dá certo. Sandra acusa Gilardini de ter delatado seu pai, causando a sua morte e depois ter-se casado com a mãe por interesse financeiro. Em contrapartida, Gilardini traz à luz o que todos comentavam às escuras em Volterra: o incesto entre Sandra e Gianni. Andrew agride Gianni e prefere virar as costas à solução de um terrível jogo do qual nunca participou. Viaja em fuga para Nova Iorque, mesmo Sandra tendo afirmado a sua inocência. No entanto, Andrew deixa um bilhete para a esposa na expectativa de que ela o siga.

Após ler os originais do romance do irmão, Sandra, indignada, pede a ele que não publique seu livro. O jovem está perturbado e implora a compreensão e anuência da irmã, justificando sua defesa e seu pedido do amor:

GIANNI - Mi sono innamorato tante volte, sai? Forse per questo non contano niente. E me ne resi conto il giorno in cui mi hai scritto che ti sposavi. Di colpo mi tornarono in mente le nostre conversazioni, i nostri silenzi, le mie inquietudini, le notti passate senza dormire, le passeggiate alle Balze, e come mi bastava sederti vicino per essere felice. Mi sono di colpo ritrovato preda di un sentimento struggente e adulto. Ch'io avevo già vissuto in età in cui di solito non si conoscono passioni.

...

E così è successo ch'io ho voluto imprigionare questi ricordi trasferendoli in una favola. Ma il bambino che sapeva provare la passione di un adulto

è diventato un adulto che non sa più immaginare l'innocenza di un bambino. (PRAVADELLI, op cit, 202)

Sandra deixa o antigo quarto da mãe após Gianni lançar seu último apelo, acreditando que a irmã será sensível a ele: o suicídio. Sandra apenas diz: “Per me tu sei già morto, Gianni...” (*ibidem*, 263) e sai de cena. Resolve abandoná-lo e decide-se pela viagem a Nova York, ao encontro do marido. Agirá de maneira oposta à de Antígone. Abandona o irmão para reassumir seu casamento e livrar-se da maldição do passado e da família. Um passado até então intocado, velado, como o busto de pedra do pai, no jardim, prestes a ser descerrado. Após esse ritual, Sandra estará enfim livre da pedra que obstruía o seu caminho.

O filme termina entrecruzando o suicídio de Gianni com Sandra aprontando-se, vestindo-se, e participando da homenagem ao pai, que contará com a inesperada presença da mãe.

Filme construído sobre ambiguidades: preto e branco, claro e escuro, luz e sombra, exterior e interior, passado e presente, passado e futuro, pai e mãe, pai e filha, irmã e irmão, inocência e culpa. Muitas das quais permanecerão nesse estado. De acordo com Deleuze, “les grandes compositions de Visconti ont une saturation qui determine leur obscurcissement. Tout se brouille, jusqu’à l’indiscernabilité (...), le cristal n’est pas séparable d’un processus d’opacification”⁵⁵.

Aludimos acima⁵⁶ à “estética da ruína” em Visconti. Ruínas, obras de arte, detalhes arquiteturais, enfim, objetos vários, sob os quais todo um passado encontra-se velado, o que configura uma das funções do detalhismo em Visconti (e também em Proust). A partir disso, torna-se pertinente o comentário de Jacques Rancière, onde o pensador francês propõe a noção de uma “*écriture muette*”. Em *L’inconscient esthétique*, Rancière afirma o poder de significação inscrito sob palavras e objetos. “Tout est trace, vestige ou fossile. Toute forme sensible, depuis la pierre ou le coquillage, est parlante. Chacune porte, inscrite em stries et en volutes, les traces de son histoire et les signes de sa destination”

⁵⁵ Gilles Deleuze, *L’Image-temps*, p. 125, citado por Suzanne Liandrat-Guigues, *Les Images du Temps dans Vaghe stelle dell’Orsa de Luchino Visconti*, p. 199

⁵⁶ Cf. nota 52, sobre citação de R. Tailleur.

(2001, 35). Rancière inspira-se no início de *La Peau de Chagrin*, quando o protagonista de Balzac visita um antiquário⁵⁷, para formular uma nova idéia de escrita:

Le grand poète du temps nouveau n'est pas Byron, le reporter des troubles de l'âme. C'est Cuvier, le géologue, le naturaliste, qui reconstitue des populations animales à partir d'os, et des forêts à partir d'empreintes fossilisées. Avec lui se définit une idée nouvelle de l'artiste. Il est celui qui voyage dans les labyrinthes ou les sous-sols du monde social. Il recueille les vestiges et transcrit les hiéroglyphes peints dans la configuration même des choses obscures ou quelconques. Il rend aux détails insignifiants de la prose du monde leur double puissance poétique et signifiante. Dans la topographie d'un lieu ou la physionomie d'une façade, dans la forme et l'usure d'un habit ou dans le chaos d'un étalage de marchandises ou de détritits, il reconnaît les éléments d'une mythologie. Et dans les figures de cette mythologie, il donne à reconnaître l'histoire vraie d'une société, d'un temps, d'une collectivité; il donne à pressentir le destin d'un individu ou d'un peuple (*ibidem*, p. 36/37).

A própria escolha de Volterra, onde floresceu a civilização etrusca, cuja língua permanece um mistério não decifrado, corrobora a escrita fílmica de Visconti como uma escrita muda, cujos elementos emitem signos silenciosos através de detalhes nada desprezíveis.

A caracterização de Sandra, figurino, maquiagem e penteado, procura reproduzir uma mulher etrusca, com o perfil da própria Cardinale contribuindo para tal. A personagem carrega os mistérios de uma civilização pouco conhecida, da qual as maiores testemunhas são seus ritos funerários visíveis no cemitério etrusco transformado em museu.

No antigo quarto da mãe de Sandra, fechado desde que ela se casa e vai morar com Gilardini, vemos, além de um molde em gesso da mão da pianista, uma estatueta de Eros e Psiquê ornando um relógio. Personagens mitológicos que viveram um amor proibido e clandestino, onde Andrew encontra o bilhete de Gianni dirigido a Sandra, marcando o encontro no “lugar de sempre”. Saberemos depois que esse lugar secreto é uma cisterna. Ao render-se à proposta do irmão, Sandra desbrava uma camada a mais nos subterrâneos do

⁵⁷ Honoré de Balzac, *Le Peau de Chagrin*, folio plus classique, p. 30. “Vous êtes-vous jamais lancé dans l'immensité de l'espace et du temps, en lisant les oeuvres géologiques de Cuvier? (...) Cuvier n'est-il pas le plus grand poète de notre siècle? Lord Byron a bien reproduit par des mots quelques agitations morales; mais notre immortel naturaliste a reconstruit des mondes avec des os blanchis, a rebaté comme Cadmus des cites avec des dents, a repeuplé mille forêts de tous les mystères de la zoologie avec quelques fragments de houille, a retrouvé des populations de géants dans le pied d'un mammoth”.

passado, descendo a escada em forma espiral que leva ao fundo da cisterna. Retornamos a um tempo arcaico, primordial, no qual Gianni pretende reviver a infância e a relação incestuosa com a irmã.

O busto do pai dos jovens, coberto por um lençol evocando um fantasma de um passado petrificado, será desvelado na cena final do filme, quando Sandra poderá se livrar da prisão familiar e segue o marido rumo a Nova York, a um novo mundo, moderno, deixando definitivamente o passado enterrado em Volterra, junto ao cadáver do irmão suicida.

Se muito da trama permanece irresolvido e o público permanece na incerteza em relação aos principais fatos da mesma, objetivo, aliás, perseguido e explicitado por Visconti, cabe ainda recorrer ao título do filme, às vagas estrelas da urso..., às estrelas dessa constelação que nunca se põe, que está sempre no horizonte (ao menos no hemisfério norte), guardando uma memória perene, motivo pelo qual Heráclito designou-a como testemunha imortal dos acontecimentos humanos:

Les étoiles de l'Ourse forment la constellation – le signe – de “l'imortelle mémoire” parce que l'Ourse ne disparaît jamais de notre horizon: elle n'a pas à se coucher pour se lever, c'est-à-dire mourir pour renaître. Ainsi elle est le témoin immortel de tous les événements humains, la constellation qui est toujours là pour servir aux hommes de témoin au fil des âges⁵⁸.

Cabe a elas, e não aos homens, a verdade dos fatos.

⁵⁸ Héraclite, Fragments, texte établi, traduit, commenté par Marcel Conche, Coll. Epiméthée, PUF, 1986, p. 210 apud Suzanne Liandrat-Guigues, op. cit. p. 251

CAPÍTULO 4 - ESTRELAS GASTAS PELO TEMPO

“Ce qui me fascine le plus est la figure de la diva, un être spécial, dont le rôle dans le monde de l’art dramatique devrait être réévalué. Dans la mythologie moderne, la diva incarne ce qui est inhabituel, extravagant et extraordinaire.”

Luchino Visconti

4.1 Divas Viscontianas

Após o sucesso de *Vagas Estrelas*, premiado com o Leão de Ouro em Veneza, em 1965, Luchino Visconti recebe um convite do produtor Dino de Laurentiis para dirigir um episódio de *Le Streghe* (1967), filme que teria outros episódios, dirigidos por outros cineastas, todos eles tendo como protagonista Silvana Mangano, mulher do produtor. O episódio filmado por Visconti, *La Strega Bruciata Viva*, é o primeiro deles. Um jovem e desconhecido ator, Helmut Steinberger, estréia nesse media metragem de Visconti, fazendo um papel secundário. Visconti conheceu-o nas filmagens de *Vagas Estrelas* e resolveu apostar no rapaz. Trata-se do mesmo Helmut Berger que a partir de então terá lugar de destaque na filmografia do diretor.

Neste *sketch*, Silvana Mangano interpreta Gloria, uma consagrada estrela do cinema. A trama é quase sumária. Gloria vai a uma festa em casa de Valeria (Annie Girardot), sua amiga que comemorava o aniversário de casamento, em Kitzbühel, na Áustria. Sua aparição, vestida com uma espécie de túnica brilhante e moderna, com a cabeça coberta pelo mesmo tecido, lembrando uma figura egípcia, causará forte impressão nos demais convidados. Os homens desejando-a fisicamente e as mulheres, com inveja, tecendo comentários maldosos sobre a atriz.

Após o jantar, o grupo propõe um jogo, escondem uma jóia de Gloria e como ela não consegue achá-la, deverá dançar para os convivas. Em meio à dança e seus gestos sedutores, a atriz sente-se mal e perde os sentidos. Colocada sobre um sofá, é examinada e “desmontada” por Valeria e amigas. Tiram-lhe os cílios postiços, a peruca, sob ela, umas

espécies de presilhas que esticavam a pele da estrela. Oportunidade para novos comentários sarcásticos. Reduzem a diva a um nível inferior ao delas, mulheres “naturais”.

É levada para recuperar-se no quarto. Insone, desce à biblioteca da casa e encontra-se com Paolo, o marido de Valeria. Logo após aparece um anfitrião, que imediatamente faz alusão a um adultério entre Gloria e Paolo. O clima não será dos melhores, com Gloria, também casada, sempre na defensiva. Sofrerá outro desmaio. Novamente no quarto, é amparado por Valeria, que lhe revela ser a origem dos desmaios não o estresse de uma estrela, mas a gravidez de uma mulher. Gloria consegue falar com o marido, que é também seu produtor e está em Nova York. Pelo telefone, ela tenta comunicar-lhe que terão um filho, mas o marido, fingindo não compreender, anuncia que ela já está escalada para um novo filme, fato que impediria a sequência da gravidez. Ela pede um adiamento do filme para ter o filho mas ele recusa sugerindo a ela o adiamento da gravidez para dali a um ano.

O dia amanhece, a casa está cercada por repórteres e fotógrafos, ávidos por capturarem a presa. Sem força ou vontade própria, Gloria submete-se ao marido. Transforma-se novamente em diva, num ritual oposto ao que fora anteriormente submetida. Cercada por assessores enviados pelo marido, mais uma criatura autômata que uma mulher, Gloria toma o helicóptero que a levará de volta ao seu papel de estrela.

Admirador e amigo íntimo de diversas estrelas como Maria Callas, a quem o diretor muito contribui para transformá-la na diva da ópera, e Anna Magnani, Visconti conhece, na condição de diretor de cinema, ópera e teatro, o funcionamento desse mundo artificial, dessa fábrica de ídolos e suas falsas euforias, suas máscaras, suas mesquinhas. A ascensão da mulher à condição de deusa o fascina, mas também o incomoda. Num filme anterior, *Bellissima* (1951), ainda marcado pelo neo-realismo, protagonizado por Anna Magnani, o mundo do deslumbre cinematográfico não fora capaz de arrastar consigo os valores familiares defendidos por Visconti. Após não ter medido esforços para fazer de sua filha uma atriz e alçá-la ao mundo das celebridades, Maddalena compreende a futilidade e o desrespeito ao ser humano comuns a esse mundo tão almejado.

Em Visconti, o crepúsculo de uma época, a queda de uma classe social são, na maior parte das vezes, trabalhados a partir de uma trágica desagregação familiar. Também a

decadência de uma personagem passa pela decomposição do seu grupo de família. Como núcleo de seus filmes, a família, enquanto funcional, harmoniosa e aconchegante, carrega a nostalgia do próprio diretor, abalado pelo esfacelamento de sua própria família.

Muitas das figuras maternas de Visconti serão idealizadas a partir de sua própria mãe, Carla Erba, presença marcante para os filhos, mas principalmente para Luchino, o mais apegado à mãe. Figuras maternas fortes aparecerão em personagens como a Anna Magnani de *Belíssima*, a sofrida mãe da família Parondi, em *Rocco e seus irmãos*. Acrescentadas de beleza, elegância, requinte e discrição, temos a mãe de Tazio (*Morte em Veneza*) ou a mãe do professor em *Violência e Paixão*. Visconti tinha especial admiração por Silvana Mangano, que, na sua opinião, conciliava como nenhuma outra o papel de diva do cinema italiano com a função de esposa e mãe.

O lado sombrio das figuras maternas aparecerá em *Vagas Estrelas*, *Os Deuses Malditos*, *Violência e Paixão*, que serão apresentadas a seu tempo.

4.2 A Berma

O fenômeno da estrela de cinema não existia ainda na época em que Proust escreveu sua obra. O cinematógrafo era uma novidade, e o narrador, que se extasiou com invenções como o telefone e o avião, parece não se empolgar com o cinema, apesar do deslumbre sentido na infância através da lanterna mágica, pioneira da sétima arte.

As divas da época são as estrelas do palco. Na *Recherche*, elas aparecem concentradas na figura da Berma, cujo simples nome já despertava a obsessão do jovem herói. Visconti também ficará marcado pela atriz italiana Eleonora Duse, a célebre amante de D'Annunzio e, considerada pelos italianos, superior a Sarah Bernhardt. Síntese dessa última e de outras grandes atrizes francesas da época, a atriz proustiana celebrizara-se por seu desempenho em *Fedra*, de Racine.

Aos poucos, o narrador vai construindo sua mitologia pessoal:

Mas se tanto me preocupavam os atores, se o ver Maubant sair uma tarde do Théâtre-Français me produziu o choque e as palpitações do amor, tanto mais o nome de uma estrela flamejante à entrada de um teatro, ou entrevista pelos vidros de um coche que passava na rua, a face de uma mulher que eu pensava que talvez fosse uma atriz, deixava em mim uma perturbação mais longa, um impotente e doloroso esforço para imaginar sua vida. Eu classificava por ordem de talento as mais ilustres, Sarah Bernhardt, a Berma, Bartet, Madeleine Brohan, Jeanne Samary, mas todas me interessavam (PROUST, CS, 2006, p. 106).

O caminho da paixão pela Berma tem início quando, conversando com Bloch, um amigo que começara a freqüentar-lhe a casa, dele ouve pela primeira vez o nome do escritor Bergotte. Logo o narrador se torna seu leitor aficcionado e terá outras notícias do escritor através de Swann, que lhe anuncia ser Bergotte grande amigo de sua filha Gilberte e amigo íntimo da família. Swann afirma também ser Berma a atriz preferida do escritor, que a coloca acima de todas. Ao imaginar a Srta. Swann privando da intimidade do grande homem, o jovem herói sente-se rebaixado à mesma medida em que eleva Gilberte. Por isso passa, desesperadamente, a desejá-la e a amá-la.

O mesmo acontecerá em relação à Berma, tão admirada por Bergotte. Quando, finalmente, instigado pelo Sr. de Norpois, o pai autoriza sua ida ao teatro para ver, pela primeira vez, a já então mítica atriz, sentirá uma grande decepção. A voz, a dicção, os gestos, não eram os mesmos que ele havia criado para si mesmo quando imaginava a grande diva recitando os versos de Fedra. Mas o mito será reconstruído a partir de um segundo recital da atriz e de julgamentos de pessoas que ele admira intelectualmente. Então Berma passará a compartilhar da mágica condição de objeto de culto, alinhando-se a outras paixões cultivadas pelo herói e que serão responsáveis por parte do seu aprendizado vida afora, principalmente através da decepção que elas produzem e do sofrimento que acarretam.

Farão parte do caráter imaginativo e idealizador do herói os nomes das cidades desejadas, Balbec, Veneza, Florença. Também as mulheres que amará ou venerará, Gilberte Swann, Odette, perseguida pelo rapaz nos passeios diários a um Bois de Boulogne mitificado, cuja imaginação frutuosa transforma a alameda das Acácias do Bois na alameda dos Mirtos da *Eneida*, onde ficavam as mulheres que foram vítimas do amor em vida:

Era a sra. Swann que eu queria ver, e esperava a sua passagem, emocionado como se se tratasse de Gilberte, cujos pais, ..., provocavam em mim tanto amor quanto ela, e até uma excitação mais dolorosa ..., enfim ..., esse sentimento de veneração que sempre votamos àqueles que exercem sem freio o poder de fazer-nos mal (*ibidem*, p. 496).

O processo de paixão e desilusão, coração intermitente, ainda conta com a devoção à duquesa de Guermantes e culmina com a veneração, e conseqüente suplício, por Albertine.

No final da *Recherche*, o narrador relatará o sofrimento e a decadência da Berma, uma espécie de “mãe Goriot”, explorada pela filha e pelo genro.

A Berma, vítima de uma doença mortal que a obrigava a freqüentar pouco a sociedade, vira seu estado agravar-se quando, para sustentar os hábitos de luxo da filha, que o genro indolente e de saúde débil, não podia satisfazer, recomeçara a trabalhar. Não ignorava que estava encurtando seus dias, mas queria, com polpudos honorários, agradar à filha, e ao genro, a quem detestava mas adulava, pois, sabendo-o adorado pela mulher, temia que, se o descontentasse, ele a impedisse, por maldade, de ver aquela. ... Chegava em casa sofrendo horrivelmente, mas feliz por levar à filha as notas azuis Infelizmente, essas notas permitiam à filha e ao genro embelezarem ainda mais sua casa, contígua à da mãe, de sorte que contínuas marteladas interrompiam o sono tão necessário à grande comediante. Segundo as exigências da moda, ou para cingir-se ao gosto de X. ou Y., que esperavam receber, eles reformavam todas as salas. E a Berma, sentindo fugir-lhe o sono que lhe acalmaria o sofrimento, resignava-se à vigília, não sem um secreto desprezo pelas preocupações de elegância que lhe apressavam a morte e tornavam atrozes os derradeiros dias (PROUST, TR, 1983, p. 213/214).

Em outra ocasião, o genro, sob pretexto de que a sogra não poderia ceder seu posto à atriz Réjane, “forçou a sogra a viagens só suportadas graças a injeções de morfina, que lhe poderiam ser fatais, visto o estado de seus rins..” (*ibidem*, 214).

Ao mesmo tempo em que ocorria a célebre matinée da Princesa de Guermantes, a Berma convidara seus amigos mais íntimos para um chá. Ninguém aparece, com exceção de um rapaz. Todos os convidados da Berma preferiram ir à festa da princesa onde a medíocre atriz Raquel, ex-amante de Saint-Loup, faria um recital. A jovem agora era a atriz

da moda, embora continuasse sendo considerada pela colega veterana uma prostituta. Mas as obrigações da moda, a “sedução de elegância, do prestígio social, da vida, atuaram, como uma bomba aspirante, ... , atraindo como uma máquina pneumática até os mais fiéis amigos da Berma, em cuja casa, ... , o vazio era absoluto e mortal.”

Após a infrutífera e dolorosa espera dos seus convidados, “Berma mandou servir o chá, e todos se sentaram em volta da mesa, mas como para um repasto funerário.” A atriz “trazia a morte estampada no rosto. Já estando meio petrificadas suas artérias endurecidas, longos cordões, de rigidez mineral, se lhe esculpiam ao longo das faces.”

A filha e o genro mal conseguem disfarçar a vontade de também irem à recepção da moda. Consciente de que se abandonasse o chá e fosse ouvir Raquel, mataria a mãe de desgosto, a filha acaba por ficar,

mas vingou-se assumindo atitudes próprias a exprimir-lhe a sede de divertimentos e o desgosto de se ver deles privada pela desmancha-prazeres que era a mãe. ... Mas logo a corrente de ar que aspirava tudo para os Guermantes ... foi mais forte, até o rapaz despediu-se e saiu, deixando Fedra, ou a morte, que já não se distinguem uma da outra, acabar de comer, com a filha e o genro, os bolos funerários (*ibidem*, 214/215).

A grande atriz proustiana perderá seu posto de divindade na batalha onde o grande opositor é o tempo.

CAPÍTULO 5 - A TRILOGIA ALEMÃ

Após *O Leopardo* e *Vagas Estrelas*, e do episódio de *Le Streghe*, Visconti adaptou e dirigiu *O Estrangeiro* (1967), baseado no romance de Camus. Teve problemas na realização do filme. A viúva do escritor não permitiu as alterações que Visconti pretendia, descaracterizando o que poderia ter sido um filme com a marca do diretor. Além disso, Visconti queria Alain Delon como intérprete de Meursault, o que não foi possível. O papel ficou, por imposição do produtor, com Marcello Mastroianni, com quem o cineasta já trabalhara em *Noites Brancas* (1957) e em várias montagens teatrais⁵⁹. Mesmo sendo o grande ator que sempre foi, Mastroianni, para Visconti, estaria por demais impregnado pela imagem do italiano sedutor e ávido pela vida e seus prazeres. Seria difícil para ele representar o frio e insensível personagem de Camus. Por esses motivos, Visconti não gostou do resultado e renegou o filme.

Alguns projetos surgiram para a próxima realização cinematográfica. A *Condessa Tarnovska*, que seria interpretada por Romy Schneider. Helmut Berger poderia protagonizar uma adaptação do *Jovem Torless*, de Musil. A *Recherche* de Proust. Dentre todos, o que vingou foi *La Caduta degli Dei* (1969), o primeiro filme da que seria conhecida como a trilogia alemã viscontiana. Na sequência, completando a trilogia, teríamos *Morte em Veneza* (1971) e *Ludwig* (1973).

5.1 Os deuses malditos

“une tragédie shakespearienne mise en scène comme un opéra wagnérien”.

Marcel Martin

⁵⁹ Marcello Mastroianni trabalhou em nove peças sob a direção de Visconti: *As You Like*, Shakespeare (1948); *Um Bonde Chamado Desejo*, Tennessee Williams (1949); *Oreste*, Vittorio Alfieri (1949); *Troilus e Cressida*, Shakespeare (1949) musical representado no Giardino di Boboli em Florença; *A Morte de um caixeiro viajante*, Arthur Miller (1951); *Um Bonde Chamado Desejo*, T. Williams (1951, nova montagem); *La Locandiera*, Carlo Goldoni (1952); *As Três Irmãs*, Anton Tchekhov (1952); *Tio Vania*, A. Tchekhov (1955). Michèle Lagny, *Luchino Visconti*, p. 252/253

Os Deuses Malditos tem como inspiração a sombria *Macbeth*, de Shakespeare, à qual se soma também *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann. A trama descreve a luta pelo poder dentro de uma família da alta burguesia alemã, deflagrada pelo casal interpretado por Ingrid Thulin, que interpreta Sophie Von Essenbeck e Dirk Bogarde, no papel de Frédéric Bruckman. Sophie tem um filho do primeiro casamento, Martin (Helmut Berger), figura que carregará nas suas aberrações pessoais os horrores do nazismo. O casal de inspiração shakespeariana ilustra uma burguesia sem charme e que, indiscretamente, exhibe e coloca em ação todo o seu poder maléfico. Tendo como pano de fundo a ascensão do nazismo, o filme mostra a decadência da família Essenbeck, pervertida como o novo regime que se instaura. Inspirados nos poderosos Krupp, que se agigantaram durante a escalada nazista, os Essenbeck, ao contrário de muitas famílias que foram fortalecidas, serão destruídos pelo regime.

Segundo Gilda de Mello e Souza, o filme é uma anatomia do nazismo e a história de um nazista padrão. Para a autora,

Os Deuses Malditos manifestam um agudo conhecimento político, tornado singularmente eficaz pela força da sua estrutura oculta, que a análise desvenda. Mas se não conhecêssemos os fatos e não pudéssemos avaliar o rigor com que Luchino Visconti os transfigura, efetuando uma habilíssima redução estrutural, o filme guardaria ainda assim o seu impacto de obra de arte, pela coerência do primeiro nível de significação, isto é, a história da disputa pelo poder econômico dentro de uma família (2009, 222).

Não recuando diante de nenhuma limitação temática ou formal, Visconti afirma não acreditar numa mística nazista: “je raconte des calculs sordides parce que ces gens étaient sordides. Il y avait une bande de porcs qui ne voyaient pas plus loin que le bout de leur groin”⁶⁰. Para mostrar o desprezo e a tristeza sentidos por um mundo que se transformava de maneira brutal, onde o dinheiro e o poder substituem a beleza e a arte de um outro mundo, com o qual se identificava e cujo desaparecimento lamentava, Visconti escolhe o nazismo como tema de seu filme. Para o cineasta, uma anatomia do fascismo na

⁶⁰ Entrevista de Visconti para a revista *l'Avant-Scène Cinéma*, 1977, p. 76

Itália não seria suficiente para seus intentos, mesmo reconhecendo que o fascismo teve seus elementos trágicos. O nazismo, tendo atingido o máximo do criminoso e do bestial, seria mais exemplar como grande tragédia, enquanto que o fascismo ficaria num plano burlesco: “alors que le nazisme a été une immense tragédie, le fascisme a plutôt été une comédie. Même entre l’opéra et l’opérette il y a une différence, et il me semble que l’opéra soit plus important que l’opérette, à un certain moment”⁶¹. Glauber Rocha confirma: “Visconti me disse que preferiu fazer um filme sobre o nazismo porque o fascismo italiano tinha sido uma comédia e ele desejava expressar a tragédia máxima do século XX”. (ROCHA, 2006, 240)

A trama inicia-se com a comemoração do aniversário do poderoso industrial de aço, Joachim von Essenbeck. Membros da família homenageiam o patriarca, apresentando suas habilidades artísticas num palco improvisado. A harmonia festiva e familiar será quebrada pela apresentação de Martin, neto adulto do aniversariante, que surge travestido de Marlene Dietrich, parodiando Lola de *O Anjo Azul* (dirigido por Josef von Sternberg, 1930). A seguir, a comemoração será interrompida pela notícia do incêndio do Reichstag. O germe da desagregação apresenta-se dentro da própria família, com a atitude de Martin, ecoando no elemento exterior, o parlamento em chamas, precipitando os acontecimentos históricos rumo ao nazismo.

Esses malditos deuses modernos, cujos traços de divindade estão ligados ao poder financeiro, desprezam a ética liberal burguesa, forjando para si próprios comportamentos prontos a rasgar quaisquer limites. Como a aristocracia siciliana de *O Leopardo*, ou a aristocracia e burguesia proustianas, tinham seus códigos próprios, também estes deuses monstruosos, ávidos por poder e dinheiro, forjam suas leis particulares. Mas agora o desmascaramento a que se expõem adquire contornos expressionistas.

O filme é permeado por crimes e perversões: incesto, pedofilia, estupro, matricídio, infanticídio (uma garota se mata após ser violada por Martin⁶²). Os Essenbeck

⁶¹ Trecho de entrevista de Visconti para Stefano Roncoroni, cit. por Schneider e Schirmer em *Visconti*, 2009, p. 57

⁶² Em entrevista a Stefano Roncoroni, Visconti afirma ter se inspirado no personagem dostoievskiano Stravoghin, de *Os Possessos*, para o episódio da violação de Lisa e seu subsequente suicídio. In *La Caduta degli Dei (Götterdämmerung)*, di Luchino Visconti, a cura di Stefano Roncoroni, Bologna: Cappelli Editore, 1969, p. 28

serão devorados pelo nazismo que eles próprios ajudaram a germinar. Permanece o tema viscontiano da desagregação (e degeneração, aqui) familiar, numa perspectiva mais próxima à de *Vagas Estrelas* (incesto, suicídio, loucura, o nazismo como pano de fundo), distanciando-se da nostalgia aristocrática presente n'*O Leopardo*. Para Visconti, não há possibilidade de esperança ou redenção para nenhum membro da família Essenbeck:

Mentre nella famiglia Valastro, come in quella di Rocco c'è sempre un barlume di speranza, qui dovevo finire sperando che non ci fosse speranza, che non ci fosse salvezza per questi mostri; e diffatti Götterdämmerung finisce dove comincia la storia del nazismo e noi sappiamo che cosa è avvenuto dopo (*ibidem*, p. 18).

Entre as sequências mais impactantes e plasticamente belas do filme, que, aliás, são muitas, temos a orgia dos soldados da SA, na sequência que mostra o episódio histórico conhecido como a “*Longa Noite das Facas*”, quando oficiais dos SS eliminam a outra polícia. Analisando essas cenas, Laurence Schifano registra:

o banho dos jovens S A, a beleza dos corpos fantasiados e enlanguescidos de embriaguez e de sono, e lentamente acariciados pela câmera, mais sinuosa do que nunca, ... , e de madrugada, a irrupção dos SS, que transforma a orgia homossexual numa exposição de corpos aviltados e contorcidos como nas telas de Bacon, num ritual sangrento de degradação, que é como a dramática exaltação do masoquismo do artista e a representação do castigo temido e desejado pelo homossexual convencido, tal como Visconti, tal como Proust, da maldição que pesa sobre o destino de todo homossexual (Schifano, 1990, p. 382).

A alusão de Schifano aos corpos “*lentamente acariciados pela câmera*” é um contraponto estético importante à visão amaldiçoada da homossexualidade em Visconti. A câmera viscontiana seduz e é seduzida pelo corpo masculino, sempre mais erotizado que o feminino. Há um olhar homossexual no trabalho do diretor que celebra a beleza dos corpos masculinos, mesmo que essa celebração esteja a serviço da degradação.

Preterido pela mãe, que prefere aliar-se a Aschenbach na luta pelo poder na indústria da família, Martin, Édipo/Orestes duplamente traído, prepara sua vingança e vitória final. Para isso, violenta sexualmente a mãe, cujo semblante é exibido em close pela câmera, mostrando um rosto transformado em máscara mortuária durante o ato sexual. Após isso, obriga-a, junto com o marido e cúmplice, a envenenar-se. Com a morte do ambicioso casal, a presidência da metalúrgica caberá a Martin.

O ovo da serpente rompeu sua casca. O monstro está crescido e liberto, ilimitadamente.

5.2 Morte em Veneza: morrer em Veneza sob o signo de Proust

*“Proust à quels raouts allez-vous la nuit
Pour en revenir avec des yeux si las et si lucides?
Quelles frayeurs interdites à nous, avez-vous connues
Pour en revenir si indulgent et si bon?
Et sachant les travaux des âmes
Et ce qui se passe dans les maisons
Et que l’amour fait si mal?”*

Paul Morand

“Quase todo artista traz em sua própria natureza uma tendência inata voluptuosa e pérfida a condescender com a injustiça que favoreça a beleza, e a aplaudir com simpatia predileções aristocráticas.”

Thomas Mann

5.2.1 À sombra de um garoto em flor

Morte a Venezia, rodado em 1970, estreou em Roma em 1971. Adaptação da novela de Thomas Mann, *A Morte em Veneza (Der Tod in Venedig)*, publicada em 1913, Visconti optou pela exclusão do artigo presente no título do original de Mann, “Der”,

intitulando seu filme como *Morte em Veneza*, o que generaliza e amplifica a presença da morte.

Se a escolha do ator inglês Dirk Bogarde para o papel do protagonista foi, desde o início, fácil e evidente para Visconti, o mesmo não aconteceu em relação ao jovem que interpretaria Tadzio. É célebre a busca do garoto com as características que o cineasta queria para o seu efebo. Após percorrer vários países do leste e do norte europeus, o encontro aconteceu em Estocolmo, onde um desconhecido Björn Andresen apresentou-se para os testes e logo foi considerado por Visconti uma encarnação do seu idealizado personagem. A viagem do cineasta em busca do seu efebo rendeu um documentário: *Alla ricerca di Tadzio* (1970).

A novela de Thomas Mann tem como protagonista Gustav Von Aschenbach, um respeitado escritor de meia idade, inspirado na figura do músico Gustav Mahler, artista admirado por Mann, que dá ao seu personagem o mesmo prenome do compositor austríaco. Mahler morreu em 1911, quando o próprio Mann passava uma temporada em Veneza com sua esposa e o irmão Heinrich.

O escritor criado por Mann levava uma vida inteiramente dedicada ao seu ofício, num autodomínio determinado, subjugado voluntariamente por intenso rigor, austeridade, resistência e disciplina, presentes tanto na sua vida como na sua obra. Sua estética segue a ética da produção burguesa e protestante (MAYER, 1994, p. 444). Esgotado por esse rígido cotidiano, intensa e incessantemente voltado ao trabalho artístico, tendo perdido esposa e filha, Aschenbach parte de Munique, onde mora, para uma viagem. Decide-se por uma temporada em Veneza, permitida a si próprio em caráter excepcional, numa incerta busca de repouso, mais espiritual do que físico.

Visconti transformará seu Aschenbach em músico, reafirmando a inspiração em Mahler, e usará sua obra (trechos da 3ª e da 5ª sinfonias), considerada por Adorno “uma música crítica, que rompe com uma tradição da qual conserva a nostalgia” (SCHIFANO, 1990, p. 383), como um dos elementos mais sensíveis e presentes no filme, cujo ritmo narrativo reflete o ritmo musical e vice-versa.

Grande parte da trama se passa no Grand Hôtel de Bains, no Lido de Veneza, ambiente requintado, de luxo ostensivo e freqüentado pelas mais abonadas famílias, com

sua praia exclusiva, onde os refinados hóspedes parecem mais se entediar do que se divertir, presos nos seus figurinos impecáveis e às rígidas normas de comportamento de uma sociedade que insiste em manter a aparência, ainda que em processo de desaparecimento.

Vimos, no capítulo 2, como o narrador proustiano comparava a sala de jantar do Hotel de Balbec a um aquário onde a aristocracia encontrava-se exposta como animais bizarros. No mesmo sentido temos um comentário sobre o ambiente do hotel em Veneza:

Immerso nella incerta e flutuante atmosfera del grande albergo cosmopolita del Lido – dove si aggirano signore e signori mummificati in una grandiosa decrepitezza, un'umanità insomma che sembra ondeggiare in un torbido acquario in un'aura di incombente Apocalisse (LIVERANI, 1971).

Enquanto filmava em Veneza, Visconti já cuidava de seu próximo projeto: a adaptação cinematográfica da *Recherche* proustiana, sua ambição e temor maiores. Tanto o ambiente quanto a época de *Morte em Veneza* compartilham inequívocas afinidades com o Proust da primeira parte de *A Sombra das Raparigas em Flor*, quando o jovem narrador, em vilegiatura de férias a Balbec, hospeda-se, em companhia da avó, no Grand Hotel. A alusão a uma Grécia mítica e solar aparece em Mann e Proust:

Aschenbach notou com espanto que o rapaz era de uma beleza perfeita. Seu rosto pálido, graciosamente reservado, emoldurado por cabelos anelados cor de mel, o nariz reto, a boca adorável, a expressão de seriedade afável, digna de um deus, lembravam uma escultura grega do período áureo (MANN, 1984, p. 43/44).

Diante de corpos menos idealizados e mais acessíveis, o narrador proustiano, em Balbec, pergunta-se: “E acaso não eram nobres e calmos modelos de beleza humana que eu via ali diante do mar, como estátuas expostas ao sol numa costa da Grécia?” (PROUST, SRF, 2006, 439)

Mas a beleza é perigosa e as turísticas cidades marinhas mostrarão seus aspectos obscuros. Em Veneza, Aschenbach sofrerá a revelação da paixão, desfazendo todo seu antigo alicerce moral e estético. E é em Balbec que o herói proustiano vê Albertine pela primeira vez, e conhecerá, a partir daí, o ciúme em sua forma infernal, a obsessão. Propícias à paixão e ao deslumbramento, a Balbec proustiana e a Veneza de Mann e Visconti, onde ainda sobrevivem a velha aristocracia e todo seu universo prestes a ruir, testemunham a agonia da Belle-Époque e o mal estar dos anos imediatamente anteriores à 1ª Guerra Mundial.

Em artigo sobre o filme de Visconti, com o olhar agudo que lhe é característico, o crítico Anatol Rosenfeld aponta:

A insistente focalização da moda pré-Primeira Guerra Mundial, daquela manifestação cultural, portanto, cuja essência é o caráter efêmero – aliás apreendido em traços salientes e quase caricatos – reforça a impressão de vaidade ou vanitas e acrescenta, para nós, pósteros, de leve, a de uma mascarada que encobre, sob a superfície festiva e vistosa, a frágil transitoriedade, a íntima exaustão e a decadência. [...]

O representante espiritual deste mundo dúbio da belle époque é o célebre compositor Gustav von Aschenbach, representante contraditório, já que se mostra isolado, artista marginal que é, apartado do convívio social. É um homem exteriormente correto e disciplinado, ostentando dignidade burguesa algo tensa, por vezes áspera. Intimamente, porém, parece exausto e minado; nota-se que o papel de “grande personalidade” lhe pesa; às vezes, graças ao trabalho sugestivo da câmera e do ator, dá a impressão de que só o rígido rigor do fraque, cuidadosamente arrumado, impede o seu esboroamento. O traje da etiqueta lhe alivia o desempenho (ROSENFELD, 1994, p. 180).

Logo à chegada, Aschenbach depara-se com a figura de um velhote grotescamente maquiado e afeminado, imagem que o perturba e irrita. Tal irritação, mesclada de nojo, desprezo e desgosto, será melhor compreendida, pelo público, quando a trama aproximar-se de seu desfecho, momento em que teremos uma configuração, retroativa, do velhote asqueroso refletido, como num espelho, no Aschenbach destruído pela paixão.

Esta velha figura, expressão aguda de um tempo descentrado, que distingue com vigor uma imagem que se desdobra, ao mesmo tempo, em passado e presente – aqui o passado recolocado como maquiagem do presente que, sarcasticamente, acaba por se dobrar em seu contrário, em uma velhice degenerada em sua própria imagem – é, ironicamente, o aparecer da presença futura da temporalidade do próprio Aschenbach, seu reverso imperfeito. Uma imagem distorcida de si mesmo, na qual o reconhecimento se fará, sem dúvida, ao se duplicar enquanto imagem de seu próprio rosto, no final do filme, como que a constituir um indelével e inevitável fake de um fake (MENEZES, 2001, p. 100).

Nova irritação sentirá quando toma a gôndola para levá-lo ao hotel e o gondoleiro insiste em fazer o seu próprio percurso, e não o pedido por Aschenbach. Na novela de Mann, o narrador compara as gôndolas a esquifes,

tão caracteristicamente negras como são, entre todos os objetos do mundo, apenas os caixões – elas provocam em nós a associação a clandestinas e perversas aventuras nas águas noturnas, e ainda mais à própria morte, a féretros, a sombrios enterros, ao silêncio da última viagem (MANN, 1984, p. 78).

O aspecto fúnebre das gôndolas faz a primeira referência à morte, no filme, já que a ação desse inicia-se com a chegada a Veneza. O roteiro de Visconti excluiu os dois primeiros capítulos do texto de Mann, quando, ainda em Munique, Aschenbach visita o cemitério, e lá encontra um sujeito que lhe causa uma má impressão. Tomado por um desconforto, vem-lhe à mente a súbita idéia de fazer uma viagem. Consideremos também que Aschenbach significa, em alemão, “riacho de cinzas”⁶³, inequívoca alusão à morte na cidade construída entre as águas, onde o austero músico dilui-se, por fim.

As referências à morte continuam. Ao acomodar-se na gôndola, Aschenbach pensa que a travessia será breve, mas gostaria “que durasse sempre e sempre!”. Desconfiado do gondoleiro, acaba relaxando ao pensar que “Mesmo que estiver de olho na minha carteira e me mandar à casa dos Inferos, com uma pancada traiçoeira na cabeça, terei feito uma boa viagem” (MANN, 1984, p. 81). E assim, como que conduzido pelo Estige

⁶³ Agradeço o esclarecimento do significado do nome “Aschenbach” ao professor Cassiano Terra Rodrigues.

para o Hades, no barco de Caronte, Aschenbach chega a seu destino. Amanhece em Veneza ao som de Mahler.

Instalado no hotel, o compenetrado Aschenbach terá seu olhar capturado pela aparição de um garoto polonês, Tadzio. “*Aquele cujos olhos contemplaram a beleza já está condenado à morte*⁶⁴”, versos do poeta August Von Platen, que inspiraram Mann, poderiam ser a epígrafe de sua novela ou do filme de Visconti.

Sendo um filme de olhares, o cineasta vale-se, com insistência, do recurso técnico do zoom. Diante da questão a ele colocada, de que teria usado tal recurso de forma exagerada, o diretor afirma acreditar não ter extrapolado seus limites:

d’habitude on ne sent pas trop ma technique; je tâche toujours de donner l’impression qu’on ne la sente pas d’abord et l’histoire après. Il y a beaucoup de films qui me donnent cette impression d’être tout un travail technique. Pour moi je veux qu’elle passe en deuxième, et qu’on ne puisse presque pas la remarquer (SANZIO et THIRARD, op. cit., p. 150).

Dono e ciente de suas obsessões, Visconti nunca rendeu-se a modismos e vanguardas. Um dos fundadores do neorrealismo, cinema de ruptura e sinônimo do moderno no segundo pós guerra, o cineasta passará ao largo da *nouvelle vague* francesa, ao mesmo tempo que será um mestre para o mestre do cinema novo brasileiro⁶⁵. Aristocrata e italiano, Visconti parece ter incorporado, ao menos no que tange às técnicas cinematográficas, a “*sprezzatura*” renascentista.

Num dos primeiros flash-backs do filme, após ter uma crise cardíaca, já recuperado, Aschenbach descansa em companhia de Alfried, que dedilha ao piano. Tem a sua frente uma ampulheta, e, lembrando-se de que também havia uma em casa de seu pai, diz, mais para si mesmo do que para o amigo:

⁶⁴ Em entrevista a Lino Micciché, Visconti diz que gostaria que os versos de Platen, citados por Mann em *Sur la marriage*, servissem de introdução ao seu filme, porque eles traduziam seu significado mais profundo. cit. por SANZIO e THIRARD, Luchino Visconti cineaste, p. 121

⁶⁵ Apesar de seus arroubos barroquizantes, as considerações de Glauber Rocha sobre a obra de Visconti são muitas vezes agudas e incisivas. Os escritos do cineasta baiano sobre o italiano estão reunidos em Glauber Rocha, O Século do Cinema. cf. referências bibliográficas

The aperture through which the sand runs is so tiny that at first sight it seems as if the level in the upper glass never changes. To our eyes it appears that the sand runs out only ... only at the end. And till it does, it's not worth thinking about. Till the last moment when there's no more time ... when there's no more time to think about it (HUTCHISON, 2000, p. 4).

O personagem Alfried, amigo com quem Aschenbach discute suas idéias e ideais, foi criado por Visconti, não constando da novela de Mann. Os pensamentos e inquietações que torturavam o Aschenbach-escritor de Mann, apresentados então através de monólogos interiores, vêm à luz no filme transformados em diálogos entre os amigos. Espécie de discípulo, Alfried, que acusa o caráter apolíneo e estéril das criações do mestre, tem sua função dramática justificada pela contraposição constante que faz ao protagonista, esclarecendo, e ampliando, ao público o significado dos conflitos e de suas repercussões na vida de Aschenbach.

A visão de Tadzio colocará em questão a concepção da vida e da arte de Aschenbach, que vai reconsiderá-la a partir daí, perdendo suas antigas certezas. Somente após contemplar e desejar a beleza que sempre procurou de maneira platônica, reconhecerá agora a ambigüidade da arte e da vida, quando o Desejo se torna o ponto central e incontornável de ambas.

Até então, para Thomas Mann e seu protagonista,

mesmo sob o prisma pessoal, a arte é uma vida elevada. Ela traz uma felicidade mais profunda e um desgaste mais acelerado. Grava no rosto de seu servidor os traços de aventuras imaginárias e espirituais, e com o tempo, mesmo no caso de uma vida exterior de uma placidez monástica, provoca uma perversão, um refinamento, um cansaço e uma excitação dos nervos, que mesmo uma vida cheia de paixões e prazeres desvairados dificilmente poderia produzir⁶⁶.

⁶⁶ Thomas Mann, op. cit., p. 26/27. Essa citação é do narrador (o texto é narrado em 3ª pessoa), quando descreve o rosto sofrido de Aschenbach, sofrimento esculpido em suas feições não pela vida, mas pela arte. Quando atribuo o trecho também a Aschenbach - e não apenas ao narrador -, penso que, apesar dos inúmeros afastamentos entre esse e o protagonista, responsáveis pela característica muitas vezes irônica do texto, não é o que acontece no trecho em questão. O que é dito aqui parece compartilhar perfeitamente o pensamento da personagem com o do narrador.

A partir da visão de Tadzio, Aschenbach depara-se com a vida concreta, a vida com suas inúmeras solicitações e possibilidades, até então recusadas pelo protagonista. Um acaso lhe proporcionará a recordação de um episódio lamentável de sua vida. É quando ouve o som da melodia de *Lettre à Elise*, mal executada por Tadzio ao piano numa das salas do hotel. Aschenbach, que observa e escuta, resgatará de sua memória uma ida a um bordel e a experiência com uma prostituta, Esmeralda.

Tal cena, que aparece em flash-back no filme, não consta na novela de Mann, e foi inspirada no romance *Doutor Fausto*, publicado pelo autor em 1947, que apresenta a mesma temática acerca dos conflitos entre a vida e a arte. O protagonista, Adrian Leverkühn, também um compositor atormentado, como o Aschenbach de Visconti, é conduzido por um amigo, à sua revelia, já que procurava um restaurante, a um bordel:

Toquei a campainha. A porta abriu-se sozinha, e no vestibulo huma endomingada madama vinha ao meu encontro. Tinha bochechas cor de uva passa, e, em cima de suas banhas, um rosário de contas amareladas. Sauda-me co'um gesto quase pudico, manifestando sua alegria em voz aflautada e namoriscando comigo, como se havia muito tivesse aguardado a minha visita. [...] Eu me quedava no lugar, dissimulando meu espanto. Vi à minha frente hum piano aberto, hum amigo; aproximei-me dele, passando pelo tapete, e de pé martelei dois ou três acordes; inda sei quais, porque meu espírito se preocupava justamente a essa altura com hum fenômeno sonoro, a modulação de si maior para dó maior, huma passagem de meios-tons [...] Limitava-me a martelar. Foi quando huma morena se colocou a meu lado, em huma pequena jaqueta espanhola; boca grande, nariz arrebitado e olhos amendoados, Esmeralda! Acariciou-me a face com o braço. Eu me virei; empurrei o mocho com o joelho, para arredá-lo, e, recuando pelo tapete, abri caminho através do inferno da volúpia, corri ao lado da palradora dona da pensão, pelo corredor e pela escada, até a rua, sem sequer tocar no mainel de latão⁶⁷.

Na sequência do filme, Aschenbach, quando adentra no bordel, ouve o mesmo trecho da melodia de Beethoven, agora dedilhada por Esmeralda. Visconti comenta a ligação entre Tadzio e Esmeralda em uma entrevista:

⁶⁷ Thomas Mann, *Doutor Fausto*, p. 165/166. O trecho consta de uma longa carta que o protagonista, Adrian Leverkühn, envia ao amigo Serenus Zeitblom, narrador do romance. Mantive a grafia do texto consultado (v. referências bibliográficas)

... Aschenbach, nel collegare la presenza di Tadzio al ricordo della prostituta, cioè ad una contaminazione avuta anni addietro, coglie pienamente l'aspetto più ambigualmente peccaminoso del proprio atteggiamento verso Tadzio. Egli cioè è preda, come anni addietro con Esmeralda, è preda ancora una volta di un cedimento. Tadzio quindi riassume quella che è stata una delle polarità della vita di Aschenbach, una polarità che rappresentando la vita – in alternativa e in antitesi all'universo in cui Aschenbach è rinchiuso – si conclude con la morte. Esmeralda e Tadzio non rappresentano soltanto la vita ma quella sua dimensione specifica, conturbante e contaminatrice, che è la Bellezza.⁶⁸

Significativamente, apesar de muitas vezes passar despercebido ao espectador de primeira viagem, o barco que traz Aschenbach a Veneza logo no início do filme ostenta em sua proa um nome: Esmeralda. Visconti antecipa um signo que só será revelado posteriormente, associando a ida a Veneza à ida ao bordel e à paixão por Tadzio, marcando assim o doloroso e fatal naufrágio do músico nas perigosas águas do desejo e da vida, que só então terão suas comportas abertas.

A familiaridade e a paixão de Visconti pela obra de Thomas Mann igualam-se às que tinha por Proust. Percebemos ecos de Mann em *Rocco e seus irmãos* (*José e seus irmãos*), a influência de *Os Buddenbrook* em *Os Deuses Malditos*. Visconti também adaptou e dirigiu uma coreografia baseada em *Mário e o mágico* de Mann. Num ambicioso projeto, o produtor Dino de Laurentiis reuniu diretores célebres encomendando a cada um deles uma versão cinematográfica de uma passagem da Bíblia, na pretensão de um épico grandioso e espetacular. Visconti acabou não participando do projeto, mas sabemos que escolhera rodar uma versão do trecho de *José e seus irmãos no Egito*, adaptando parte da tetralogia escrita por Thomas Mann. E finalmente, depois de naufragada a adaptação da *Recherche* proustiana, nos seus últimos anos de vida, Visconti afirmava que ainda levaria às telas *A Montanha Mágica*, admitindo, finalmente, a esse filme, um caráter autobiográfico, identificado que estava com a doença e suas limitações, como o protagonista Hans Castorp no sanatório, que seria interpretado por Helmut Berger.

⁶⁸ Luchino Visconti, (a cura di Lino Miccichè) *Morte a Venezia*, Cappelli Editore: Bologna, 1971, p. 111 et seq. *Dal Soggetto al film*, collana cinematografica, 42

O “herói” (Hans Castorp), todavia, exatamente como Aschenbach, se encontra preparado para receber a infecção dissolvente. A sua fadiga e a sua receptividade decorrem de uma sociedade vazia – a da belle époque – e é a ausência de valores sobreindividuais que lhe paralisa a vontade do engajar-se em atividades produtórias e que explica a sua fuga, não para Veneza e, sim, para o sanatório da Suíça (ROSENFELD, 1994, p.184/185).

Na tentativa de retomar as rédeas de sua vida, domando-a por uma vontade sempre obediente ao decoro, à razão e à imagem que faz de si próprio, Aschenbach decide abandonar Veneza, libertando-se, contra seu desejo, da paixão cada vez mais insustentável. Na estação de trem, uma confusão com sua bagagem, providencialmente extraviada, servirá de motivo para cancelar a viagem. É com um malicioso sorriso que o músico retorna para o Lido e para a contemplação de Tadzio. Novamente instalado no Hôtel de Bains, Aschenbach continua sua sôfrega busca pelo belo rapaz. Numa manhã, uma nem tão casual oportunidade torna possível uma aproximação entre ambos. O músico apressa o passo ensaiando mentalmente a abordagem mas sente-se incapaz de concretizar o ato. Acaba passando por Tadzio de cabeça baixa:

Tarde demais! Pensava ele nesse momento. Tarde demais! Mas seria mesmo tarde demais? Esse passo que deixara de dar provavelmente teria conduzido a algo de bom, a uma solução fácil e feliz, a uma salutar recuperação da sobriedade. Só que chegara a vez de aquele que envelhecia não desejar a sobriedade, chegara o momento em que a embriaguez lhe era muito cara (MANN, 1984, p. 76/77).

Dias após, na praia, outra oportunidade surgirá. Aschenbach vê-se, inesperadamente face a face com Tadzio. Ao deslumbramento da visão, o músico sorriu para o garoto e, em enigmática reciprocidade, Tadzio “sorriu para ele, um sorriso expressivo, confiado, sedutor e franco”. Abalado, Aschenbach afasta-se dizendo para si mesmo: “Não devias sorrir assim! Estás ouvindo? Não se deve sorrir assim para ninguém!”, e por fim sussurrou a eterna fórmula do desejo – “Eu te amo!” (MANN, 1984, p. 82/83).

A queda de Aschenbach desenvolve-se paralela à contaminação de Veneza pela cólera. Se o Hôtel de Bains do Lido continua mantendo a aparência luxuosa e luxuriosa da

Belle-Époque, o avançar da doença transforma Veneza numa cidade cheirando à podridão e ao desinfetante que espalham pelas ruas cada vez mais sujas e escuras.

No texto de Mann, um sonho terrível marcará a irreversível aventura do protagonista, que se vê em meio a um ritual dionisíaco, envolto por demônios, vapores, sons, uma orgia dos sentidos em torno de um símbolo fálico. Aschenbach não conseguirá manter seu espírito contido e digno, juntando-se indiferenciadamente aos outros, espírito que agora pertence ao deus estranho, quando “*sua alma saboreou a luxúria e o desvario da degradação*”. Laurence Schifano informa que Visconti iria rodar a cena do pesadelo de Aschenbach, quando ele vive uma espécie de orgia dionisíaca, em uma boate de Munique, a *Blow-up*, que era uma espécie de oitavo círculo do inferno de Dante (SCHIFANO, 1990, 386). Para não quebrar o tom da narrativa, Visconti renunciou a essa idéia e transformou a orgia onírica numa sessão de vaiais num concerto, também num clima de pesadelo.

Je te dirai même que c’est pour me maintenir dans les limites de cette délicatesse, certes ambiguë, que je n’ai pas tourné l’épisode du cauchemar qui se trouve pourtant dans la nouvelle et qui était prévu dans le scénario. A vrai dire, l’épisode du cauchemar est horrible même dans le texte, où il est cependant justifié par le goût pictural et fantastique de l’époque. Mais si j’avais refait aujourd’hui une bacchanale de ce genre, je somrais dans ce qu’il y a de pire chez Fellini ou plutôt, ce qu’il y a de meilleur chez Fulci. Au début, c’est vrai, j’avais pensé tourner le cauchemar au **Blow up**, une boîte de Munich, qui est une espèce de huitième cercle de l’Enfer de Dante, avec un orchestre de damnés, où j’aurais propulsé Aschenbach en sautant un demi-siècle. Mais j’ai préféré renoncer, parce que je me suis rendu compte que cela aurait produit une rupture de ton, de goût dans le film et une fracture et j’ai remplacé le cauchemar qui dans le livre correspond au moment de plus grande dépression et annonce la mort par le fiasco du concert qui, dans le film, joue le même rôle et représente le désespoir qui annonce la fin ...⁶⁹ .

A cena aludida por Visconti, que substitui o pesadelo apresentado no romance, aparece sob a forma de um flash-back, que parece misturar um pesadelo do próprio Aschenbach com um momento realmente acontecido: após ser vaiado num concerto, o

⁶⁹ Entrevista recolhida por Lino Micchiché, *Une rencontre au magnétophone avec Luchino Visconti*, in. Alain Sanzio e Paul-Louis Thirard, Luchino Visconti cinéaste, p. 121,124

músico refugia-se num camarim, onde, sob a pressão do público que quer entrar à força, ouve as acusações de Alfried:

- Seu trapaceiro, seu magnífico vigarista!
- O que mais eles querem de mim?
- Pura beleza. Severidade absoluta. Pureza da forma. Perfeição. A abstração dos sentidos! Tudo se foi! Nada restou! Nada! A sua música nasceu morta e você está desmascarado.
- Alfried, mande-os embora. Por favor, faça com que saiam.
- Mandá-los embora?! Vou entregá-lo a eles!
- Não, Alfried, por favor. Não faça isso, por favor. Não, por favor. Não ...
- A eles! Eles vão julgá-lo. E eles vão condená-lo.
- Não, Alfried, não.

(Tendo a risada sardônica de Alfried como pano de fundo, Gustav, em sua cama no hotel veneziano, parece despertar de um pesadelo. Ele berra “Não!” desesperadamente. A voz de Alfried entra em off.)

- Sabedoria. Verdade. Dignidade humana. Está tudo acabado. Agora, não há mais razão para que você não vá para o túmulo, levando sua música. Você alcançou o perfeito equilíbrio. O homem e o artista são um só. Chegaram juntos ao fundo do poço. (Aschenbach olha o relógio de bolso na cabeceira da cama.) Você nunca possuiu castidade. A castidade é o dom da pureza e não o doloroso resultado da velhice. E você está velho, Gustav. E, em todo o mundo, não há impureza mais impura do que a velhice.⁷⁰

Apesar da renúncia em filmar o pesadelo de Aschenbach, justificada antes por um escrúpulo estético do que moral, notamos nos filmes de Visconti a constante presença de uma espécie de ritual, às vezes orgiástico, às vezes apenas um encontro de aspecto a princípio familiar, como, por exemplo, as personagens reunidas em torno à mesa para um jantar. São momentos decisivos, fortes, intensos, violentos, até. Dentre eles, destaco:

- O Baile, no Gattopardo
- a descida à cisterna, em Vagas Estrelas
- a noite das longas facas, em Os Deuses Malditos
- o pesadelo/flash back das vaias, em Morte em Veneza
- a orgia do rei Ludwig com seus lacaios numa cabana

⁷⁰ trecho do filme extraído de artigo A morte da beleza (em Veneza): A dialética do esclarecimento segundo Pasolini e Visconti, de autoria de Patrick Pessoa, publicado na revista eletrônica Viso: www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=36, acesso em: 23 dez. 2009

- o despertar do professor pelos hóspedes entregues aos prazeres em sua biblioteca

Esses episódios, muitas vezes com função de um *turning point* na trama, na velha tradição da peripécia aristotélica, revelam segredos, desmascaram personagens, deflagram conflitos, abrem a cortina do passado, precipitam os acontecimentos futuros.

Surpreendemo-nos quando Aschenbach aproxima-se da mesa onde se encontram Tadzio e sua família e alerta a mãe do rapaz sobre a peste que se dissemina, pedindo-lhe que abandone a cidade e salve o belo jovem de ser conspurcado pela doença. Acaricia a cabeça de Tadzio, o que seria o único contato físico entre eles, não se tratasse, tal sequência, de um delírio do protagonista.

É num salão de barbeiro que Aschenbach sofre sua transformação mais patética, numa tentativa de enganar a si mesmo e a Tadzio, apagando as marcas indeléveis produzidas pelo tempo. Tinge o cabelo e a barba, agora negros em contraste com o rosto excessivamente maquiado pelo pó branco, o que lhe dá um aspecto fantasmagórico. Os lábios, generosamente pintados de vermelho vivo. Para finalizar, o barbeiro deposita-lhe um cravo no bolso e exclama: “*Agora o senhor pode apaixonar-se sem receio!*”. Grotresco, um reflexo do efeminado que tanto o irritou na chegada a Veneza, Aschenbach continua sua perseguição a Tadzio e, naquela que será sua última manhã, sentado numa cadeira à beira-mar, observa o menino brincando com um amigo, mais forte e mais viril. Uma brincadeira onde se agarram, se puxam, se afastam, enfim, tocam-se de uma maneira que percorre o curto caminho que vai do jogo pueril ao erotismo e à violência.

Acabado o embate, Tadzio afasta-se do companheiro e dirige-se ao mar, onde, com a água na altura das canelas e com seu corpo iluminado pelo dourado do sol, eleva um dos braços, com a mão distendida em direção ao alto. A esse gesto, um Aschenbach exausto e com a maquiagem escorrendo pelo rosto, responde com gesto semelhante, como se quisesse tocar com a mão a mão de Tadzio, reproduzindo a criação do homem de Michelângelo, no teto da capela Sistina⁷¹.

Nesse caso, quem seria o criador e quem a criatura? A alusão ao universo bíblico não é de todo infundada, não obstante as explícitas e implícitas referências ao

⁷¹ Philippe Ortoli, *Passage Bouleversé*, in *Vertigo*, p. 119

paganismo grego, sempre constantes no texto de Mann. Ambos criam e são transformados pelas suas criaturas: Aschenbach criou um Tadzio idealizando-o como o modelo do Belo. Em contrapartida, Tadzio cria um Aschenbach mais humano, um ser desejante e entregue às paixões do mundo.

Seu esforço para levantar-se na intenção do encontro é difícil, doloroso, tenso, e a ele segue-se a morte do protagonista.

O observador (Aschenbach) estava lá sentado, como naquele dia no hotel em que esse olhar cinza-alvorada se voltara para trás, na soleira da porta, e encontrara o seu pela primeira vez. A cabeça recostada no espaldar da cadeira acompanhara lentamente o movimento do que caminhava ao longe; ergueu-se então, como ao encontro do olhar, e caiu sobre o peito, de modo que seus olhos viam por baixo, enquanto o rosto mostrava a expressão relaxada, absorta, de um sono profundo. Mas parecia-lhe que o pálido e adorável psicagogo lhe sorria lá de longe, lhe acenava; que soltando a mão do quadril, apontava para longe e, tomando a dianteira, lançava-se fluando na imensidão plena de promessas. E, como tantas outras vezes, levantou-se para segui-lo.

Passaram alguns minutos, antes que acessem em socorro do homem caído ao lado da cadeira. Levaram-no para seu quarto. E ainda no mesmo dia um mundo respeitosamente consternado recebia a notícia de sua morte (MANN, 1984, p. 118).

Gustav Von Aschenbach morre sem poder produzir, artisticamente, o que aprendeu na labiríntica e pestilenta Veneza. Mas pode, num curto período de tempo, descobrir e viver o amor, e por que não, tê-lo realizado até? Sua agonia é acompanhada de um esforço em direção ao objeto amado, ainda que apenas através do olhar. A expressão torna-se relaxada, absorta, e Aschenbach sorri, um gozo no instante final, na sua posse de Tadzio. *“A vida inteira que poderia ter sido e que não foi”*.

5.2.2 A morte de Bergotte

“É que em Proust as coisas se tornam significativas, necessárias, justificando-se graças à atmosfera essencial em que mergulham.”

Antonio Candido

Coloco aqui a morte do personagem-escritor Bergotte, reconhecendo, como seu colega em Veneza, *demasiado tarde* o equívoco de sua obra, que ganha também a dimensão de um fracasso vital. Tal revelação resulta da contemplação da Beleza, agora materializada na tela *A Vista de Delft*, do pintor holandês Johannes Vermeer. Essa coincidência permite a aproximação com a morte de Aschenbach diante de Tadzio. O fato é narrado em *A Prisioneira*. Bergotte

...morreu nas circunstâncias seguintes. Por causa de uma crise de uremia sem maior gravidade lhe haviam prescrito o repouso. Lendo, porém, num crítico, que na Vista de Delft de Ver Meer (emprestada pelo museu de Haia para uma exposição holandesa), quadro que ele apreciava muitíssimo e julgava conhecer em todos os pormenores, havia um panozinho de muro amarelo (de que não se lembrava) tão bem pintado que era como uma preciosa obra de arte chinesa, de uma beleza completa em si mesma, Bergotte comeu umas batatas, saiu de casa e entrou na exposição. Logo nos primeiros degraus que teve de subir sentiu umas tonteiras. Passou em frente de alguns quadros e teve a impressão da secura e da inutilidade de uma arte tão factícia, e que não valia as correntes de ar e de sol de um palazzo de Veneza, ou de uma simples casa à beira-mar. Enfim chegou diante do Ver Meer, de que se lembrava como sendo mais luminoso, mais diferente de tudo o que conhecia, mas onde, graças ao artigo do crítico, reparou pela primeira vez numas figurinhas vestidas de azul, na tonalidade cor-de-rosa da areia e finalmente na preciosa matéria do pequenino pano de muro amarelo. As tonteiras aumentaram; não tirava os olhos, como faz o menino com a borboleta amarela que quer pegar, do precioso panozinho de muro. “Assim é que eu deveria ter escrito”, dizia consigo. “Meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro”. Não lhe passava, porém, despercebida a gravidade das tonteiras. Em celestial balança lhe aparecia, num prato a sua própria vida, no outro o panozinho de muro tão bem pintado de amarelo. Sentia Bergotte que imprudentemente arriscara o primeiro pelo segundo. “Não gostaria nada, disse consigo, de vir a ser para os jornais da tarde a nota sensacional dessa exposição”.

Repetia para si mesmo: “Panozinho de muro amarelo com alpendre suspenso, panozinho de muro amarelo”. Nisso deixou-se cair subitamente, num canapé circular; subitamente também, deixou de pensar que estava em jogo a sua vida e, recobrando o otimismo, disse consigo: “É uma simples indigestão causada por aquelas batatas mal cozidas, não há de ser nada”. Nova crise prostou-o, ele rolou do canapé ao chão, acorreram todos os visitantes e guardas. Estava morto. Morto para sempre? Quem o poderá dizer? ...

Enterraram-no, mas durante toda a noite fúnebre, nas vitrinas iluminadas, os seus livros, dispostos três a três, velavam como anjos de asas

espalmadas e pareciam, para aquele que já não existia, o símbolo da sua ressurreição (PROUST, 1987, p. 157 et seq.).

Chegamos a acreditar que Bergotte, iluminado pelo amarelo do *panozinho de muro* (como, aliás, Aschenbach, diante do sol ofuscante indicado por Tadzio), descobriu, antes de morrer, a verdade proustiana sobre a criação literária e artística em geral:

Assim é que eu deveria ter escrito, dizia consigo. Meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro.

No entanto, J. Hassine mostra-nos que não é bem assim. Segundo ele, seria preciso que as últimas palavras de Bergotte coincidissem com as do narrador no final da *Recherche*: “*car le style pour l’écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision*”; e prossegue:

Bergotte mourant estime qu’il n’a pas assez poli ses phrases pour les rendre “précieuses”. En fin de compte, si l’admiration du héros pour l’écrivain a tellement diminué, c’est parce que ses livres n’offrent pas l’image d’une composition à partir d’une vision. Bergotte meurt en ignorant les secrets de l’art , alors que le Narrateur affrontera la mort avec le privilège de la clairvoyance. (Dictionnaire Marcel Proust, verbete Bergotte, p. 132)

No último volume da *Recherche*, hospedado na propriedade de Gilberte e do marido Saint-Loup, em Tansoville, a amiga de infância empresta ao narrador um volume de um diário inédito dos Goncourt. O que lê então é transcrito no texto, e constitui um pastiche de Proust sobre o estilo dos irmãos escritores. O narrador termina a leitura desolado, pois reconhece não possuir a capacidade de observação constatada na leitura: “Goncourt sabia ouvir, sabia ver; eu não o sabia”. É com esse espírito de derrota que o herói interna-se num sanatório, onde, segundo ele mesmo, “a tristeza por não possuir dons literários, não [lhe] veio mais”, e “onde, aliás, renunci[ou]ei inteiramente ao projeto de escrever.”

Decepcionara-se não apenas com seu escasso talento, mas com a própria literatura, mentirosa alimentadora da vaidade.

De volta a Paris em 1916, vai aos poucos inteirando-se das mudanças provocadas pela guerra. Na já citada *matinée* da princesa de Guermantes, o acaso das

circunstâncias somado a uma distensão espiritual de uma mente não mais obrigada à atenção constante da observação a qual se dedicara antes, quando aspirante a escritor, vão proporcionar uma sequência de momentos mágicos, reveladores da verdade, da possibilidade de apreender um pouco de *tempo em estado puro*. A constatação, logo em seguida, dos efeitos do tempo nos demais convidados, dar-lhe-á o alerta imperioso: será necessário lutar contra o tempo para finalmente escrever sua grande obra. Terá êxito.

O que Bergotte descobriu demasiado tarde, o narrador terá condições de executar, no que será seu romance, e comenta sobre seu estilo na reflexão estética feita na recepção da princesa de Guermantes. Nesses momentos finais da *Recherche*, aproximam-se mais do que nunca as vozes do autor, do narrador e do herói. Define-se o estilo e a função da escrita proustiana. Bergotte, os Goncourt, a revelação do tempo, serviram de exemplo ou contraexemplo para o escritor.

Antonio Candido comenta o efeito do pastiche dos Goncourt lido pelo narrador proustiano, e que essa leitura

serve para mostrar como a laboriosa descrição realista constrói uma imagem colorida e animada, mas no fundo não passa de um acúmulo de pormenores que valem pouco enquanto possibilidade de compreensão efetiva. (...) o olhar de tal escritor [Goncourt] pára na superfície e não discrimina em perspectiva, nem correlaciona as impressões com referência a um princípio integrador. (...) Ao contrário, a arte do narrador [Proust] pretende descrever de muitas maneiras, recomeçar de vários ângulos, ver o objeto ou a pessoa de vários modos, em vários níveis, lugares e momentos, só aceitando a impressão como índice ou sinal. É uma visão dinâmica e poliédrica, contrapondo-se a outra, estática e plana. (...) a especificação, ao articular o discurso, tece a rede dos significados, que está subjacente como o geral sob o particular e pode ou não ser atingida pelo olhar do escritor, conforme ele pare na superfície (Goncourt) ou alcance a profundidade (narrador) (CANDIDO, 1993, p. 127 et seq).

5.2.3. O barão de Charlus

“Todos os velhos Charlus são ruínas onde se reconhecem, com pasmo, sob camadas de gordura e de pó de arroz, restos de uma bela mulher na sua eterna mocidade”.

Marcel Proust

“Em certa idade, Júpiter se torna fatalmente uma personagem de Molière”

Marcel Proust

Apaixonado pelo efebo, Aschenbach passa a segui-lo pelas vielas e pontes da cidade, perdendo-se no labirinto ameaçador em que Veneza se transformara pela dupla ameaça: a da paixão e a doença. Aschenbach persegue Tadzio como um Orfeu em busca de Eurídice, mas quem sofre os males do inferno é ele mesmo. Essa situação, que remete ao mito de Orfeu, é recorrente em Proust, como já vimos: Swann perseguindo Odette, o narrador perseguindo Albertine em Balbec, assim como perseguira Gilberte nos Champs-Élysées, Charlus perseguindo Morel. A busca desses Orfeus pelas suas Eurídicés será sempre impossível e infernal para eles.

Se em Veneza o compositor Aschenbach apaixona-se por Tadzio através do olhar, que aos poucos vai se tornando enigmaticamente recíproco, em Balbec, Charlus, procurando relações mais efêmeras e menos platônicas flerta com o herói da *Recherche*. Mas esse, sempre ingênuo, - ingenuidade que toma contornos cômicos quando conhecemos o conjunto da obra - não entende a natureza desses olhares:

...quando tive a sensação de que me estava olhando alguém que não se achava muito longe. Voltei a cabeça e vi um homem de uns quarenta anos, muito alto e corpulento, de bigodes muito negros; aquele senhor dava nervosas pancadinhas nas calças com uma vara e cravava em mim uns olhos dilatados pela atenção. Aqueles olhos cruzavam-nos de vez em quando olhares de extrema atividade, como somente os têm diante de uma pessoa desconhecida homens a quem, por algum motivo, ela inspira pensamentos que não ocorreriam a qualquer outro – por exemplo, loucos ou espiões. Lançou-me um derradeiro olhar, atrevido, prudente, rápido e profundo, tudo ao mesmo tempo, como a última estocada antes de empreender a fuga e, depois de olhar em derredor, adotou uma atitude de homem distraído e altaneiro, e, voltando-se bruscamente, pôs-se a ler um cartaz de teatro, absorvendo-se nessa tarefa enquanto trauteava uma canção e compunha a rosa aveludada da botoeira. Tirou do bolso uma caderneta e fez como se tomasse nota do espetáculo anunciado; [...] soltou o suspiro que exalam não as pessoas que estão com muito calor, mas as que querem aparentar que estão com muito calor (PROUST, SRF, pp. 392/393).

Pouco depois o narrador vai saber que o empertigado senhor era o tio de seu amigo Saint-Loup, ou seja, o respeitado Barão de Charlus, segundo Adorno a verdadeira figura central de toda a *Recherche* (ADORNO, 1984, 148). O sobrinho vangloria-se do número de mulheres que o Barão havia possuído e afirma que ele era avesso aos homossexuais.

O Marcel paquerado por Charlus é o mesmo Marcel que presenciou, na infância em Combray, a célebre cena de Montjouvain, em casa do falecido compositor Vinteuil. Do lado de fora, atrás de uma moita, o protagonista vê a filha do músico receber uma amiga e com ela ter uma relação lésbica, após profanarem a figura do pai, numa fotografia.

Mais tarde, no início de *Sodoma e Gomorra*, novamente o narrador *voyeur* descobrirá um segredo, o do Barão de Charlus. No pátio dos Guermantes, Marcel vê o encontro do Barão com o alfaiate Jupien, e como a sedução recíproca se dá pela linguagem do olhar. De imediato, procuram um lugar seguro, onde possam satisfazer seus desejos urgentes. Tudo isso, é claro, está sendo observado pelo narrador.

A decadência de Charlus começa quando ele se apaixona pelo violinista Charles Morel, filho do antigo camareiro do tio Adolphe, personagem que já aparecera em *No Caminho de Swann*, no episódio da dama cor de rosa⁷². Com o objetivo de conseguir com exclusividade a companhia do belo e talentoso jovem, Charlus abre-lhe as portas da alta sociedade, além de sustentá-lo. Passa a freqüentar, para estar sempre perto do protegido, os Verdurin, e por eles será posteriormente desprezado e esnobado. São os Verdurin também que provocarão a ruptura do Barão com Morel.

Descendente literário do Lucien de Rubempré de Balzac, o inescrupuloso Morel representa o máximo da flexibilidade ou indiferenciação sexual: desempenha a função masculina com uma mulher, a sobrinha de Jupien; já com o Barão, a ligação entre ambos configura uma relação homem-homem. No relacionamento que terá com Saint-Loup, Morel

⁷² A “dama cor de rosa” é a própria Odette de Crécy, cocotte que freqüentava a casa do tio do narrador, antes de casar-se com Charles Swann. O referido episódio trata da ocasião em que, visitando num dia o tio Adolphe, o jovem herói, que não era esperado, conhece Odette, vestida de rosa. Ao saber do fato, o pai do protagonista rompe as relações familiares com o tio.

exercerá o papel de mulher, e, novamente, o versátil jovem desempenha uma função feminina quando se relaciona com outra mulher, a lésbica Léa.

Por fim, no último volume da obra, numa Paris inóspita, em plena Primeira Guerra Mundial, Marcel, cansado e sedento após longa caminhada, procura refúgio e entra em um hotel. Não sabe tratar-se do “*Templo do Impudor*”, uma casa de prostituição masculina mantida pelo Barão e dirigida por Jupien, freqüentada pela nata da sociedade parisiense. Levam-no a um quarto, onde ele pretende descansar um pouco, mas curioso, resolve dar uma volta por outros andares e corredores. Nesse passeio, ouve gemidos abafados vindos de um aposento. Percebe nele uma clarabóia lateral e com a ajuda de um banco, sobe para ver o que se passa. É surpreendido pela visão de Charlus amarrado à cama e sendo supliciado por um jovem, Maurice, num ritual sado-masoquista com os acessórios costumeiros, onde o nobre Guermentes faz o papel do masoquista e Maurice, o sádico. Já todo ensangüentado, o Barão chama Jupien e reclama de Maurice: *não é suficiente mau e agressivo. Pede outro mais violento e mais forte.*

Após observar o ambiente e ouvir conversas sobre o submundo por onde transitavam os pederastas, Marcel decide voltar para casa e abandona o Templo do Impudor quando começa a soar o alarme de bombardeio iminente. Sob as bombas, o herói se lembra da primeira vez em que vira um avião, a caminho da Raspelière, momento sublime, a máquina voadora parecendo-lhe um deus celeste. Agora, os deuses voadores, maléficos, jogavam fogo do céu. Como em Sodoma, em Gomorra, em Pompéia. As ruas escureceram. Marcel pensa no hotel de Jupien, provavelmente já destruído,

pois uma bomba caíra perto quando a deixava, a casa na qual o Sr. de Charlus poderia ter escrito profeticamente “Sodoma”, como fizera, com igual presciência ou talvez no início da erupção vulcânica, o desconhecido habitante de Pompéia. (PROUST, TR, 1983, 98)

A situação de exceção e terror, o anonimato nas trevas, a idéia de que cada um cuidava da própria salvação, davam aos frequentadores do bordel, que se refugiavam - junto com a população em geral, nas labirínticas estações de metrô -, uma sensação de liberdade moral até então nunca experimentada por eles em público. Assim, a circulação pelos corredores *negros como catacumbas*, proporcionava a alguns a possibilidade

de suprimir o prólogo do prazer, permitindo entrar sem delongas no terreno das carícias a que habitualmente só se tem acesso ao cabo de algum tempo. Quer o objeto cobiçado seja, com efeito, feminino ou masculino, ainda supondo-se fácil a abordagem e inúteis os galanteios que se eternizariam num salão, há, sobretudo de dia, mas também à noite e em ruas mal iluminadas, pelo menos um preâmbulo durante o qual só os olhos se regalam, pois o receio dos transeuntes e da própria criatura desejada impede de ir além de palavras e olhares. No escuro, toda essa antiga prática fica abolida, as mãos, os lábios, os corpos podem assumir a dianteira. Há sempre a desculpa da escuridão e dos enganos que engendra, se se for mal recebido. Sendo favorável a acolhida, a imediata resposta do corpo que não foge, que se aproxima, dá-nos daquela ou daquele que buscamos silenciosamente, uma impressão de ausência de preconceitos, de vício franco, a aumentar a felicidade de morder o fruto sem precisar nem cortejar com os olhos nem pedir licença. ... Mergulhados nessa atmosfera nova, os clientes de Jupien imaginavam ter viajado para assistir a um fenômeno natural, um macaréu ou um eclipse, e saboreando, em vez do prazer preparado e sedentário, o do encontro fortuito em lugar desconhecido, celebravam, sob o troar vulcânico das bombas, como num lupanar pompeiano, ritos secretos no negror das catacumbas. (*ibidem*, 98/99)

O narrador volta para a casa, continuando suas especulações sobre o que testemunhara no hotel de Jupien e elucubrando sobre os inferos parisienses, sobre o que levava homens livres ao vício e à prostituição, avaliando que “o hábito de excluir da moralidade toda uma série de atos ... devia ser antigo, e, não ouvindo nunca o senso moral, agravava-se dia a dia, até àquele em que esse Prometeu voluntário se deixou atar pela Força ao Rochedo da pura matéria”. Agora já um arguto conhecedor da complexidade humana, através do longo aprendizado adquirido na vivência e observação dos signos e suas desilusões, o herói, que nutre por Charlus amizade e afeto verdadeiros, lamenta a rápida progressão do seu vício, doença e loucura, e lamenta sua morte, que não poderia estar distante. Procura amenizar a imagem chocante que formou do amigo, acorrentado e à espera de forte açoite. Prometeu atado ao rochedo de pura matéria, sim, mas “nessa pura matéria, é possível que sobrenadassem ainda uns restos de espírito”. Considera ainda que, sob a mais mórbida e louca das taras, está o amor como origem. A necessidade do Barão de ser supliciado por forte homens do povo revelava, “íntato, o seu sonho de virilidade”, e que, “em suma, o desejo de ser algemado, açoitado, embora repulsivo, traía sonho tão poético

como o de ir a Veneza ou ter uma amante dançarina, que a outros moviam”. (*ibidem*, 100-102)

As revelações iniciadas no volume “Sodoma e Gomorra” finalmente estampam-se aos olhos de Marcel. Toma conhecimento da homossexualidade do amigo Saint-Loup, marido de Gilberte, que também sucumbira ao charme de Morel. Como Albertine, Saint-Loup guardava um segredo, ou melhor, o segredo da inversão sexual. Como Albertine, morre abruptamente, deixando o narrador em constantes dúvidas. As peripécias do Barão continuam. Abandonado por Morel, jura vingança. Quando o violinista é preso por deserção, acusa, em defesa própria, o Sr. de Charlus e o Sr. d’Argencourt, alegando ter sido por eles envolvido em histórias das quais não participara diretamente. Todos foram logo soltos.

Após nova reclusão numa casa de saúde, tão ineficaz quanto a primeira, Marcel retorna a Paris, descrente do seu talento e da possibilidade de realizar-se como escritor. Retoma aos poucos sua vida social e numa tarde, dirigindo-se a uma matinée oferecida pela princesa de Guermantes, encontra casualmente o Barão de Charlus. Mal se mantendo sentado no carro, exibindo uma decadência humilhante para sua antes portentosa figura e condição, passeia amparado por Jupien, que acompanha e cuida do ex-companheiro com infinita paciência.

Talvez devido à doença, supõe o narrador, o Barão deixara de tingir os cabelos, que ostentam “mechas agora de pura prata da cabeleira e barba, e conferiam ao velho príncipe decaído a majestade shakespeariana de um rei Lear”. Mas, se as mechas ainda brilhavam, os olhos “havia perdido todo o brilho. E ainda comovia mais sentir-se que esse brilho perdido era o da altivez” de sua moral aristocrática. Nesse instante, passa numa carruagem a Sra. de Sainte-Euverte, antes desprezada por Charlus, que, no entanto, reúne agora todas as suas forças para cumprimentá-la, saudando-a “com tanto respeito como se fosse a rainha da França”.

Para mostrar ao narrador que estava ainda absolutamente consciente, o Barão diz-lhe: “Veja naquele poste um cartaz semelhante àquele em cuja frente eu estava quando

o vi pela primeira vez em Avranches, não, é engano, em Balbec”⁷³. No mesmo sentido passa a enumerar velhos amigos, listando os nomes dos que se foram:

Aníbal de Bréauté, morto! Antônio de Mouchy, morto! Charles Swann, morto! Adalberto de Montmorency, morto! Barão de Tayllerand, morto! Sóstenes de Doudeauville, morto!”. E, cada vez, a palavra “morto” parecia cair sobre os defuntos como um pá de terra mais pesada, lançada por um coveiro que os quisesse prender mais profundamente ao túmulo (*ibidem*, p. 117/118).

O herói se afasta com Jupien para conversarem em particular sobre o estado do Barão. O ex-coleteiro conta ao narrador o calvário pelo qual o amigo tem passado. Muito doente, após um ataque de apoplexia, perdera a visão e parte dos movimentos, mas não o apetite sexual. Jupien relata o episódio ocorrido numa ocasião em que precisou deixar o doente sozinho por uns instantes, num quarto de hotel. Ao voltar, o susto de ver que Charlus atirara-se a um garoto de menos de dez anos. A conversa é subitamente interrompida:

“Mas , meu Deus!” exclamou Jupien, “eu tinha razão em não querer que nos afastássemos, ele já achou jeito de entrar em conversa com um jardineiro. Adeus, é melhor eu despedir-me do senhor e não deixar nem um instante sozinho o meu doente que não passa de uma criança grande” (*ibidem*, p.119).

O mais soberbo dos Guermantes reduzido a um boneco, dependente e desprezado. Mas que mantém vivo o exercício, ou a tentativa dele, ao menos, de seu vício. A satisfação do desejo, guia de toda sua vida, segredo de polichinelo. O que o Barão de Charlus perseguiu durante anos, Aschenbach descobrirá e perseguirá na concentração do tempo de uma temporada em Veneza. Um com uma ampla, muito ampla experiência. Outro, um quase virgem. Ambos patéticos, escravos de suas paixões, cujo nome poucos ousavam dizer.

A homossexualidade é um tema basilar em Proust e também recorrente em Visconti. Tal como aparece na obra do escritor francês, ela é apresentada com ambigüidade. Ora a “inversão” sexual é “naturalizada” através de metáforas extraídas do reino da

⁷³ *Ibidem*, p. 115/116/117. Charlus está referindo-se ao primeiro encontro entre eles, em Balbec. cf. SRF

botânica e amplificada numa variedade enorme de possibilidades e gradações, ora aparece ligada a uma espécie de maldição (o quarto volume da *Recherche*, quando desabrocha o mundo homossexual, é intitulado *Sodoma e Gomorra*, as cidades bíblicas castigadas por sua devassidão). As epígrafes selecionadas para *Sodoma e Gomorra* são inequívocas:

1ª epígrafe:

*Primeira aparição dos homens-mulheres,
descendentes daqueles habitantes
de Sodoma que foram poupados pelo fogo do céu*

Gênese, XVIII: 16 E XIV:29

2ª epígrafe:

*A mulher terá a Gomorra e o homem terá a Sodoma
...
E, lançando-se, de longe, um olhar irritado,
Os dois sexos morrerão cada um para seu lado.*⁷⁴

Alfred de Vigny

Ainda nesse sentido,

Si le héros découvre que les invertis ne sont pas quelques exceptions, mais très nombreux, cette appréciation plus conforme à la réalité est compensée, en revanche, par une peinture grotesque qui a toute apparence d'une condamnation morale dans le droit fil de la tradition judéo-chrétienne (LERICHE et RANNOUX, 2000, p. 112).

O retrato final não é dos mais generosos. A “*raça maldita*”, os que “morrerão cada qual para o seu lado”, são pintados, sem o moralismo proposto acima, mas com tintas carregadas de desalento e pesar, pelo narrador proustiano.

Hannah Arendt, em *Origens do Totalitarismo*, analisando o universo descrito por Proust, associa a condição judaica à condição homossexual. No ambiente decadente do

⁷⁴ Versos do poema “A cólera de Sansão”, publicado no livro *As destinadas*

fin-de-siècle, quando a alta sociedade não consegue mais mascarar “o tédio e o cansaço”, a assimilação de judeus e homossexuais em seus salões reflete uma busca por elementos exóticos que pudessem dar um pouco de paixão, excentricidade e a impressão (falsa) de abertura de espírito à vida mórbida cultivada pela aristocracia. O fenômeno que permitia a transformação do que era considerado “crime” em “vício” tornava precárias e ambíguas suas posições na vida social, donde o “complicado jogo de exibição e ocultamento, de meias confissões e distorções mentirosas, da humildade exagerada e da exagerada arrogância” (ARENDDT, 2007, 104). Às cidades malditas da planície bíblica, Sodoma e Gomorra, acrescenta-se Sião. Assim, judeus e homossexuais,

sentiam-se superiores ou inferiores, mas em ambos os casos orgulhosamente diferentes dos outros seres normais; ambos acreditavam que a sua diferença era um fato natural adquirido por nascimento; ambos estavam constantemente justificando, não o que faziam, mas o que eram; e, finalmente, ambos hesitavam sempre entre a atitude de quem pede desculpas e a afirmação súbita e provocadora de quem se julga elite. (*ibidem*, 104 et seq.)

Em diversos filmes de Visconti, a homossexualidade também aparecerá marcada pelos signos da solidão, da esterilidade, do isolamento, da perversão. A morte de Aschenbach em Veneza é ocasionada pela contemplação do Belo e do mundo dos sentidos (embora aqui possamos prescindir do elemento homossexual, até). Ludwig, o rei virgem, satisfaz seus desejos homossexuais na companhia de seus soldados. Em *Violência e Paixão*, a possível vivência da homossexualidade associa-se à solidão, ao isolamento do professor, e a sua realização, com o jovem Konrad, é impossibilitada pelo *tarde demais*, diagnosticado por Deleuze, e, dolorosamente, pelo próprio protagonista.

5.3 Ludwig

*Teu amor pelas coisas sonhadas era o teu desprezo pelas coisas vividas.
Rei-Virgem que desprezaste o amor,
Rei-Sombra que desdenhaste a luz,
Rei-Sonho que não quiseste a vida!*

Fernando Pessoa

*Temos todas duas vidas:
A verdadeira, que é a que sonhámos na infância,
E que continuamos sonhando, adultos, num abstracto de névoa;
A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,
Que é a prática, a útil,
Aquela em que acabam por nos meter num caixão.*

Álvaro de Campos

Aux yeux du décadent, une chose n'a pas d'existence par elle-même, mais pour lui. Par rapport à lui... Son humeur du moment pèse plus que toute la réalité de l'univers.

Wilhelm Furtwängler

Ludwig, protagonizado por Helmut Berger, gira em torno da figura do excêntrico rei da Baviera e de sua decadência. O rei lunar, amante das artes, mecenas de Richard Wagner, construtor dos fabulosos castelos, foi um dos últimos representantes da tradicional estirpe dos Wittelsbach, monarcas da Baviera. Esses estavam unidos por laços de sangue às famílias que governavam outros estados que, quando unificados por Otto von Bismark, o chanceler de ferro, formariam a Alemanha moderna. Envolto em tragédias, os Wittelsbach deixaram atrás de seu nome rastros de acontecimentos que tornaram-se lendários, ainda em vida de muitos de seus membros. Ludwig I, avô do II, deixou para a posteridade o escândalo de sua relação com Lola Montez, dançarina de origem nada nobre, que viria a ser tema de filme de Max Ophüls, em 1955. Ludwig II era primo da imperatriz Elisabeth da Áustria, morta por um anarquista italiano. Em cena do filme de Visconti, Elisabeth diz ao primo:

*Che aspirazioni hai? Di passare alla storia per merito di Richard Wagner?
... Se il tuo Richard Wagner vale quanto dici non ha bisogno di te. La tua patetica amicizia con lui serve soltanto a crearti l'illusione di aver creato qualcosa. Come io servo a darti l'illusione di un amore. ... Io per te dovrei essere l'amore impossibile e fornire così una giustificazione alla tua coscienza. ... E il tuo dovere è costruirti una realtà. Dimentica i sogni di gloria. I regnanti come noi non hanno storia. Servono di parata. Siamo*

dimenticati alla svelta, a meno che non ci diano un minimo d'importanza assassinandoci (VISCONTI, 1973, p. 207).

Ludwig tenta realizar-se vicariamente: através da idolatria por Wagner, tenta realizar-se como o artista que não é. Elege sua prima Elisabeth como alvo do seu amor, pela ilusão de viver um amor por uma mulher, tranquilizando assim, a consciência da sua homossexualidade.

A cena seguinte, que consta do roteiro, foi filmada, mas cortada da versão definitiva da obra⁷⁵, deveria mostrar a imperatriz em sua câmara mortuária. Fisicamente parecida com o primo⁷⁶, diferia dele em relação à maneira de enfrentar a vida. Amava fraternalmente Ludwig, e compreendia suas limitações e dificuldades diante da realidade e, talvez por isso mesmo aconselha-o a casar-se com Sophia, sua irmã. Ludwig chega a marcar o casamento, mas desiste antes, fato que acelera sua decadência. No que diz ao primo, Elisabeth tinha razão. Foi assassinada e ficou conhecida para a posteridade como Sissi, a imperatriz, de quem não conseguimos mais dissociar da imagem de Romy Schneider. Também tiveram destinos trágicos, além do próprio Ludwig II, seu irmão Otto, doente mental; Sophia, a irmã da imperatriz, morta ao ajudar na fuga de mulheres e crianças em um incêndio num Bazar de Caridade em Paris; e Rodolfo d'Absburgo, filho de Elisabeth, herdeiro do trono austro-húngaro, suicidou-se.

Numa visita ao irmão, isolado em tratamento psiquiátrico, Ludwig diz-lhe: “Anche i nostri nemici di Prussia sono nostri cugini. Noi facciamo tutti in famiglia: le guerre, i figli, i matrimoni. Siamo incestuosi e fraticidi senza sapere perché” (VISCONTI, op cit, p. 215). O peso do sobrenome, da família e da tradição atingem-nos como uma maldição, acentuando o caráter trágico de *Ludwig*.

Grande foi o fascínio que o rei da Baviera despertou, e que foi retratado por diversos artistas contemporâneos ou posteriores. Paul Verlaine dedicou-lhe um poema:

⁷⁵ Visconti sofreu um aneurisma antes de montar o filme. O trabalho foi feito à sua revelia e resultou num filme quase incompreensível, com a metade do tempo previsto pelo cineasta. No final dos anos 80, antigos colaboradores do cineasta na realização de *Ludwig*, cotizaram-se, compraram os negativos, e tentaram montar o filme o mais próximo possível ao que seriam as intenções de Luchino. Essa versão, definitiva, tem cerca de quatro horas de duração.

⁷⁶ Sobre essa semelhança, pretendida por Visconti, Alain Ménil comenta: “Mais la ressemblance physique que Visconti obtient des deux interprètes confère à leur amitié amoureuse, le vertige des passions incestueuses, l'écho d'un sang qui se réfléchit”. Alain Ménil, *Ludwig roman*, in *Cinématographe* 91, juillet-aôut, 1983, p. 6)

“Roi, le seul vrai roi de ce siècle, salut, Sire/Qui voulûtes mourir vengeant votre raison/Des choses de la politique, et du délire/De cette Science intruse dans la Maison,/De cette Science assassin de l’Oraison/Et du Chant et de l’Art et de toute la Lyre/...”⁷⁷ . Acima vimos o testemunho de Fernando Pessoa. D’Annunzio coloca na boca de um personagem: “Quel Wittelsbach mi attrae per l’immensità del suo orgoglio e della sua tristezza. I suoi sforzi per rendere la sua vita conforme al suo sogno hanno una violenza disperata”... e prossegue: “Per questo sentimento infinito della solitudine, per questa facoltà di poter respirare su le più alte e più cime, per questa consapevolezza d’essere unico e intangibile nella vita, Luigi di Baviera è veramente un Re; ma Re di sé medesimo e del suo sogno”.⁷⁸

O filme de Visconti

traz à cena um soberano-dandy que prefere a estética à política, o belo ao útil, servindo ao mesmo tempo à sublimação pelo cineasta dos caminhos que o aproximavam de sua personagem e mostrando a opção de ambos por uma vida pautada no ideal de beleza artística, que traz como consequência o peso insuportável da solidão (FARIA, 1999 , p. 88).

Apaixonado pela música de Wagner, compromete sua popularidade junto aos súditos, e tem sua sanidade mental questionada por outras autoridades, ao sustentar a megalomania do compositor. A construção dos fabulosos castelos com salas monumentais e grutas artificiais é a tentativa de construção de um mundo de artifício que não poderá ocupar. Como escreveu Proust, “Toda ação do espírito é fácil, quando não submetida ao real” (SG, 2008, p. 73).

A tristeza, o isolamento, a loucura do rei-*virgem* Ludwig, acostumado a sublimar seu desejo, levavam-no, entretanto, a promover orgias com seus subalternos. Numa dessas noites de excessos, o rei bebe com seus soldados e empregados, *seminus*, numa cabana construída em torno de uma árvore seca e sem folhas, em meio a uma noite de chuva. Laurence Schifano aponta, nesse trecho,

⁷⁷ Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, 426. O poema, “À Louis II de Bavière”, consta do livro *Amour*.

⁷⁸ Gabriele D’Annunzio, *Le vergini delle rocce*, Mondadori, Milano, 1995, p. 151-152, cit. por Giuseppe Russo, *L’impossibile idillio*, in *Ludwig* di Luchino Visconti, p.87-88

o longo, doloroso e vão combate contra a homossexualidade, vivida e traduzida como uma maldição, uma condenação, e ligada à esterilidade da árvore morta da Walkyria, que serve de cenário wagneriano à orgia na cabana de Tegelberg, contraponto trágico da festa de Natal na casa de Wagner, com a luminosa música idílica escrita para Cosima e o pinheiro carregado de presentes, a presença deslumbrada das crianças... E ali estão claramente os dois pólos do universo viscontiano ... (SCHIFANO, 1990, p. 395).

Schifano atenta para uma possível angústia de Visconti, a homossexualidade associada à solidão e à esterilidade, o homossexual não constituindo família e gerando filhos. Dominique Païni faz uma leitura mais instigante da homossexualidade do rei da Baviera:

Ludwig est un film sur la béance, le trou, celui de la femme que Louis II refuse de pénétrer, métaphoriquement mis en relation avec la place du pouvoir qu'il refuse, de la même manière, de prendre. ... Le scandale de Louis II, le trouble qu'il déclenche dans cette fin du XIXe siècle, c'est par l'absence, la retraite qu'il les produit, désignant ainsi l'hystérie d'un monde dont les moteurs indissociables sont la pénétration et la possession (PAÏNI, 1997, p. 58).

Com efeito, Ludwig recusa-se a exercer o poder, como recusa a guerra de sua Baviera contra a ameaça da Prússia: “*Questa guerra non mi appartiene, non l’ho mai voluta*”. Païni prossegue estabelecendo a relação estética entre sua proposta de leitura e a técnica de filmagem do cineasta:

La béance, le trou, à travers les caries dentaires de Louis et la grotte wagnérienne au sein de laquelle se réfugie, hantent le film (les châteaux ne sont scandaleux que parce qu'ils sont vides...) et conduisent Visconti à adopter systématiquement un style: le travelling optique, autrement dit le “zoom”. En effet, pas un seul plan-séquence n'échappe à la règle d'un effet de zoom-avant qui rend inutile la somptuosité des décors rarement découverts en plan d'ensemble et qui n'en finit pas de redoubler formellement les impossibles actes sexuels et politiques de Louis: pénétrer, posséder, *investir*. *Investir* l'espace politique, filmique et *investir* économiquement. Cesser les dépenses vaines (*ibidem*, p. 58).

Já falamos sobre a visão, antes ambígua do que pessimista, da homossexualidade no universo proustiano. Ora danação, ora elemento próprio e legítimo da natureza, a questão, onipresente em Proust, constitui uma das chaves da sua grande obra, onde os signos do amor homossexual são até mesmo mais reveladores das mentiras e das verdades do que os signos do amor heterossexual.

Proust “resolve” a aporia vida-arte através do eu-fictício que passa pelo aprendizado amoroso, expurgando a própria homossexualidade, delegada aos outros personagens. Apreende que os signos são falsos, enganosos, vazios, e só a Arte tem um sentido final.

Em Visconti, a homossexualidade aparece associada à solidão do artista, à sua condição de ser inapto ao mundo burguês, a uma vivência mais velada e culpada da questão homoerótica e homoafetiva. O homossexual está sempre entre aqueles que não conseguiram superar ou conciliar as contradições entre as aspirações artísticas, sublimadas, e as vicissitudes e solicitações da vida prática do homem comum.

Dentre essa impossibilidade vital, temos o próprio tempo como fator de conflito. Os aristocratas, os artistas, os solitários viscontianos, homossexuais ou não, são as verdadeiras presas do *tarde demais*.

Em *Ludwig*, a narrativa fílmica constitui, na verdade, um inquérito proposto pelo conselho do estado da Baviera, para que o rei, considerado insano, fosse afastado de suas funções. Ao longo do filme, a ação é interrompida por depoimentos que testemunham a progressiva loucura do monarca. Esses depoimentos são quadros curtos, as testemunhas apresentadas em close, dirigindo-se diretamente à câmera, identificada ao olhar do espectador, formando os quadros com fundo escuro e emoldurados pelos limites da própria tela.

Diante das acusações ao rei, o oficial Durckhein, que lhe é sempre fiel, na tentativa de defendê-lo e mantê-lo no poder, aconselha:

Il mio Sovrano crede di avere fatto una scelta coraggiosa, e s'illude di riuscire a raggiungere la sua felicità fuori dalle regole anguste dei doveri dell'uomo. Chi ama davvero la vita, Maestà, deve giocarla con infinita prudenza. Anche un Sovrano. Un uomo giovane con tutta la vita davanti a sé deve cercar di trovare qualche altra ragione alla propria esistenza. Non è così? Una ragione umile, faticosa forse, in una realtà comune agli esseri semplici... nella mediocrità, magari. Ci vuole molto coraggio ad accettare la mediocrità, a chi persegue degli ideali sublimi che non di questo mondo, lo so. Ma è l'única speranza di salvarsi da una solitudine equivoca ... (VISCONTI, op cit, p. 218).

Como Elisabeth, Durckhein entende a natureza de Ludwig em sua profundidade. A grande verdade trágica é que

Ludwig dépasse la compréhension normale de l'Art. L'Art ne lui est plus une figure temporelle de la Rédemption. Ayant effacé la barrière symbolique qui retient l'Art dans le monde imaginaire, il l'identifie au Réel. C'est ce vertige qui emporte l'esthète vers la folie, quand son besoin s'exacerbe au point de tout inverser, que dépeint admirablement Ludwig" (Alain Ménil, op. cit., p. 7).

Ludwig, assim como Aschenbach e Gianni de *Vague Stelle*, não são poupados por Visconti. São apresentados de maneira patética, cruelmente tratados pelo cineasta. Assim como, em Proust, Swann e o Barão de Charlus. Já o Professor de *Violência e Paixão* terá outro tratamento, assim como o príncipe de Salina o teve.

Em comum, todos artistas, ou diletantes, apenas.

CAPÍTULO 6 - SOB OS PASSOS DA MORTE - O TESTAMENTO DE LUCHINO VISCONTI

A lembrança esquece, Mortos, inda morremos.

Ricardo Reis

Com Visconti já bastante debilitado, seu penúltimo filme, *Gruppo di Famiglia in un Interno* (1974, *Violência e Paixão* no título brasileiro) foi rodado apenas em locações internas. Mas essa redução espacial das cenas faz parte da ambientação necessária para compreendermos a vida do protagonista. Muito mais do que uma restrição devida à doença do diretor e sua dificuldade de locomoção, o cenário prima pelo seu aspecto funcional na trama.

A abertura do filme apresenta o título da obra, os créditos do diretor e do elenco, tendo como pano de fundo uma fita com o resultado de um eletrocardiograma que vai se enrolando sobre si mesma, sugerindo a figura de uma serpente. O Tempo tem como um de seus símbolos uma cobra devorando a própria cauda. Trata-se de uma representação de uma visão cíclica do Tempo, o eterno retorno, o início e o fim indiferenciados. Mas o aspecto que a fita vai tomando na abertura do filme parece antes representar as dobras do Tempo, a quebra de sua linearidade. A título de curiosidade, o brasão da família Visconti tinha como emblema uma serpente ondulada engolindo uma criança⁷⁹.

O Professor (Burt Lancaster), protagonista cujo nome não será mencionado, é um homem culto, refinado e que faz questão de manter-se recluso, na solidão, afastado do mundo externo, de seus barulhos, de suas ameaças, de sua feiúra. As paredes de seu belo apartamento, cobertas por telas, as *conversation pieces*⁸⁰ (*Conversation Piece* é o título que

⁷⁹ Cf. o capítulo final de Luchino Visconti – O Fogo da Paixão, onde a autora, Laurence Schifano faz considerações sobre o significado da serpente.

⁸⁰ *Conversation Piece*: gênero de pintura, principalmente inglês, do século XVIII, que retrata famílias da aristocracia e da alta burguesia, numa perfeita harmonia entre seus membros, ambientado geralmente em interiores. Os temas são íntimos e recatados, e não mais heróicos, num tom que abandonou a grandeza épica em prol da vida familiar e particular.

o filme ganhou em inglês), as esculturas, o mobiliário requintado e os livros, dão à casa a aparência de um museu sem vida. Túmulo de um tempo passado, onde no presente encontra-se enterrado, voluntariamente, o Professor.

A personagem do protagonista foi inspirada na figura do intelectual italiano Mario Praz, especialista em literatura inglesa e colecionador de obras de arte, dentre elas, as mesmas *conversation pieces*. Em depoimento, o co-roteirista Enrico Medioli, de quem partiu a idéia do argumento desenvolvido posteriormente no roteiro, não faz qualquer alusão a Praz, mas sim a *Jean Santeuil*, de Proust, como fonte inspiradora do personagem. Enrico Medioli descreve o Professor como

un uomo ... di eccezionale civiltà e cultura, superstite estimatore dei grandi valori della vita. E in definitiva colpevole: ha speso i dieci talenti della parabola a ritirarsi in una solitudine privilegiata e protetta, in una specie di sontuoso grembo materno dove stagnare, abitudinario e senza traumi, nella contemplazione dell'arte. Come Aschenbach, è caduto in un ingano.⁸¹

Já Visconti, em entrevistas por ocasião do lançamento do filme, confirma a inspiração em Mario Praz e rejeita a idéia de que o filme seja autobiográfico:

Esse personagem é um egoísta, um homem fechado sobre si mesmo que, ao invés de estabelecer relações com os homens, coleciona suas obras. É um maníaco pelas coisas. Ao passo que o que conta são os homens e seus problemas, e não as coisas que eles produzem. Os homens e seus problemas são, de longe, mais importantes que suas obras ou que suas coisas. Eu, por mim, não sou tão egoísta. Ajudei tantos jovens, quer com conselhos quer materialmente, sempre que isso era possível. Tenho tantos amigos...⁸²

E, por fim, o próprio Praz, reconhecendo-se na figura do Professor, comentou o fato de Visconti ter sido um melhor profeta que ele próprio, pois quando dera o título a um de

⁸¹ Enrico Medioli in Gruppo di Famiglia in un Interno, a cura di Giorgio Treves, p. 13

⁸² Declaração de Visconti citada por L. Schifano, in Luchino Visconti – O Fogo da Paixão, p. 410

seus livros, *La Casa della Vita*⁸³, acreditava que passaria o resto de seus dias no apartamento localizado no Palazzo Ricci, na Via Giulia - o que não se confirmou:

Se il titolo di questo libro era stato scelto con la segreta speranza di passare il resto della mia vita nella casa di Via Giulia, ero stato cattivo profeta. Ma da un'ispirazione profetica doveva essere animato Luchino Visconti quando (a sua stessa confessione in interviste sui giornali) prendendo le mosse dalle mie *Scene di convesazione* pel suo film *Ritratto di famiglia in un interno* metteva a protagonista un vecchio professore assistito da un'anziana domestica (qui evidentemente alludeva a una situazione simile alla mia), ma anche immaginava che nello stesso casamento venisse ad abitare una banda di giovani drogati e dissoluti. Che è press'a poço quello che è accaduto, ma soltanto dopo la presentazione del film, nel palazzo ove abito. Il film, come potei constatare, è rispettoso verso il mio sosia, e forse esagera nei riguardi dei coinquilini, di cui dirò solo che, venendo richiesto dal più notorio di essi, della dedica di un mio libro, vi scrissi: "Per [seguiva il nome] vicino di casa, lontano d'idee" (PRAZ, 2003, p. 431).

Segundo Masolino d'Amico, o novo vizinho de Praz, no Palazzo Primoli, no Corso Rinascimento, era o artista plástico italiano Mario Schifano, um dos grandes talentos de sua geração, figura um tanto bizarra, rebelde e envolvida com drogas. Logo a escadaria do novo endereço passou a ser palco de um constante fluxo de pessoas estranhas, fato que tirou a tranqüilidade pretendida por Praz. No entanto, acabou submetendo-se, um tanto contra a própria vontade, ao charme da personalidade pouco comum do artista⁸⁴.

No filme de Visconti, o protagonista, após decepcionar-se com sua carreira nas Ciências, e tendo finalizado seu casamento, refugia-se da vida, preterindo-a em favor da arte, como colecionador e estudioso. Mantém essa rotina, tendo como conviva somente Ermínia, espécie de governanta. Isso tudo ficaremos sabendo ao longo da trama, cuja ação inicia-se no dia fatídico, após o qual sua vida não mais retomará seu curso normal, em que aparecem em sua casa dois representantes da galeria Blanchard, de Paris, oferecendo-lhe uma tela, uma *conversation piece*. Junto com eles entrara, por oportuno acaso, a Marquesa Brumonti (Silvana Mangano), interessada em alugar o apartamento acima ao do professor,

⁸³ Publicado em 1958, *La Casa della Vita* concorreu ao Premio Strega daquele ano, que foi vencido por *Il Gattopardo*. Uma nova edição do livro seria publicada em 1979, com 27 ilustrações e um texto final, *Venti anni dopo*, do qual consta a citação acima.

⁸⁴ Cf. Masolino d'Amico, Mario Praz et le cinema, in *Mario Praz – Cahiers pour un temps*, p. 264/265

que a ele pertencia e encontrava-se desocupado. O professor rejeita o quadro a contragosto, pois reconhece seu valor artístico mas considera o preço pedido um tanto exorbitante. Quando os vendedores da galeria partem, a sra. Brumonti permanece na casa, o que surpreende o professor, que pensara ser ela era a proprietária da tela e que estava na companhia dos marchands.

Após negar a posse da obra e mesmo desprezá-la, Bianca Brumonti diz a que veio, e mesmo ante a recusa peremptória do professor em alugar o apartamento, ela consegue ao menos visitá-lo, alegando que pode até mesmo não gostar do espaço e o assunto ficaria encerrado. Bianca acredita conseguir tudo o que deseje, não importando os meios para isso. Segundo Gilda de Mello e Souza,

Visconti marcou muito bem a personalidade dela, extremamente construída e de bom gosto na roupa, ao mesmo tempo vulgar e com uma certa baixeza no comportamento pessoal. Ela se torna uma espécie de monstro ambíguo, com uma aparência contraditória em relação ao comportamento⁸⁵.

Dividida entre dois mundos, agindo por impulsos dos desejos, mulher que se pretende livre e emancipada, no entanto presa ainda à tradição da sua situação social e consciente dos seus limites, “culturellement elle appartient à la modernité mais sociologiquement elle a les réactions de sa génération et de son groupe social” (LARÈRE, 1980, 105), Bianca esbanja classe, elegância, mas também vulgaridade e lucidez.

Na sequência chegam Lietta (Claudia Marsani), seu namorado Stefano (Stefano Patrizi) e Konrad (Helmut Berger), o jovem gigolô de Bianca. Após intromissões na vida pessoal do Professor e inabalável insistência, conseguem alugar o apartamento pelo período de um ano. Para o amante, a marquesa diz que o havia comprado em seu nome, quando na verdade fora assinado um contrato de aluguel com a única permissão de uma pequena alteração em um dos banheiros. No entanto, os intrusos iniciam uma reforma de tamanha proporção que chega a causar danos no andar de baixo e que tornaria o apartamento recém alugado irreconhecível, inconvenientemente moderno, de acordo com o gosto do proprietário. Quando ele entra em casa após as avarias causadas pela reforma de cima,

⁸⁵ Gilda de Mello e Souza, *A morte da intimidade* (transcrição da entrevista inédita da profa. concedida a Carlos Augusto Calil em 1992 – edição de texto de C. A. Calil), in **Esplendor de Visconti**, p. 36

encontra seus móveis e esculturas cobertos por lençóis brancos, por precaução de Ermínia. Acentua-se aí o clima fantasmático e funéreo do ambiente, recurso usado, como vimos, também em *Vagas Estrelas*, com um lençol cobrindo o busto do pai de Sandra na noite ventosa de Volterra.

Já no primeiro encontro o Professor mostra, através do olhar, um fascínio pela figura de Konrad, o elemento do grupo que mais próximo chegará de sua intimidade. O jovem gigolô, participante das manifestações de 1968, quando fora obrigado a interromper os estudos, mantém uma vida misteriosa, com envolvimento políticos velados, possivelmente ligados ao neofascismo, como concluiremos ao final da trama. Apresenta um comportamento displicente, agressivo e rebelde, cruel até, mas ao contrário da sra. Brumonti, possui um espírito mais refinado e culto, mantendo, de certa forma, uma nostalgia de alguns valores não contaminados pelo “mundo da alta burguesia”, mundo do qual, entretanto, sabe tirar proveito. Aprecia intuitiva e sensivelmente a música de Mozart e demonstra conhecimentos de técnicas da pintura ao examinar uma das *conversation pieces* do professor, revelando, através de observações perspicazes, tratar-se de uma tela do pintor inglês Arthur Devis, cuja origem nem o próprio professor conhecia. No entanto, é um ser marginal, não conseguindo adequar-se ao universo do professor nem ao mundo dos Brumonti. Despreza e humilha a marquesa por ter que se vender a ela. Atraente, conhece seu poder de sedução, mas não o usará em relação ao professor.

Através de suas características e comportamento, torna-se pertinente uma comparação com o jovem e belo violinista Charles Morel, personagem proustiano de origem humilde, sobrinho do *valet de chambre* do tio do narrador. Extremamente ambicioso, amante sustentado pelo Barão de Charlus, a quem trai constantemente, - será inclusive responsável pela decadência social do seu protetor, que, por artimanhas do jovem amante, acaba não sendo mais recebido no salão dos Verdurin. Morel é inteligente, astucioso, exímio artista e, à diferença de Konrad, é inescrupuloso ao extremo, não medindo esforços para chegar aonde quer: o reconhecimento artístico e social.

Na primeira noite em que dorme no apartamento alugado, Konrad é violentamente atacado por estranhos. O professor, ouvindo o barulho do ataque, sobe para verificar o que se passa e socorre o jovem ferido, abrigo-o em seu próprio apartamento,

num quarto secreto construído por sua mãe para esconder judeus e membros da resistência foragidos durante a II Guerra Mundial. A esse quarto, só Konrad terá acesso e, ferido, nele será cuidado com extrema delicadeza pelo Professor, que aí contemplará a jovem e bela nudez do rapaz sob o chuveiro.

Posteriormente, ao ser convidado pelos jovens a acompanhá-los num passeio de barco, obviamente recusado, o Professor faz uma digressão sobre a beleza do mar, e nesse momento, ao proferir a palavra beleza, olha para Konrad, afirmando nunca ter entendido como os artistas gregos se concentravam criando tantas maravilhas quando tinham frente a seus olhos o assombroso, fascinante e encantador espetáculo marinho. A marquesa e o grupo já invadiram a casa e a intimidade do professor, sem qualquer cerimônia. Estão todos na cozinha, ao redor da mesa, enquanto Ermínia prepara mantimentos para o passeio, como numa *conversation piece*, de harmonia um tanto duvidosa e precária.

Bianca pergunta ao Professor porque ele, tendo sido um homem lindo e fascinante, escolhera um modo de vida tão solitário. Como resposta, ouve que quando se vive entre pessoas, é-se forçado a pensar nelas em vez de nas suas obras. Sofrer por elas. Envolver-se. E arremata, olhando para Konrad: “*and besides, as someone said, crows fly in flocks, the eagle soars alone*”⁸⁶. Surpreendendo a todos, o jovem retruca com uma citação bíblica: “*Andai com o que está só, quando ele seguir, senão ele não terá outra pessoa para ajudá-lo a erguer-se*”.⁸⁷

Aos poucos, o movimento e o sopro de vida que tomam conta do apartamento do Professor desencadeiam nele um processo de recordações, através de curtos *flash-backs*. Na primeira dessas lembranças, vemos a mãe do protagonista, interpretada por Dominique Sanda, vestida e caracterizada de maneira semelhante a dona Carla Erba, mãe do próprio Visconti - assim como já aparecera Silvana Mangano ao interpretar a mãe de Tazio em *Morte em Veneza*. Ambas cobertas por véus, que lhes dão um aspecto volátil, imaterial, inatingível. A sequência desse souvenir apresenta a casa cheia de vida com a chegada da mãe e do filho, então um menino, vindos da América.

⁸⁶ “e além do mais, como disse alguém, corvos voam em bandos, a águia plana solitária”.

Nota: o filme é originalmente falado em inglês.

⁸⁷ Eclesiastes 4, 9-10. “*Mais vale dois que um só, porque terão proveito do seu trabalho. Porque se caem, um levanta o outro; mas o que será de alguém que cai sem ter um companheiro para levantá-lo?*”

Numa segunda lembrança do passado aparece, em close, a ex-esposa do Professor (Claudia Cardinale), pedindo-lhe ajuda e dizendo querer permanecer junto a ele, o que nos faz supor que o casamento fora desfeito por vontade do protagonista:

Moglie del Professore (*piangendo*) – Io voglio dirti tutto. Ho bisogno di dirti tutto quello che mi succede ... ho bisogno che tu mi stia vicino ... che mi aiuti ...⁸⁸

Essa lembrança acontece após uma conversa entre o Professor e Konrad, quando o jovem, querendo falar sobre seu passado, é “rejeitado”, tal como a esposa o fora, pelo professor, que não o ouve. Fica aí patente o isolamento voluntário do personagem, seu temor em relação à vida e seu egoísmo em relação aos que lhe foram ou são próximos. Nesse momento da trama o professor já está afetivamente envolvido com o que poderia ser sua nova família. Numa sequência posterior, Stefano dirá ao professor que ele leva uma vida calma e harmoniosa como as personagens de suas *conversation pieces*.

Dans *Violence e Passion*, ce sont les tableaux eux-mêmes qui ont ce rôle symbolique: les joies et les peines du professeur, sa vie sont derrière lui. Mais Visconti va plus loin, qui traite le sujet en abîme: usant du procédé du “tableau dans le tableau”, il transmue un fait divers trivial, le choc de deux mondes étrangers l’un à l’autre, en un drame microcosmique aux dénouements fatals. Fondée sur l’unité du groupe, la “conversazione” vole en éclats⁸⁹.

Em *O Leopardo*, eram deuses da mitologia Greco-latina, nos afrescos que cobriam o teto da grande sala do palácio, que reverenciavam o brasão e todo o clã dos Salina em torno à figura austera do Príncipe que oficiava o rosário. Das alturas olímpicas, os deuses talvez pressagassem a decadência a caminho e olhassem com ironia e piedade para aquela nobre família aprisionada em seus costumes e tradições.

O solitário protagonista de *Violência e Paixão* dialoga silenciosamente com os personagens mundanos da sua coleção de telas. Apesar da “*caduta degli dei*”, o Professor

⁸⁸ Luchino Visconti, roteiro de *Gruppo di Famigli in un Interno*, a cura di Giorgio Treves, p. 86

⁸⁹ Robert Fohr, Scene di conversazione in Mario Praz, in *Mario Praz*, Cahiers pour un temps, p. 150

compartilha com o Príncipe de Salina semelhantes dignidade e austeridade. O mesmo porte garantido pelo mesmo Burt Lancaster, ainda que dez anos mais velho.

Numa noite, lendo na cama, o Professor ouve música vinda do apartamento superior, e logo a seguir temos a terceira e última lembrança, agora novamente com a mãe. Trata-se de uma cena da infância, quando ela lhe pede para ser “bonzinho” e atencioso com o avô:

Madre del Professore - Non sei stato per niente carino con il nonno. È così contento di averti qui, lui che è sempre tanto solo. È brutto sai restare soli quando si è vecchi e ammalati.

(Il Professore ha un gesto di fastidio)

Professore – Macché solo. Ha una cuoca, e una cameriera. Ha perfino un gatto. Io no ce l’ho mica un gatto. (VISCONTI, op cit, 1975, 103)

É através da observação e da convivência com o grupo de família, servindo-lhe como um espelho às avessas, que o protagonista tomará consciência da própria solidão, velhice e proximidade da morte.

Quando o professor flagra os jovens nus, exercendo sua liberdade sexual, drogando-se, ao som de uma canção marcante dos anos 70⁹⁰, sente-se incomodado e dá-se conta de que realmente não mais pertence a esse mundo, de que nunca pertenceu a ele, aliás.

Lietta tenta seduzi-lo, diz achá-lo um homem ainda belo. Pede um beijo, sugere, com ambigüidade maliciosa, que o Professor adote Konrad como seu filho. Vendo o constrangimento do protagonista, recita-lhe versos atribuídos a Auden:

*If you see a fair form, chase it
And if possible embrace it,
Be it a girl or boy.
Don't be bashful: be brash, be fresh.
Life is short, so enjoy.*

⁹⁰ A canção chama-se *Testardo Io* (versão italiana de *À Distância*, de Roberto e Erasmo Carlos), cantada por Iva Zannichi

*Whatever contact your flesh
May at the moment crave:
There's no sex life in the grave*⁹¹

A seqüência de um jantar deflagará a impossibilidade do grupo instituir-se como uma família. Bianca chega atrasada e diz que acompanhara o marido ao aeroporto e que ele lhe pedira, lhe ordenara, na verdade, a excluir Konrad de sua vida. Surgem acusações de lado a lado. Konrad acusa o marido de Bianca de ser um fascista assassino. Stefano, filho de um importante industrial, defende Bianca em detrimento de Konrad. Vão às vias de fato. Diante da discussão em torno da situação política, o Professor exprime seu pesar ao dizer que “gli intellectuali della nostra generazione hanno creduto di dover cercare un equilibrio tra la política e la morale. La ricerca dell'impossibile” (VISCONTI, op cit, p. 112).

O Professor confessa a todos ter acreditado na possibilidade de reestabelecer um contato com a vida e com o mundo graças aos inesperados inquilinos, e que a eles se afeiçoara. Mas reconhece seu engano. A ilusão de sair de seu refúgio e recuperar a vida e suas vicissitudes desmorona-se. Desalentado, alude a uma passagem de um livro que tem sempre à cabeceira, onde o protagonista ouve passos vindos do apartamento de cima. São passos intermitentes. Quando se dá conta, são os passos da Morte que vêm buscá-lo:

C'è un scrittore, del quale tengo i libri in camera mia e che rileggo continuamente. Racconta di un inquilino che un giorno si insedia nell'appartamento sopra il suo. Lo scrittore lo sente muoversi, camminare, aggirarsi. Poi tutt'a un tratto sparisce, e per un lungo tempo c'è solo il silenzio. Ma all'improvviso ritorna. In seguito le sue assenze si fanno piú rare, e la sua presenza piú costante. È la morte. La coscienza di essere giunto al termine della vita, che gli si è annunciata in uno dei suoi innumerevoli quanto ingannevoli travestimenti. La vostra presenza qui sopra ha significato il contrario per me. E non credo di essere caduto in un inganno. Voi mi avete svegliato bruscamente, da un sonno che era profondo, insensibile e sordo come la morte ... (*ibidem*, p. 224).

⁹¹Poema escrito por Auden pouco antes de sua morte. Tradução caseira: “Vendo uma bela forma, beije-a/ e, se possível, abrace-a/ seja menina ou menino./ Não seja tímido: seja impetuoso, seja vigoroso./ A vida é curta, aproveite então./ Qualquer contato que sua carne / Possa desejar:/ Não há vida sexual no túmulo.”

O professor não cita o livro de cabeceira, mas sabemos que é Proust:

Mas é raro que essas graves doenças ... não se alojem por muito tempo no doente antes de matá-lo, e durante esse período não se dêem logo a conhecer, como um vizinho ou locatário comunicativo. É um terrível conhecimento, menos pelos sofrimentos que causa do que pela estranha novidade das restrições definitivas que impõe à vida. Vemo-nos morrer, nesse caso, não no próprio instante da morte, mas meses, até anos antes, desde que ela veio hediondamente morar conosco. O doente trava conhecimento com o estranho a quem ouve ir e vir pelo seu cérebro. Por certo não o conhece de vista, mas, pelos ruídos que habitualmente o ouve fazer, deduz os seus hábitos. Será um malfeitor? Certa manhã, não o ouve mais. Ele partiu. Ah!, se fosse para sempre! À noite, está de volta. Quais são os seus desígnios? O médico, submetido à inquirição, como uma amante adorada, responde com juramentos acreditados num dia, no outro dia postos em dúvida. De resto, mais que o da amante, desempenha o médico o papel dos serviçais interrogados. Não são mais que terceiros. A amante que acoosamos, a amante que suspeitamos que está prestes a traírnos, é a própria vida, e, embora já não a sintamos a mesma, ainda acreditamos nela, ficamos em todo caso na dúvida, até o dia em que afinal nos abandona (PROUST, CG, 2007, p. 347).

O Professor dá-se conta de que é tarde demais para ele agora, e que uma vida em família e harmonia só lhe é possível como solitário colecionador de *conversation pieces*.

Konrad abandona o grupo, revoltado. Na cena seguinte ouve-se uma explosão vinda do andar de cima. O Professor encontrará o jovem morto na cozinha, diante do fogão, vítima de uma explosão de gás. Ficará subentendido que o inquérito policial aponta o suicídio de Konrad.

A sequência final mostra-nos o Professor, submetido ao exame cardíaco que aparecera na abertura do filme, à beira da morte, recebendo a visita de Bianca e de Lietta. Bianca lastima o fato de Konrad ter morrido tão jovem, a ponto de não ter apreendido a mais terrível das verdades, que assim como tudo, também ele será esquecido:

Bianca – Amazzarsi, per Konrad, è stato il suo modo di avere l'ultima parola ... In modo irragionevole e crudele ha voluto punirci per sempre. Ma c'è una cosa che Konrad non ha fatto in tempo a sapere: che ce lo dimenticheremo. Era troppo giovane per avere imparato questa ennesima

bruttura: che anche il dolore è labile come tutto il resto ... (VISCONTI, op cit, p. 119).

Lembremo-nos aqui da concepção proustiana sobre o amor, a morte, as dores, “pois nem ao ser que mais amamos somos tão fiéis como a nós mesmos, e cedo ou tarde o esquecemos ...” (PROUST, TR, 1983, 151). A marquesa Brumonti poderia citar, como o faz a duquesa de Guermantes, os versos de Victor Hugo: “*Les morts durent bien peu,/ Hélas, dans le cercueil ils tombent en poussière/ Moins vite qu’en nos coeurs!*”⁹²

Já Lietta, jovem como Konrad para saber da “terrível verdade” que é o esquecimento, pretende ser fiel ao amante da mãe acreditando que ele não se suicidou. É com pesar que se despedem do Professor, deixando-o novamente só, ou melhor, em companhia da morte. O Professor está plenamente consciente do que foi a sua própria vida e da iminência da própria morte, agora já desmascarada, sem passos nem ruídos. As palavras de Walter Benjamin sobre Proust são exemplares também para a obra de Visconti:

A la recherche du temps perdu é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência. O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência. Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa (BENJAMIN, 1985, p. 46).

⁹² Victor Hugo, À un voyageur, in *Les Feuilles d’automne*, cit. in. M. Proust, *O Caminho de Guermantes*, p. 534

CAPÍTULO 7 - O LEMBRAR E O ESQUECER EM PROUST

“Uma memória sem desfalecimentos não é um excitante muito poderoso para estudar os fenômenos da memória.”

Marcel Proust

O exercício da memória é complexo em Proust. A revelação do passado, que precisa ser reencontrado, recuperado, é, para Proust, inacessível ao esforço voluntário, à boa vontade do pensamento, a uma pré-determinação metódica. Não seremos nós que vamos deliberadamente buscar o objeto perdido. Tal busca será inútil, não nos resgatará a essência do passado, mas apenas uma imagem dele, uma lembrança tênue, talvez construída artificialmente até; um eco, simulacro.

Ao contrário, nós é que somos tomados como presas, se tivermos a sorte de “entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão”!, como explica a lenda céltica, segundo a qual as almas estariam aprisionadas em objetos, à espera da libertação que as traria novamente à vida. Precisamos dessa relação – a da possessão -, dessa intervenção violenta do fora para termos desperto o passado. Um passado latente, adormecido, mas ansioso por emergir, como as almas da lenda: “elas palpitam, nos chamam, e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto”⁹³.

Estando oculto à percepção intelectual, o passado desabrochará em algum objeto material, mais especificamente *na sensação que nos dará esse objeto material*. O conhecimento e a percepção das coisas em Proust dão-se não pelo exercício do intelecto, mas por uma específica disponibilidade aos sentidos. Trata-se do mecanismo que Proust consagrou como o da memória involuntária, privilegiando-o em detrimento da memória apenas voluntária. Essa última é a memória da inteligência e traz de volta à mente lembranças conscientes, as que são possíveis de serem mobilizadas pelo esforço mental, não nos proporcionando uma visão profunda da realidade desaparecida. Ela não nos traz a essência do passado, mas apenas sua superfície. Só a memória involuntária tem a

⁹³ sobre a lenda céltica, cf. Marcel Proust, *No Caminho de Swann*, p. 70

capacidade de fazer com que mergulhemos nas profundezas do passado, resgatando-o em sua essência. Ela acontece quando o acaso aproxima dois momentos análogos, um convocando o outro, como uma metáfora.

Segundo Walter Benjamin, Bergson “sugere que o recurso à presentificação intuitiva do fluxo da vida seja uma questão de livre escolha” (1991, 106)⁹⁴. E em Proust, ao contrário, como vimos, tal recurso se dá aleatoriamente, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca. Benjamin ressalva que a questão do acaso não é em si natural nem evidente: “As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência”⁹⁵.

Ao mesmo tempo em que critica o escritor burguês isolado em sua *vivência*, Benjamin valoriza a “extraordinária coerência” de Proust ao vincular o acaso à possibilidade de narrar sua própria infância, já que o acaso traria em si as marcas da situação de isolamento da criação do indivíduo burguês. Com base nos conceitos da “ressurreição da memória” e do acaso proustianos, Walter Benjamin postulará que “essas ressurreições aludem ao passado coletivo da humanidade e não podem depender do acaso, mas devem ser produzidas pelo trabalho do historiador materialista” (GAGNEBIN, 1993, 62).

Para Dominique Fernandez, o episódio da *madeleine* (e os outros episódios reveladores que aparecerão no final da obra) não representa simplesmente uma submissão involuntária ao fluxo da reminiscência, mas “contient aussi un coup d’État de la volonté” (FERNANDEZ, 1992, 303). Será preciso a determinação do artista laborioso, e não a errância e a esterilidade dos “celibatários da arte” para conseguir sucesso no seu intento.

Em 1931, um precoce crítico de Proust publica um ensaio poético e sintético sobre a *Recherche*. O então jovem Samuel Beckett dá especial atenção à relação entre o acaso, a memória involuntária e a impossibilidade do sujeito de atingi-la deliberadamente, via inteligência. Afirma que “a memória involuntária é um mágico rebelde e não se deixa importunar. Escolhe seu próprio tempo e lugar para a performance do milagre”

⁹⁴ Walter Benjamin, “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, *Obras Escolhidas III*, p. 106

⁹⁵ Walter Benjamin, op. cit., p. 106. Cf. também, Jeanne Marie Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, cap. 4, “A criança no limiar do labirinto”, principalmente p. 88 a 91.

(BECKETT, 2003, 26). Para termos sorte na questão do *hasard*, é necessária uma certa disponibilidade, conseguir agarrar no instante exato do alumbramento, a oportunidade fugaz da revelação⁹⁶. Beckett introduz na discussão um outro elemento proustiano por excelência: o hábito. Para ele, o hábito tem uma face dupla, aglutinando o núcleo do “eu”, sempre precário e ameaçado por turbilhões externos e internos no universo proustiano, onde o hábito atua como um véu protetor da realidade. Assim, a terrível experiência do sono, ou melhor, da falta dele, é diretamente relacionada com a variedade dos quartos em que dorme o herói. A cada novo quarto, até habituar-se às suas sombras, instaura-se um clima de pesadelo. Acostumado, habituado ao novo quarto, tudo volta à normalidade e é possível dormir. Mas se o hábito protege das contrariedades, acaba também por ocultar belezas e encantamentos. Assim,

se, por um acidente e dadas as circunstâncias favoráveis (um relaxamento do hábito de reflexão do sujeito e uma redução do raio de sua memória, uma diminuição geral da tensão da consciência, conseqüente a um período de extremo desencorajamento), se por algum milagre de analogia a impressão central de uma sensação passada reaparece como um estímulo imediato, capaz de ser identificado instintivamente pelo sujeito com o modelo da duplicação (*cuja pureza integral foi conservada, porque esquecida*), então a sensação passada em sua totalidade, não seu eco ou cópia, mas a sensação ela mesma, aniquilando toda restrição espacial e temporal, vem prontamente envolver o sujeito em toda a beleza de sua infalível proporção. (*ibidem*, 58)

Deleuze, em *Proust e os Signos* (1987, 16 et seq) mostra-nos que a unidade e a pluralidade da *Recherche* proustiana está nos signos que ela encerra, e que são de quatro tipos: os mundanos, os amorosos, os sensíveis e os artísticos, em grau ascendente de capacidade de revelação da verdade. Para se chegar a ela, é fundamental que se passe por todos os signos, mesmo os mais decepcionantes e vazios, como os mundanos. “O signo mundano não remete a alguma coisa; ele a “substitui”, pretende valer por seu sentido. ... Daí seu aspecto estereotipado e sua vacuidade...”. Os signos amorosos são mentirosos, e sempre escondem outras verdades por trás do que mostram. “Amar é procurar explicar,

⁹⁶ Aparece aqui a idéia do Kairós, noção que será proposta como o tempo da revolução por Benjamin, na leitura teórica que ele fará de Proust.

desenvolver esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado.” Qualquer explicação que o amado possa dar ao amante levam ao ciúme, porque mesmo dirigidos a nós, os signos amorosos “exprimem mundos que nos excluem e que o amado não quer, não pode nos revelar.” Ciúme, sofrimento e dor: “As mentiras do amado são os hieróglifos do amor”. Os signos sensíveis são verídicos, que imediatamente nos dão uma sensação de alegria incomum, signos plenos, afirmativos e alegres. Mas são signos materiais, e sua decifração nos proporciona um “sentido material [que] não é nada sem uma essência ideal que ele encarna”. Ainda são signos insuficientes.

O manifestar-se da verdade só se dará com a decifração dos signos artísticos. Somente esses, desmaterializados, “levarão a uma essência ideal que se encarnava no seu sentido material” (o signo sensível). São eles que, uma vez decifrados, agirão sobre os signos anteriores, ressignificando-os.

Deleuze frisa também que o esforço voluntário da inteligência é inútil para o êxito dessa manifestação, que só se realizará quando fruto de uma violência que nos atinge de fora: “a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento”. (*ibidem*, 16)

Curiosamente, Deleuze não faz, no seu *Proust e os signos*, nenhuma referência ao *Proust* de Beckett, mesmo esse revelando, ainda em 1931, aspectos que seriam desenvolvidos, ou desdobrados, depois, por Deleuze. Selecciono um pequeno trecho de Beckett:

Pois somente no esplendor da arte poderá ser decifrado o êxtase perplexo que ele (o herói da Recherche) conheceu perante as superfícies inescrutáveis de uma nuvem, um triângulo, uma torre, um flor, um cascalho, quando o mistério, a essência, a Idéia, encarcerados na matéria, imploraram pela caridade de um sujeito passante em sua casca de impureza e ofereceram, como Dante sua canção aos *ingegni storti e loschi*, ao menos uma beleza incorruptível⁹⁷.

⁹⁷ Samuel Beckett, *Proust*, p. 81. Na nota 17 (p. 103), o editor explica que “Beckett atribui a Dante um verso de Petrarca, *Cancioneiro*, CCLIX; “para fugir a esses espíritos surdos e vesgos” (*ingegni storti e loschi*)

CAPÍTULO 8 - O TARDE DEMAIS EM PROUST E VISCONTI

A questão que se impõe sobre a relação do *tarde demais* em Proust e Visconti mostra-nos a diferença da concepção do cineasta em relação à possibilidade da recuperação do tempo tal como aparece no escritor. Voltemos então ao *Gattopardo* e à *Recherche* proustiana, através de uma comparação entre dois momentos consagrados. O primeiro em Visconti e o segundo em Proust: o baile dos *Ponteleone*, n' *O Leopardo*, e a *matinée* da princesa de Guermantes, no último volume da *Busca*.

8.1 O Baile dos Ponteleone

No romance de Lampedusa, o baile ocupa cerca de vinte páginas e sua ação se dá em novembro de 1862. Corresponde à parte VI do livro, que terá ainda dois capítulos, onde o destino do príncipe e dos seus descendentes será narrado. Segundo depoimentos dos colegas roteiristas, a idéia de finalizar o filme com o Baile foi do próprio Visconti, que subtraiu de sua adaptação as duas últimas partes do romance: o capítulo VII, cuja ação se passa em julho de 1883 e que narra a morte do Príncipe, quando o protagonista, no leito de morte faz um balanço de sua vida: “Tenho 73 anos, grosso modo devo ter vivido, realmente vivido, um total de dois... três anos, no máximo”. E os sofrimentos, o tédio, quanto tinham sido? Inútil esforçar-se para contar; o resto todo: setenta anos” (LAMPEDUSA, 2007, 293). E o capítulo final, cuja ação está centrada em maio de 1910, e é dedicado à decadência de Concetta, envolta por um “inferno de recordações mumificadas” e de Angelica, que “sofria de varizes, suas pernas [...] mal a sustentavam e avançava apoiada ao braço do seu empregado”; e que, apesar de manter ainda alguns resquícios de beleza, já abrigava “a doença que três anos mais tarde a transformaria numa larva miserável”. (*ibidem*, 308)

Permito-me aqui um lamento de ordem pessoal: a opção do cineasta em terminar o filme com o baile, impossibilitou a reprodução fílmica da cena final do romance, quando Concetta, soterrada pelo passado, resolve desfazer-se de uma de suas “reliquias”: o

simpático cão Bendicò. Morto e empalhado havia quarenta e cinco anos, mal sobrevivendo às marcas do Tempo, o animal está “*carunchado e empoeirado demais*”. Conchetta pede a uma empregada que o jogue fora:

Enquanto a carcaça era arrastada para fora do quarto, os olhos de vidro a encararam com a humilde censura das coisas que se descartam, que se quer anular. Poucos minutos depois, aquilo que sobrava de Bendicò foi jogado a um canto do pátio que o lixeiro visitava todos os dias: durante o vôo pela janela sua forma se recompôs, por um instante viu-se dançar no ar um quadrúpede de longos bigodes cuja pata anterior direita erguida parecia imprecisar. Depois tudo se apaziguou num lívido montinho de pó. (*ibidem*, 319)

Uma última alusão ao Leopardo do Brasão de outrora, agora reduzido a pó.

A condensação das partes finais do romance na recepção dos Ponteleone teve êxito e garantiu o efeito pretendido. Com seu desfile de figuras que aparecem, no início do baile, empertigadas, viçosas e vistosas, e que, ao término da festa estão extenuadas, exaustas e sem viço, percebemos, através dessa marcante caracterização, não só o esgotamento do tempo do protagonista como o de toda a aristocracia por ele representada. Nas poucas horas da noite festiva representa-se, alegoricamente, a passagem da própria vida e o final de uma época. Para obter esse efeito, a duração do baile é hiperdimensionada em Visconti. Longos planos-sequência tomam cerca de um quarto dos 185 minutos de projeção do filme.

É nesse baile que Angelica, a filha de Don Calogero Sedàra e neta de Pepe Merda, antigo rendeiro da família Salina, está sendo apresentada à velha aristocracia siciliana, nela fazendo sua entrada, através do casamento com Tancredi. Don Fabrizio não lastima esse arrivismo, essa nova ordem, mas melancolicamente reconhece que já não fará parte do novo mundo, onde tudo mudaria para que tudo enfim continuasse o mesmo, segundo a célebre frase do sobrinho oportunista. E diante da beleza e do esplendor da jovem, diante da falta de graça das próprias filhas e das filhas dos outros aristocratas, o príncipe lamenta a decadência gerada provavelmente pelo casamento entre primos, comparando essas últimas a símias.

Um de seus momentos mais importantes é aquele em que o Príncipe contempla um quadro do pintor Jean-Baptiste Greuze, que no romance é intitulado “*A Morte do Homem Justo*”⁹⁸. Afastado de todos, no silêncio da biblioteca, Fabrizio nota a tela que mostra a agonia de um moribundo cercado por parentes. Nesse momento o Príncipe, que desde o início do baile já dava mostras de seu cansaço, parece confrontar-se, de uma maneira evidente, com a decadência e a finitude, estampadas a sua frente. Imagina e pergunta-se como será sua própria morte. A súbita irrupção de Tancredi e Angelica tira-o de seu devaneio. É interperlado pelo sobrinho que, ao notar a atenção que Fabrizio dava ao quadro, provoca-o dizendo para a noiva que o tio estava cortejando a morte.

Pouco mais de dez anos depois, o quadro de Greuze seria encenado na sequência final de “*Gruppo di famiglia in un interno*” (1974), quando o mesmo Burt Lancaster, no papel do Professor protagonista do filme, agonizará em seu leito cercado por mãe e filha Brumontis. Como o Príncipe, por um momento rejuvenescido espiritualmente ao dançar com Angelica, também o Professor se iludira com a possibilidade de recuperar o tempo perdido na vida reclusa da solidão voluntária. Como o Príncipe, constata o *tarde demais*.

Laurence Schifano mostra-nos a célebre valsa, dançada pelo Príncipe e Angelica, ser o resultado de um meticuloso trabalho do diretor. A sequência total do baile apresenta doze subsequências e dura 46 minutos. A valsa, cuja duração é de 2’14’’, inicia-se aos 23 minutos do baile, e corresponde à sua sexta subsequência, marcando exatamente seu auge. Para assistir ao evento, o restante dos convidados posiciona-se em círculo diante do par dançante. Um círculo mágico, que, no entanto, transforma-se em aprisionamento e imobilidade, eco, retorno e repetição.

Autour de la valse, équivalent plastique de ces moments proustiens, fragments de temps à l’état pur qui, comme la sonate de Vinteuil, se soustraient magiquement aux effets destructeurs du Temps, point focal qui concentre tous les thèmes du film (alliance de classes, rapport entre la vieillesse et la jeunesse, l’amour et la mort), rayonne une lumière destinée

⁹⁸ Jean-Baptiste Greuze (1725/1805), pintor francês apreciado por Diderot. O quadro em questão, que originalmente faz parte de uma sequência de duas telas, que tem por título *La malédiction paternelle* é, na verdade, o segundo desse conjunto, e intitula-se *Le fils puni*. A primeira tela, que não aparece no filme, chama-se *Le fils ingrat*. Encontram-se atualmente no museu do Louvre.

à s'éteindre peu à peu, comme les feux de la fête. (SCHIFANO, 1991, 66 et seq.)

A face e o corpo jovens de Angelica, tão próximos e sensuais no momento da dança, confirmam ao Príncipe a impossibilidade de recuperar o tempo passado. Conforme Michel Bouvier, “[...] lorsque Salina danse avec Angelica, devient manifeste que le moment de l’opportunité, du kairos, ne peut être saisi, qu’il est trop tard” (1989, 80). Tendo à sua face a face de Angelica, ou seja, da juventude, da beleza, de um futuro, como num espelho invertido, Fabrizio sabe que aquela é sua última valsa. Valsa que, além de exibir um momento fora do Tempo (Âion), também representa plasticamente, com seus movimentos circulares que retornam ao mesmo lugar, a frase lapidar de Tancredi, uma das chaves interpretativas da obra.

Don Fabrizio percebe claramente que não apenas seu tempo individual esgotou-se, mas também o da época da qual ele era um último representante, e urge dar lugar a uma nova ordem; os leões, os leopardos de outrora saem de cena e entram os chacais e as hienas.

No romance, em trecho não reproduzido no filme, o príncipe, reavaliando a própria vida amorosa e seus casos extra-conjugais, constata que

... as mulheres que estavam no baile sequer lhe agradavam: duas ou três entre as mais velhas haviam sido suas amantes e vendo-as agora mais pesadas por causa dos anos e das noras, mal conseguia recriar para si suas imagens de vinte anos antes e se irritava pensando que havia desperdiçado os seus melhores anos perseguindo (e obtendo) semelhantes espantalhos.(LAMPEDUSA, 2007, 262)

Um Amor de Swann, segunda parte do primeiro volume da *Recherche*, termina com o lamento do protagonista, Charles Swann: “E dizer que eu estraguei anos inteiros de minha vida, que desejei a morte, que tive o meu maior amor, por uma mulher que não me agradava, que não era o meu tipo!” (PROUST, CS, 2006 ,455). Em ambos, o lamento por uma vida desperdiçada e irrecuperável.

Findo o baile, quando acompanhamos o esgotamento físico das personagens refletido em seus semblantes e posturas, Don Fabrizio resolve voltar a pé para casa e no caminho, ao ajoelhar-se diante de uma procissão, dirige-se à primeira estrela da manhã

perguntando-lhe quando dar-se-ia o encontro definitivo entre eles, “longe de tudo, na região da perene certeza.” Ele, o astrônomo amador, invoca as estrelas, na sua distância, na sua sublime grandeza que torna a vida humana tão pequena e que, em sua aparente eternidade reduz o tempo da vida humana a sua própria insignificância, dando ao Príncipe a consciência de que para esse tempo, o humano, cem anos equivalem à eternidade: “À Santa Igreja foi explicitamente prometida a imortalidade; a nós, como classe social, não. Para nós um paliativo que promete durar cem anos equivale à eternidade” (LAMPEDUSA, op cit, 80). Apesar de referir-se, nesse comentário, à sobrevivência de sua classe social, ameaçada por hienas e os chacais de agora, não podemos deixar de ver uma alusão também ao tempo de uma vida humana e à tentativa, vã, de sobrepujá-lo.

Assim, o filme encerra-se com um apelo às estrelas, estrelas que estariam no título do filme seguinte de Visconti, *Vague stelle dell’Orsa*: “Ó fedele stelle, quando si sarebbe decisa a dargli un appuntamento meno effimero, lontano dai torsoli e dal sangue, nella própria regione di perenne certezza?”⁹⁹

O príncipe de Salina invoca uma estrela, a primeira da manhã, na verdade o planeta Vênus, esperando juntar-se a ela e a sua perenidade tranquila. Apesar disso, talvez pela sua intimidade amadora com os astros, tenha já se dado conta, através das refulgentes figuras do baile e de si mesmo, da possibilidade de estar contemplando no céu, ainda no seu ilusório esplendor, o brilho de uma estrela morta. Para Yves Guillame, “le dialogue avec la “fidèle étoile” restera le dernier refuge de l’Homme, la beauté et la mort les seules réalités authentiques.” (GUILLAME, 1966, 124)

De sua perspectiva privilegiada, adquirida com a idade, com o conhecimento da ordem da vida e, como observador dos movimentos dos astros, ciente do inexorável movimento do mundo, ainda que às vezes cíclico, o príncipe di Salina pode juntar-se ao leopardiano pessimismo cósmico presente no narrador do nosso Quincas Borba:

*Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te!
É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe
pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas
dos homens.*¹⁰⁰

⁹⁹ Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, p. 211

¹⁰⁰ Machado de Assis, *Quincas Borba*, p. 214

8.2 Le “Bal Des Têtes” Chez Les Guermantes

Evoco então a *matinée* da princesa de Guermantes em *O Tempo Redescoberto*. Na biblioteca do príncipe, enquanto aguarda o momento de adentrar na sala principal, o herói proustiano sofre a continuação das revelações propiciadas pelo “milagre da multiplicação dos signos”, ou seja, proporcionadas pelo fenômeno da memória involuntária, que começara no pátio externo, com um tropeço numa laje desigual do calçamento e que continua agora com o barulho da colher na xícara de chá, com o roçar do guardanapo na boca. Esse cascatear de revelações vai desencadear no protagonista a certeza da sua vocação e a necessidade de recuperar o tempo perdido, começando enfim a realização do seu projeto, a obra que sempre quis mas nunca começara a escrever.

Necessidade que se fará agora mais urgente, já que, ao entrar finalmente no salão onde estão os convidados, o herói testemunhará a inapelável passagem do tempo através dos convidados da *matinée*, que a custo reconhece. São páginas antológicas, as desse “*Bal des Têtes*”, com seu

... teatro de fantoches, onde, para se identificarem as pessoas conhecidas, fazia-se necessário decifrar, a um só tempo, vários planos situados por detrás delas, e que lhes conferiam profundidade, obrigando a um trabalho mental, pois devia-se ver esses velhos fantoches tanto com os olhos quanto com a memória; um teatro de fantoches banhados nas cores imateriais dos anos, exteriorizando o Tempo, o Tempo que de hábito é invisível, que, para deixar de sê-lo, procura nos corpos e, onde quer que os encontre, deles se apodera a fim de mostrar, acima deles, a sua lanterna mágica. (PROUST, TR, 2002, 704)

Os convidados são, agora, examinados sob a “perspectiva deformante do Tempo”, que mostra “que o ser humano podia sofrer metamorfoses tão completas como a de certos insetos”. E, ainda que dolorosa para o herói, até então despercebido dela, terá matizes cômicos para o leitor a revelação da passagem e dos efeitos do Tempo:

Desse modo, eu, que desde a infância, vivendo só do momento presente e tendo aliás recebido dos outros e de mim mesmo uma impressão definitiva, percebi pela primeira vez, segundo as metamorfoses que se haviam produzido em todas essas pessoas, o tempo que para elas transcorrerá, o que me perturbou pela revelação de que ele também para mim passara. (*ibidem*, 706)

A revelação da própria velhice ferirá o herói, numa deliciosa sequência de falas e encontros, *como as trombetas do Juízo Final*. Primeiro temos a duquesa de Guermantes, que vendo o amigo, dirige-se a ele saudando-o com um “Ah, que alegria em vê-lo. Você é o meu mais velho amigo”. A seguir, um sobrinho do duque aproxima-se e solta um – “Você que é um velho parisiense”. Logo após, recebe um bilhete de um jovem que conhecera no início da matinée, e que, não podendo esperá-lo para conversarem, deixa-lhe uma mensagem com seu endereço e as palavras: “Com todo o respeito do seu jovem amigo, Létourville”. “Jovem amigo!” Era assim que outrora eu escrevia às pessoas trinta anos mais velhas, a Legrandin por exemplo.” Depois, encontra Bloch, amigo de adolescência, que diziam ter a idade que aparentava, e se espanta ao “notar em seu rosto alguns sinais que são próprios dos homens velhos. Compreendi que de fato envelhecera, e que a vida produz seus velhos com os adolescentes cuja existência se prolonga”. Na sequência, falando sobre uma epidemia de gripe do momento, um amigo solícito, tentando tranquilizá-lo, diz a Marcel que não há motivos para preocupação, porque “ela atinge sobretudo as pessoas ainda jovens. As de sua idade não correm muito risco” (*ibidem*, 707). Novamente a duquesa:

Quanto a você – prosseguiu a duquesa -, está sempre o mesmo. Sim – afirmou – você é assombroso, permanece jovem sempre – expressão bastante melancólica, pois só não carece de sentido se de fato, senão na aparência, estivermos velhos. (*ibidem*, 708)

Essas experiências sofridas no decurso de uma reunião social são suficientes para que o herói apreenda a passagem do tempo com uma consciência, e consistência, até então inéditas para ele:

... Pude contemplar-me, como ao primeiro espelho verídico que encontrasse, nos olhos dos velhos que se achavam jovens, como eu próprio me achava, e que, quando me proclamava velho para ouvir um desmentido, com um exemplo de velho, não mostravam o menor protesto em seus olhos que me viam tal como não se viam a si mesmos, porém como eu os via. Pois não vemos nosso próprio aspecto, nossa própria idade, mas cada um, como um espelho, exibia os dos outros. E, sem dúvida, ao se descobrirem envelhecidas, poucas pessoas ficariam tão tristes como eu. Mas, em primeiro lugar, acontece com a velhice o mesmo que com a morte. Alguns a enfrentam com indiferença, não porque sejam mais corajosos que os outros, mas por terem menos imaginação. Além disso, o homem que desde a infância visa a um só objetivo, a que a preguiça e mesmo o estado de saúde, fazendo-o adiar interminavelmente suas realizações, anula a cada noite o dia passado e perdido, embora a doença que apresse o envelhecimento do corpo retarde o do espírito, este homem, ao ver que não cessou de viver no Tempo, mostra-se mais surpreso e perturbado do que quem, menos ensimesmado, regula-se pelo calendário e não descobre, de repente, o total dos anos cuja adição diariamente for fazendo. Mas um motivo mais grave explicava a minha angústia; descobria a ação destruidora do Tempo justo no momento em que desejava empenhar-me por tornar claras, intelectualizando-as numa obra de arte, realidades extratemporais. (*ibidem*, 708/709)

A preocupação agora, alertado brutalmente da realidade do tempo que efetivamente age e conduz à morte, é se terá oportunidade de realizar sua vocação. Finalmente, descobre “na pele”, na própria e na dos outros, que na verdade o Tempo passa mas fica, e quem passa sem ficar somos nós.

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. [...] Proust conseguiu essa coisa gigantesca: deixar no instante o mundo inteiro envelhecer, em torno de uma vida humana inteira. Mas o que chamamos rejuvenescimento é justamente essa concentração na qual se consome com a velocidade do relâmpago o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente. (BENJAMIN, 1985, 45/46)

Bernard Dort, em artigo publicado na revista *Les Temps Moderne*, onde compara *O Leopardo* de Visconti com o *Oito e Meio* de Fellini, afirma que

... le thème profond du Guépard viscontien, ce n'est pas le flux de l'Histoire, ce déclin de l'aristocratie et cette montée d'une nouvelle classe sociale qui s'empressera de succéder à l'ancienne dans ses privilèges, c'est la mort de toute créature, c'est son inévitable dégradation¹⁰¹.

E prossegue dizendo que ao virar as costas para Verga e aproximar-se de Proust, não será ao Proust da vitória sobre o Tempo através da obra de arte, como aparece nas páginas finais da *Recherche*, mas ao jovem Proust de *Les Plaisirs et les Jours*, o de *La Morte de Baldassare Silvande, Vicomte de Sylvanie*, publicado em outubro de 1894, que o cineasta parece estar mais próximo. Nesse conto, escrito por um Proust com pouco mais de vinte anos, temos um garoto, Alexis, de 13 anos, precocemente em contato com a doença e a morte de um tio muito amado, o Baldassare do título. Baldassare Silvande é um aristocrata e músico, que se descobre condenado à morte aos 36 anos de idade. Alexis, diante da experiência do tio, espanta-se com o fato de algumas pessoas continuarem vivendo “normalmente” mesmo cientes da proximidade da própria morte. Para o menino, a perspectiva da finitude é, ou deveria ser, imobilizadora. O tio acostuma-se aos poucos à idéia de seu próprio fim, habitua-se a ela, e acaba vislumbrando na morte um refúgio para o medo da vida e suas instabilidades. Entretanto, numa reviravolta, Baldassare é considerado curado, e a partir daí, será assolado por uma preguiça e por um medo de retomar a vida, sentindo uma nostalgia da morte anunciada e cancelada. Mas acaba por religar-se à vida e ganha renovadas e entusiasmadas forças para ela. É quando, um tanto folhetinescamente, sobrevém uma recaída da doença, que terminará por ser, dessa vez, fatal. No momento da morte, numa cena que nos remete à morte de Ivan Ilitch e à do príncipe de Salina, Baldassare ouve o som distante de sinos e, num misto de memória involuntária e da visão panorâmica dos moribundos, recorda sua vida, sua infância, sua mãe:

¹⁰¹ Bernard Dort, in *Le Temps Moderne*. Agosto/setembro, 1963 p. 559

Baldassare reposait, les yeux fermés, et son coeur écoutait les cloches que son oreille paralysée par la mort voisine n'entendait plus. Il revit sa mère, quand elle l'embrassait en rentrant, puis quand elle le couchait le soir et réchauffait ses pieds dans ses mains, restant près de lui s'il ne pouvait pas s'endormir; il se rappelle son Robinson Crusoé et les soirées au jardin quand sa soeur chantait, les paroles de son précepteur qui prédisait qu'il serait un jour un grand musicien, et l'émotion de sa mère alors, qu'elle s'efforçait en vain de cacher. Maintenant il n'était plus temps de réaliser l'attente passionnée de sa mère et de sa soeur qu'il avait si cruellement trompée. (PROUST, 1980, 42/43)

Fica evidente aqui que Baldassare, também tomado pela sensação do *tarde demais*, comum a Fabrizio, a Aschenbach e ao Professor de *Violência e Paixão*, não poderá, ao contrário de Marcel, o herói da *Recherche*, recuperar o tempo perdido, em suas várias dimensões, tanto a do tempo que passou e não volta mais, como a do tempo desperdiçado.

Nas duas recepções analisadas, o baile dos Ponteleone e a matinée da princesa de Guermantes, tivemos a dança das cadeiras sinalizando as quedas e ascensões sociais, mas a dança mais perturbadora e inquietante é a macabra dança da Morte.

CONCLUSÃO

O Tempo age em Visconti através de duas vias, que, na verdade, entrecruzam-se com freqüência. Temos um viés do Tempo que afeta o indivíduo, centrado na velhice, na doença, na morte, na contemplação estéril da beleza e da juventude, e um viés histórico: a agonia da aristocracia Bávara (*Ludwig*), a dissecação do processo da aliança entre a alta burguesia, com o capital, e o poder, que começara com a unificação alemã e resulta na ascensão do Nazismo (*Os Deuses Malditos*), o processo da unificação italiana, que se iniciou em *Senso* e *O Leopardo*, e que desembocará no Fascismo (como vimos, Visconti via em Tancredi um futuro colaborador das idéias e forças de Mussolini) e no neo-fascismo de *Violência e Paixão*.

Desse prisma, histórico-político, Visconti não é apenas um nostálgico do passado, a lamentar a condenação e o desaparecimento de um mundo que fora tão intimamente o seu, através do qual fez seu aprendizado de vida, principalmente no plano estético. Apesar do proclamado marxismo, mostra-se também desiludido com o futuro, sendo um incansável crítico do caminho que as mudanças tomaram ao longo do século XX.

Visto de uma perspectiva pessoal, o Tempo é mais implacável e digno de lamentos. A sensação do *tarde demais* em Visconti é irredimível, diferente de Proust, que encontra a redenção na Arte. Verificamos, em ambos, a presença de múltiplas manifestações artísticas, de seus criadores e apreciadores, tema recorrente que traça um retrato tragicômico dessas personagens, os *ratés* pelos mais diversos motivos, tais como a preguiça, a dissolução na vida em sociedade, o amor, o ciúme, a própria falta de talento. Enfim, o tempo sempre dissipado na mundanidade e nos amores.

Em Proust, o tempo acaba por ser recuperado graças à possibilidade, que o próprio tempo lhe proporcionou, de escrever sua grande obra, de realizar sua vocação, consciente da ameaça da morte e do esquecimento, consciência que se lhe afigurou imediata na matinée da princesa de Guermentes.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, a tarefa do narrador de Proust

Trata [-se], no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever. (GAGNEBIN, 2006, 146)

Em carta datada de julho de 1894, escrita para o amigo Willie Heath, falecido em Paris a 3 de outubro de 1893, Proust escreve:

Quando eu era bem pequeno, nenhum personagem da história sagrada me parecia ter um destino tão miserável como o de Noé, por causa do dilúvio, que o manteve encerrado na arca durante quarenta dias. Mais tarde, fiquei muitas vezes doente, e durante dias intermináveis tive de permanecer também na “arca”. Compreendi então que Noé nunca pôde ver bem o mundo a não ser da arca, conquanto ela fosse fechada e fizesse noite sobre a terra¹⁰².

Aparece aqui o tema do recolhimento em Proust. O recolhimento propicia uma visão, uma observação mais afiada da vida, que, no entanto, para ser eficaz, necessita da dispersão do tempo perdido na mundanidade dos salões, nos amores e nos ciúmes, nas sensações e impressões que acabam por decepcionar, tempo perdido que será recuperado através da realização da obra de arte, da escrita do livro de sua vida.

O recolhimento do narrador, durante a I Guerra, em casas de saúde, seguido da imperiosa necessidade de isolar-se para realizar o intento que dará significado a sua vida e ao Tempo, aflige o protagonista, consciente, desde a matinée chez Guermantes, da presença da morte em tocaia, como uma fera na selva à espera do bote. Como seu personagem, Proust recolheu-se quase que absolutamente nos anos finais de sua vida, concentrando suas poucas forças na construção de sua obra. Ambos compreenderam o mundo e a vida fechados em suas arcas, como Noé. Ou, como escreveu Walter Benjamin:

Pela segunda vez, ergueu-se um andaime como do de Miguel Ângelo, sobre o qual o artista, com a cabeça inclinada, pintava a criação do mundo no teto da capela Sistina; o leito de enfermo, no qual Marcel Proust cobriu com sua letra as incontáveis páginas que ele dedicou à criação do seu microcosmos. (BENJAMIN, 1985, 49)

¹⁰² Marcel Proust, *Os Prazeres e o Dias*, p. 9

O positivo da Recherche é a crença que temos de que o herói conseguiu/conseguirá concluir seu desejo, o livro que acabamos de ler.

Os demais artistas da *Recherche* e os artistas de Visconti, protagonistas ou personagens secundárias, não têm a mesma sorte. Muitos tiveram a revelação e compreenderam seu sentido e possibilidades, mas não tiveram tempo para a realização plena de suas vidas. Era *tarde-demais*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE MARCEL PROUST

Os Prazeres e os Dias (trad. Fernando Py). Rio de Janeiro: Ed. Rio Gráfica, 1986.

Les Plaisirs et les Jours. Paris: Gallimard, 1980.

À la Recherche du temps perdu. édition de Jean-Yves Tadié. coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 4 vol. Paris: Gallimard, 1987-1989.

No Caminho de Swann. (trad. Mario Quintana), 3ª ed. revista, São Paulo: Ed. Globo, 2006.

À Sombra das Raparigas em Flor. (trad. Mario Quintana) 3ª ed. revista, São Paulo: Ed. Globo, 2006.

O Caminho de Guermantes. (trad. Mario Quintana) 3ª ed. revista, São Paulo: Ed. Globo, 2007.

Sodoma e Gomorra. (trad. Mario Quintana) 3ª ed., São Paulo: Ed. Globo, 2008.

A Prisioneira. (trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar) 7ª ed., Porto Alegre: Ed. Globo, 1983.

A Fugitiva. (trad. Carlos Drummond de Andrade) 6ª ed., Porto Alegre: Ed. Globo, 1983.

O Tempo Redescoberto. (trad. Lúcia Miguel Pereira) 7ª ed., Porto Alegre: Ed. Globo, 1983.

À la Recherche du Temps Perdu (édition en un volume). Paris: Gallimard, 1999.

Em Busca do Tempo Perdido. 3 vols. (trad. Fernando Py), Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

Jean Santeuil. (trad. Fernando Py). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Contre Sainte-Beuve – notas sobre crítica e literatura. São Paulo: Iluminuras, 1988.

SOBRE MARCEL PROUST

ADORNO, Theodor W. Petits commentaries de Proust in **Notes sur la Littérature**, Paris: Champs/Flammarion, 1984.

BECKETT, Samuel. **Proust**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

BERSANI, Jacques (presentation). **Les critiques de notre temps et Proust**. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971.

BOUILLAGUET, Annick. **Marcel Proust – Bilan critique**. Paris: Nathan, 1994.

CITATI, Pietro. **Proust**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

LANDEROUIN, Yves. *Adapter Proust a l'écran: a propos d'une deuxième voie*. **Bulletin Marcel Proust 52**, 2002.

LERICHE, Françoise et RANNOUX, Catherine. **Sodome et Gomorre de Proust**. Neuilly: Atlande, 2000.

MASECCHIA, Anna. *Al cinema con Proust*. Venezia: Marsilio Editori, 2008.

MOTTA, Leda Tenório da. **Proust: A Violência Sutil do Riso**. São Paulo: ed. Perspectiva/Fapesp, 2007.

PRAZ, Mario. *Gli interni di Proust*, in **Il Patto col Serpente**. Milano: Arnoldo Mondadori, 1972.

ROUSSET, Jean. **Forme et Signification**. Paris: José Corti, 1962.

_____. *Notes sur la structure d' "À la Recherche du Temps Perdu"*, in BERSANI, Jacques. **Les critiques de notre temps et Proust**. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971.

SHATTUCK, Roger. **As Idéias de Proust**. São Paulo: Editora Cultrix/Edusp, 1985.

TADIÉ, Jean-Yves. **Proust et le roman**. Paris: Gallimard, 1971.

_____. **Proust, le dossier**. Agora, Paris: Pierre Belfond, 1983.

FILMOGRAFIA DE LUCHINO VISCONTI

OSSESSIONE (1943) - OBSESSÃO

Produção e distribuição: I.C.M (Indústria Cinematográfica Italiana S.A)

Argumento inspirado no romance *The Postman Always Rings Twice*, de James M Cain

Roteiro: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis e Gianni Puccini

Elenco: Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan de Landa, Dhia Cristiani, Elio Marcuzzo, Vittorio Duse, Michele Riccardini, Michele Sakara **Direção:** Luchino Visconti

Duração: 140 minutos; **preto e branco**
Primeira exibição: 16 de maio de 1943, Roma

GIORNI DI GLORIA (1945) - DIAS DE GLÓRIA

Direção: Marcello Pagliero (*Le Fosse Ardeatine*) e **Luchino Visconti** (*Linciaggio di Carreta e Processo Caruso*)

Narração: Umberto Calosso e Umberto Barbaro, lida por Umberto Barbaro

Produção: Fulvio Ricci, Titanus

Duração: 71 minutos; preto e branco

Primeira exibição: outubro de 1945

Sinopse: documentário com sequências reais, filmadas quase clandestinamente durante a ocupação de Roma pelos nazistas. Os episódios filmados por Visconti referem-se ao linchamento do ex-diretor de *Regina Coeli*, penitenciária onde ficaram presos resistentes ao nazi-fascismo, e ao julgamento e fuzilamento de Pietro Caruso, ex-chefe de polícia da cidade.

LA TERRA TREMA (1948) - A TERRA TREME

Direção, roteiro e argumento: Luchino Visconti, inspirado no romance *I Malavoglia*, de Giovanni Verga

Assistentes de direção: Francesco Rossi e Franco Zeffirelli

Narração: Luchino Visconti e Antonio Pietrangelli, lida por Mario Pisu

Direção de Produção: Anna Davini, Renato Silvestri

Coordenação musical: Luchino Visconti e Willy Ferrero

Elenco: pescadores e moradores de Aci Trezza

Duração: 160 minutos; **preto e branco**

Primeira exibição: 1 de setembro de 1948 (Mostra Internacional de Arte Cinematográfica, Veneza)

APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA (1951) - NOTAS SOBRE UMA CRÔNICA POLICIAL

Direção: Luchino Visconti

Narração: Vasco Pratolini, lida por Giorgio De Lullo

Música: Franco Mannino

Produção: Marco Ferreri e Ricardo Ghione. Itália 1951

Duração: 8 minutos; **preto e branco**

Primeira exibição: janeiro de 1953, Paris. Censurado na Itália

Sinopse: nos arredores de Roma, uma menina é violentada e assassinada. O suposto assassino, após assumir o crime, retrata-se alegando ter sido torturado pela polícia para fazer a confissão. Duração de 5 minutos. O curta metragem integrava o número 2 do *Documento mensile*, jornal de tela idealizado por Cesare Zavattini, Marco Ferreri e Riccardo Ghione, como proposta alternativa à banalidade dos cinejornais convencionais.

BELLISSIMA (1951) - BELÍSSIMA

Direção: Luchino Visconti

Assistentes de Direção: Francesco Rossi e Franco Zeffirelli

Argumento: Cesare Zavattini

Roteiro: Suso Cecchi D'Amico e Francesco Rossi

Produção e distribuição: Salvo d'Angelo

Música: Franco Mannino sobre temas de L'Elisir d'Amore, de Gaetano Donizetti

Figurinos: Piero Tosi

Elenco: Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Alessandro Blasetti, Nora Ricci, Liliana Mancini, entre outros

Duração: 113 minutos; **preto e branco**

Primeira exibição: 28 de dezembro de 1951

ANNA MAGNANI (1953) - ANNA MAGNANI

Episódio de **SIAMO DONNE - NÓS AS MULHERES** (além do episódio Anna Magnani, dirigido por Visconti, consta ainda de mais 4 episódios: Alfredo Guarini (Sobre os testes para a escolha de uma nova atriz); Gianni Franciollini (Alida Valli); Roberto Rossellini (Ingrid Bergman) e Luigi Zampa (Isa Miranda))

Direção: Luchino Visconti

Assistente de direção: Francesco Maselli

Argumento: Cesare Zavattini

Roteiro: Suso Cecchi D'Amico e Cesare Zavattini

Elenco: Anna Magnani

Produção: Alfredo Guarini, Titanus, Costellazione Film

Duração: 18 minutos; **preto e branco**

Primeira Exibição: outubro de 1953

SENSO (1954) - SEDUÇÃO DA CARNE

Direção: Luchino Visconti

Assistentes de direção: Francesco Rossi, Franco Zeffirelli, com a colaboração de Aldo Trionfo e Giancarlo Zagni

Argumento: Luchino Visconti e Suso Cecchi D'Amico, inspirado na novela *Senso*, de Camillo Boito

Roteiro: Suso Cecchi D'Amico e Luchino Visconti, com a colaboração de Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi e de Tennessee Williams e Paul Bowles para os diálogos na versão inglesa

Música: Anton Bruckner (Sinfonia n. 7 em mi maior)

Figurinos: Marcel Escoffier e Piero Tosi

Elenco: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Rina Morelli, Marcela Mariani, Heinz Moog, Christian Marquand, Sergio Fantoni entre outros

Produção e Distribuição: Lux Film (Estúdios da Scalera/Veneza e da Titanus/Roma; Itália, 1954)

Duração: 115 minutos; **Technicolor**

Primeira exibição: 3 de setembro de 1954 (Mostra Internacional de Arte Cinematográfica, Veneza)

LE NOTTI BIANCHE (1957) - NOITES BRANCAS

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Suso Cecchi d'Amico e Luchino Visconti, baseado na novela *Noites Brancas*, de Dostoievski

Produção: CIAS, Francesco Cristaldi para a VIDES e Jean-Paul Guilber para Roma/Intermondia Film, Paris

Intérpretes: Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais, Clara Calamai, Marcella Rovenna, Dick Sanders

Duração: 107 minutos; preto e branco

Primeira exibição: setembro de 1957 (Festival de Veneza)

ROCCO E I SUOI FRATELLI (1960) - ROCCO E SEUS IRMÃOS

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Luchino Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli

Argumento: Luchino Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi d'Amico, inspirado no romance *Il ponte della Ghisolfia*, de Giovanni Testori

Produção: Goffredo Lombardo, Titanus, Roma e Les Films Marceau, Paris

Intérpretes: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hanin, Paolo Stoppa, Claudia Cardinale, Spiros Focas, Max Cartier, Corrado Pani, Claudia Mori, Adriana Asti

Duração: 182 minutos; preto e branco

Primeira exibição: setembro de 1960 (Festival de Veneza)

BOCCACCIO '70 (1962), 3º episódio: IL LAVORO (O TRABALHO)

Direção: Luchino Visconti

Roteiro: Suso Cecchi d'Amico e Luchino Visconti, inspirado na novela *Au bord du lit*, de Guy de Maupassant

Elenco: Romy Schneider, Tomas Milian, Romolo Valli, Paolo Stoppa

Produção: Carlo Ponti e Antonio Cervi, Concordia Cinematografica, Cineriz, Roma, e Francinex, Gray Films, Paris

Duração: 46 minutos (episódio dirigido por Visconti); Technicolor

Primeira exibição: fevereiro de 1962

IL GATTOPARDO (1963) - O LEOPARDO

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti, baseado no romance homônimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Produção: Goffredo Lombardo, Titanus, Roma, e SNPC, SGC, Paris

Música: composta por Nino Rota, além de uma valsa inédita de Giuseppe Verdi

Elenco: Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Serge Reggiani, Romolo Valli, Leslie French, Ivo Garrani, Mario Girotti, Lucilla Morlacchi, Pierre Clementi, Giuliano Gemma

Duração: 205 minutos; **Technicolor**

Primeira exibição: 27 de março de 1963

VAGHE STELLE DELL'ORSA (1965) - VAGAS ESTRELAS DA URSA

Direção: Luchino Visconti

Argumento e Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli e Luchino Visconti

Música: Prelúdio, Coral e Fuga de César Franck

Elenco: Claudia Cardinale, Jean Sorel, Michael Craig, Marie Bell, Renzo Ricci, Fred Williams, Amalia Troiani

Produção: Franco Cristaldi, Vides

Duração: 105 minutos; preto e branco

Primeira exibição: setembro de 1965 (Festival de Veneza)

LA STREGA BRUCIATA VIVA, primeiro episódio de LE STREGHE 1967

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Giuseppe Patroni Griffi, em colaboração com Cesare Zavattini

Elenco: Silvana Mangano, Annie Girardot, Francisco Rabal, Massimo Girotti, Elsa Albani, Clara Calamai, Véronique Vendell, Leslie French, Nora Ricci, Bruno Filippini, Dino Mele, Marilù Tolo

Produção: Dino de Laurentiis

Duração do episódio: 37 minutos; **Technicolor**

Primeira exibição: 23 de fevereiro de 1967, Roma

LO STRANIERO (1967) - O ESTRANGEIRO

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Georges Conchon, Emmanuel Roblès, adaptado do romance *L'Étranger*, de Albert Camus

Elenco: Marcello Mastroianni, Anna Karina, Georges Wilson, Bernard Blier, Pierre Bertin, Alfred Adam e outros

Produção: Dino de Laurentiis Cinematografica/Raster Film, Roma, e Marianne Production, Paris

Duração: 110 minutos; **Technicolor**

Primeira exibição: setembro de 1967 (Festival de Veneza)

LA CADUTA DEGLI DEI (1969) - OS DEUSES MALDITOS

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Elenco: Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Berger, Helmut Griem, Renaud Verley, Umberto Orsini, René Koldehoff, Albrecht Schönhals, Charlotte Rampling, Florinda Bolkan, Nora Ricci entre outros

Produção: Alfredo Levy e Ever Haggiag para Praesidens Film, Zurique, Pegaso e Italnoleggio, Roma, e Eichberg Film, Munique[

Duração: 150 minutos; **Eastmancolor**

Primeira exibição: 15 de outubro de 1969, Roma

ALLA RICERCA DI TADZIO (1970)

Direção: Luchino Visconti

Produzido pela RAI-Radiotelevisione Italiana

Transmitido em 7 de junho de 1970

MORTE A VENEZIA (1971) - MORTE EM VENEZA

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Luchino Visconti, Nicola Badalucco, baseado na novela homônima de Thomas Mann

Música: 3ª e 5ª sinfonias de Gustav Mahler, Pour Elise, Beethoven

Elenco: Dirk Bogarde, Silvana Mangano, Björn Andresen, Romolo Valli, Nora Ricci, Mark Burns, Marisa Berenson, Carole André, Leslie French, entre outros

Produção: Mario Gallo, Alfa Cinematografica, Roma e Production Éditions cinématographiques françaises, Paris

Duração: 135 minutos, Technicolor

Primeira exibição: 4 de março de 1971

LUDWIG (1973) - LUDWIG

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Luchino Visconti, Enrico Medioli, Suso Cecchi d'Amico

Elenco: Helmut Berger, Trevor Howard, Romy Schneider, Silvana Mangano, John Moulder Brown, Isabella Telezyska, Umberto Orsini, Helmut Griem, Folker Bohnet, Sonia Petrova, Marc Porel entre outros

Produção: Ugo Santalucia para Mega Film, Roma, Cinetel, Paris, Dieter Geissler Filmproduction Divina-Film, Munique

Duração: 264 minutos, redução: 189 minutos, remontagem: 245 minutos; **Technicolor, Panavision**

Primeira exibição: 7 de março de 1973, Milão

GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO (1974) - VIOLÊNCIA E PAIXÃO

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Enrico Medioli, Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, sobre argumento de Enrico Medioli

Elenco: Burt Lancaster, Silvana Mangano, Helmut Berger, Stefano Patrizi, Claudia Marsani, Elvira Cortese, Claudia Cardinale, Dominique Sanda, Romolo Valli
Produção: Giovanni para Rusconi Film, Roma, e Gaumont International, Paris
Duração: 122 minutos; Technicolor
Primeira exibição: 10 de dezembro de 1974

L'INNOCENTE (1976) - O INOCENTE

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli e Luchino Visconti, adaptação livre do romance L'Innocente, de Gabriele D'Annunzio

Intérpretes: Giancarlo Giannini (Tullio Hermil), Laura Antonelli (Giuliana Hermil), Jennifer O'Neill (Teresa Raffo), Rina Morelli (mãe de Tulio), Marc Porel (o escritor Filippo d'Arborio) e outros.

Produção: Giovanni Bertolucci para Rizzoli Film, Roma, e Sociéte Imp.Exp.Ci., Nice, Les Films Jacques Leitienne, Paris/Franco Riz Productions, Paris

Duração: 130 minutos; **technicolor, technovision**

Primeira exibição: 15 de maio de 1976, Milão

OBRAS DE VISCONTI

D'AMICO, Suso Cecchi; VISCONTI, Luchino. **A La Recherche du Temps Perdu. Scénario d'après l'oeuvre de Proust.** Paris: Persona, 1984.

D'AMICO, Suso Cecchi; VISCONTI, Luchino. **Alla Ricerca del Tempo Perduto.** Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

D'AMICO, Suso; VISCONTI, Luchino. **Le guépard.** Le film de Visconti raconté par Suso Cecchi D'Amico. Paris: Julliard, 1963.

D'AMICO, Suso Cecchi (cur.) **Il film "Il Gattopardo" e la regia di Luchino Visconti.** Bologna: Cappelli Editore, 1963.

VISCONTI, Luchino. **Angelo.** Roma, Editori Riuniti, 1993.

Idem. **Gruppo di Famiglia in un interno** (a cura di Giorgio Treves), Dal Soggetto al film, collana cinematografica, 51, Bologna: Cappelli Editore, 1975.

Idem. **La Caduta Degli Dei**, a cura di Stefano Roncoroni, Dal Soggetto al Film, collana cinematografica diretta da Renzo Renzi, 39, Bologna: Cappelli Editore, 1969.

Idem, **Ludwig**, (a cura di Giorgio Ferrara) Dal Soggetto al Film, collana cinematografica, 47, Bologna: Cappelli Editore, 1973.

OBRAS SOBRE LUCHINO VISCONTI

ATTOLINI, Vito. Un'Aquila Fra I Corvi – Luchino Visconti, in **Sotto Il Segno del Film (cinema italiano 1968/76)**, Bari, Mario Adda Editore, 1983.

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

BANTCHEVA, Denitza (dir.). **CinémAction n. 127, Visconti dans la lumière de temps**. Condé-sur-Noireau: Cortet Publications, 2008.

BIANCHI, Giuliana. Da Mann a Proust. Intervista con Visconti, in **Il Dramma**, n. 3, anno 47, Roma, marzo 1971 .

BOUVIER, Michel (org.) **camera/stylo 7, Luchino Visconti**. Paris: publié avec le concours du Centre National des Lettres et du Centre d'Études et de Recherches Théâtrales et Cinématographiques de l'Université Lumière-Lyon 2, décembre 1989.

BRUNETTA, Gian Piero. *Luchino Visconti*, in FABRIS, CALHEIROS e CALIL, **Esplendor de Visconti**, 2002.

CABOURG, Jean. Luchino Visconti – 1906-1976, in. **l'Avant-Scène Cinema 184**, 15 mars 1977, Paris, p. 69.

DAHAMANI, Fatiha. *Mort à Venise ou Le Temps Retrouvé au Cinema*. **Bulletin Marcel Proust 51**, 2001.

FABRIS, Mariarosaria; CALHEIROS, Alex e CALIL, Carlos Augusto (Orgs). **Esplendor de Visconti**, catálogo. Realização Centro Cultural São Paulo e Cinusp Paulo Emílio, São Paulo, 14 a 23 de agosto de 2002. Catálogo da Mostra Esplendor de Visconti.

FARIA, Flora de Paoli. *Entre a literatura e o cinema: vigília viscontiana*. **Alea-Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro: 80-81 set 1999.

GUERRIERI, Gerardo. **Il Teatro di Visconti** (a cura di Stefano Geraci). Roma: Officina Edizioni, 2006.

GUILLAME, Yves. **Visconti**. Paris: Éditions Universitaires, 1966.

HUTCHISON, Alexander. **Luchino Visconti's Death in Venice**. University of Paisley, 2000.

ISHAGHPOUR, Youssef. **VISCONTI – Le Sens et L'Image**. Paris, Éditions de la Différence, 1984.

- KRAVANJA, Peter. **Visconti, lecteur de Proust**. Roma, Portaparole, 2004.
- Idem. **Proust à l'écran**. Collection Palimpsestes, Bruxelles: La Lettre Volée, 2003.
- LAGNY, Michèle (dir.) "*Visconti: classicisme et subversion*", **Théoreme 1**, Publications de la Sorbonne nouvelle, 1990.
- LARÈRE, Odile. **De l'imaginaire au cinéma: "Violence et Passion" de Luchino Visconti**. Paris: Albatros, 1980.
- LECLERCG, Emmanuel, *Visconti marxiste*, in **Luchino Visconti/Gabriele D'Annunzio/Giuseppe Verdi**. Direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France et l'Institut culturel italien, 16 mars-2 avril 2004, Bobigny.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. **Les Images du Temps dans "Vague Stelle dell'Orsa" de Luchino Visconti**. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.
- LIVERANI, Maurizio. *Visconti: i suoi modelli, il suo distacco, la sua lezione*, in **II Dramma**, Torino, XLVII, 3, marzo, pp. 50-51.
- MAZZOCCHI, Federica (a cura di). **Luchino Visconti, la macchina e le muse**. Bari: edizioni di pagina, 2008.
- MÉNIL, Alain. Ludwig roman, in **Cinématographe**, 91, juillet-août, 1983.
- MICCICHÉ, Lino. **Luchino Visconti. Un profilo critico**. Venezia: Marsilio, 1996.
- ORTOLI, Philippe. *Passage Bouleversé*, in **Vertigo**. Paris, 20, avril 2000, pp. 117-120.
- PAÏNI, Dominique. *Luchino Visconti: les béances de Ludwig*, in **Le cinéma, un art moderne**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.
- PESSOA, Patrick. *A morte da beleza (em Veneza): A dialética do esclarecimento segundo Pasolini e Visconti*. Disponível em <www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=36>.
- PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. *O Leopardo, ou A Ética da Compaixão*. **Ide** 32, 1º sem. 2000 (Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo).
- PRAVADELLI, Veronica (a cura di). **Visconti a Volterra. La genesi di Vague stelle dell'Orsa...** . Torino: Edizioni Lindau, 2000.
- RENZI, Renzo. **Visconti Segreto**. Bari: Laterza, 1994.
- RUSSO, Giuseppe. **L'impossibile idillio per il Ludwig di Luchino Visconti**. Sideral Edizioni: Roma, 2006.

SANZIO, Alain e THIRARD, Paul-Louis. **Luchino Visconti cinéaste**. Ramsay Poche cinéma, Persona, 1986.

SCHIFANO, Laurence. **Le Guépard. Étude critique**. collection Synopsis. Éditions Nathan, 1991.

_____. **Luchino Visconti – O Fogo da Paixão**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1990.

_____. **Visconti. Une vie exposée**. Édition augmentée de **Luchino Visconti, les feux de la passion** (1987). Paris: Éditions Gallimard, 2009.

SCHNEIDER, Marianne e SCHIRMER, Lothar. **Visconti**. (trad. Dorian Astor et Yseult Pellosso), Arles: Actes Sud/Institut Louis Lumière, 2009.

SCHWARTZ, Claude (Photographies)/ ABADIE, Jean-Jacques (Textes). **Luchino Visconti À La Recherche de Marcel Proust**, Paris: Editions Findakly, 1996.

SOUZA, Gilda Mello e. *A morte da intimidade*. Entrevista inédita de Gilda Mello e Souza, concedida a Carlos Augusto Calil, em 1992. Edição de texto de C. A. Calil, in FABRIS, CALHEIROS e CALIS, **Esplendor de Visconti**.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ATTOLINI, Vito. **Dal Romanzo al Set. Cinema Italiano dalle origine ad oggi**. Bari: Edizioni Dedalo, 1988.

BALZAC, Honoré de. **La Peau de Chagrin**. Paris, éditions Gallimard, 2003.

BASSANI, Giorgio. *Il Giardino dei Finzi-Contini*, in **Il Romanzo di Ferrara** - volume primo. Milano: Oscar Mondadori, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A Imagem de Proust*, in **Obras Escolhidas I. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 4ª ed., São Paulo: ed. Brasiliense, 1985.

_____. **Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: ed. Brasiliense, 1989.

BERARDINELLI, Alfonso. **Não Incentivem o Romance e outros ensaios**. São Paulo: Editora Nova Alexandria e Humanitas Editorial, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Brigada Ligeira** (3ª ed. revista pelo autor). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

D'AMICO, Masolino. *Mario Praz et le cinema*, in **Mario Praz, Cahiers pour un temps**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1989.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **L'Innocente**, Milano: Oscar Mondadori, 1996.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-Mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. **L'Image-Temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

_____. **A Imagem-Tempo**. 2ª ed. São Paulo: ed. Brasiliense, 2005.

_____. *O Ato de Criação*. (trad. José Marcos Macedo) in **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno Mais.

DORT, Bernard. **Le Temps Moderne**. Paris: août/septembre, 1963.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FELTRINELLI, Carlo. **Feltrinelli. Editor, Aristocrata e Subversivo**. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

FERNANDEZ, Dominique. **L'Arbre Jusq'aux Racines** (nouvelle édition revue et augmentée). Paris: Grasset, 1992.

FOHR, Robert. Scene di conversazione, in GAUTIER, Blaise (dir.). **Mario Praz. Cahiers pour un temps**. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: ed. da Unicamp/Fapesp/ed. Perspectiva, 1994.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: editora 34, 2006.

_____. **Walter Benjamin. Os Cacos da História**. 2ª ed. São Paulo: editora Brasiliense, 1993.

GRAMSCI, A. <<http://www.aceso.com/gramsci/?page=visualizar&je=661>>.

HENRY, Anne (dir.). **Schopenhauer et la Création Littéraire en Europe**, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

HUYSMANS, J.-K. **Às Avessas**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

LAMPEDUSA, Tomaso di. **Il Gattopardo**. 68ª. ed. Universale Economica Feltrinelli. Milano: Feltrinelli, 1996.

_____. **O Leopardo**. (trad. Ruy Cabeçadas). São Paulo: Círculo do Livro, [1986?].

_____. **O Leopardo** (trad. Leonardo Codignoto). São Paulo: Nova Cultural, 2002.

_____. **O Gattopardo**. (trad. Marina Colasanti). Rio de Janeiro: edições bestbolso, 2007.

LEOPARDI. **Chants/Canti**. Paris: GF Flammarion, 2005.

LLOSA, Mario Vargas. **A Verdade das Mentiras**. São Paulo: Arx, 2004.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. **Quincas Borba**. 12ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto** (trad. Herbert Caro). São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

_____. **Morte em Veneza/Tonio Kroeger**. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1984.

MAYER, Hans. **Thomas Mann**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

MICHEL, Christiane. **Le Guépard**. Paris: Ellipses édition, 2007.

OLIVEIRA, Manoel de. *Poema Cinematográfico*, in **Manoel de Oliveira** (org. Álvaro Machado), col. Mostra Internacional de Cinema, São Paulo: CosacNaify, 2005.

ORLANDO, Francesco. **L'intimità e la storia. Lettura del "Gattopardo"**. Torino: Einaudi, 1998.

PAVEL, Thomas. **La Pensée du Roman**. Paris: Gallimard, 2003.

PRAZ, Mario. **La Casa della Vita**. 4ª ed. Milano: Adelphi Edizioni, 2003.

ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **L'inconscient esthétique**. Paris: Galilée, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Thomas Mann**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, Edusp, Editora Perspectiva, 1994.

Idem. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

SAID, Edward W. **Estilo Tardio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SOUZA, Gilda de Mello e. **A Idéia e o Figurado**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005.

_____. *A morte da intimidade*. Entrevista inédita de Gilda Mello e Souza, concedida a Carlos Augusto Calil, em 1992. Edição de texto de C. A. Calil, in FABRIS, CALHEIROS e CALIS, **Esplendor de Visconti**.

I _____. *Os Deuses Malditos* (escrito em colaboração com Antonio Cândido) in **Exercícios de Leitura**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2009.

_____. **O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: editora Ciência Moderna, 2006.

VERLAINE, Paul. **Oeuvres Poétiques Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1962.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a Transparência**. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZIMM, Malin. *The Dying Dreamer – Architecture of Parallel Realities*. Stockholm: 2003. s/p. Licenciante thesis – **Critical Theory in Architecture**, School of Architecture, Royal Institute of Technology. Disponível em: <http://www.arch.kth.se/~21mm/zimmLIC03.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2005.