

## NOTAS SOBRE UM FILME DE VISCONTI

*Devanir Merengué\**

*Não sou nem siciliano, nem príncipe. Não choro sobre um mundo passado que desmoronou. Gostaria que o mundo se transformasse mais rapidamente.*

Luchino Visconti

### 1

O cinema, arte noturna, assemelhado ao sonho no que diz respeito à produção do encantamento e mistério, precisa do escuro e da passividade do espectador para, em seguida, privilegiar a luz e o movimento. O sonhador de olhos fechados e aberto para uma realidade outra.

Fotografia, fotogramas, movimentos, fluxos de imagens iluminadas. Na tensão de opostos — escuridão/luminosidade, imobilidade/fluidez, silêncio/sons —, uma possibilidade de construção imaginária. O mergulho no negro da sala, um pedido de descolamento daquilo que é conhecido, sabido e está iniciada a sessão. O cinema, em certo sentido, radicaliza a demanda do teatro (cuja descendência é óbvia), pois este traz a concretude humana, com desempenhos demais próximos, marcações, a reação do público interferindo no clima, fazendo de cada espetáculo algo único. Solicita do espectador que faça visível o que nem sempre está presente na cena, que produza na sua imaginação o que a produção teatral não dá conta. O cinema ficciona o tempo e o espaço onipotentemente.

Do mesmo modo que no sonho, o impacto do filme será tanto maior na medida em que melhor capturar o espectador, aproveitando-se da sua noturnidade (às vezes artificial). No fim da luz azulada, uma 'realidade' editada, interpretada, negada, exaltada, inventada, revista.

Parece ser isso, justamente, o que pede quem vai ao cinema — transportar-se,

---

\* Psicólogo, psicodramatista, professor no Instituto de Psicodrama de Campinas-SP.

distrair-se, emocionar-se, evadir-se do cotidiano, romper com determinada referência — para depois reconhecer seus parcs e voltar para casa.

O filme, então, pode ser espelho duplicador. Ou revelador. Duplo de uma ausência. Dublê do espectador. Ficção que denuncia, que anuncia, que contrapõe semelhanças e diferenças. Na óbvia identificação narcísica, prazer e dor. Na carnavalização dionisíaca, festa e desconforto.

O chamado inicial para o ritual do cinema pode vir de Dioniso, louco e estranho, mas Narciso pode tomar a cena, negar a Multiplicidade, impondo o Igual. Talvez, um revezamento de deuses...

O discurso cinematográfico é, necessariamente, um discurso de sedução, na medida em que edita, compõe, recorta, (des)ordena o desejo do protagonista, do antagonista, do espectador. Ilusão e reconhecimento, estranheza e mesmice, percurso no diverso e no idêntico.

## 2

No universo cinematográfico de Luchino Visconti busco elementos para esboçar alguma reflexão, enquanto espectador, sem negar a passionalidade evidente provocada em mim pelo cinema. Utilizo como espinha dorsal o filme *Morte em Veneza*, produzido no início da década de 70, inserindo comentários sobre outros filmes desse diretor.

*Morte em Veneza* baseia-se, como se sabe, quase que integralmente no belo romance de Thomas Mann. O diretor faz algumas mudanças ao roteirizar o romance. Transforma o escritor Gustav von Aschenbach em músico, profissão esta com maiores possibilidades cinematográficas. A inspiração em Gustav Mahler é óbvia, cujas Terceira e Quinta Sinfonias pontuam diversas cenas do filme.

Gustav chega a Veneza no início da narrativa e vive nessa cidade, ponto de cruzamento de culturas, a experiência da paixão que o leva à morte. Gesta-se, então, a I Grande Guerra Mundial.

Alemão e culto, educado segundo princípios da severidade, é definido desse modo no romance de Mann:<sup>1</sup>

Distante tanto do banal como do excêntrico, seu talento era tal que conquistava a crença do grande público e o interesse admirador e instantâneo dos mais exigentes. Assim, já desde moço, obrigado por todos os lados à realização — e precisamente a extraordinária —, nunca conhecera a ociosidade, nunca a despreocupada negligência da juventude. (p. 96)

E mais adiante:

Também desejava ardentemente ficar velho, pois sempre achara que a realmente grande, envolvente, sim, realmente honrada arte só podia ser chamada aquela à qual era dado ser fecunda em todos os graus característicos do homem. (p. 97)

Visconti utiliza-se destes traços do protagonista de Mann, que estão presentes em tantos personagens viscontianos, em outros filmes do diretor. Aristocratas, reis, artistas que vivem encastelados, distante da vida e do povo. Temos o rei Ludwig, o conde Tulio Hermil, de *O inocente*, ou ainda o velho professor de *Violência e paixão*. Ludwig, fechado e noturno, luta contra uma homossexualidade incompatível com a nobreza. Tulio, aprisionado na aristocracia, desafia limites. O professor enclausurado no seu apartamento em Roma, junto com quadros e objetos de arte, defendendo-se com dificuldade de uma realidade que entra sem pedir permissão aos seus fantasmas.

A biografia<sup>2</sup> de Visconti mostra como ele próprio lutou para desfazer-se do isolamento aristocrático que poderia ter mantido a vida toda.

Assim como Gustav, os demais personagens citados entram em conflito com o mundo externo. Ludwig precisa reinar, Tulio enfrentar questões demais humanas, o velho professor, os inquilinos que invadem sua vida.

O músico alemão é lançado para além de seu obsessivo e confortável mundo, ao procurar descanso em Veneza, sem saber que as águas da cidade estão tomadas pela peste, como tantos outros desavisados turistas. Mas, pior que isso, ou junto disso, emerge uma peste mais corrosiva: sua paixão por Tadzio, adolescente polonês que, com a mãe, irmãs e governanta, desfruta burguesamente o verão do Lido.

No rico ambiente do Hotel des Bains, nas estreitas ruas venezianas, na ensolarada praia em que se misturam línguas diversas, viverá pelo rapaz paixão intensa e platônica.

Caminha pelas ruas e pontes olhando Tadzio, assim como suas refeições com a família ou as brincadeiras na praia. O adolescente também olha e se deixa olhar. A propósito, toda a relação baseia-se no olhar, profundo e duradouro, ou rápido e medroso, freqüentemente vigiado pela governanta ou a mãe de Tadzio.

Como na tragédia grega, von Aschenbach vive um conflito terrível: de um lado sua reputação, a imagem pública construída com laborioso esforço e isolamento. De outro, uma paixão 'ridícula' que o esborra, vivida culposamente, descontroladamente. Justo ele, um homem discreto, que convive com o tempo que passa, com retratos da mulher e da filha distribuídos com zelo pelo apartamento do hotel. Lá fora, a luz ameaçadora do verão.

Seu rosto severo, rígido, inquieta-se com duas máscaras: o velho maquiado e ridículo, que viaja no mesmo barco quando da chegada à Veneza, e a 'máscara' do músico, que canta e toca com seus parceiros canções populares, debochado e agressivo, traduzindo na sua face o desprezo por aquela burguesia que, no entanto, aplaude a apresentação.

Gustav von Aschenbach faz uma tentativa de parar o tempo ao permitir, pouco antes da sua morte, que o cabeleireiro do hotel tinja seus cabelos de preto e faça-lhe uma maquiagem. Uma máscara, ao que tudo indica, difícil de ser carregada. Desse modo, 'rejuvenescido', olha Tadzio pela última vez, quando este entra no mar ensolarado e aponta o infinito. Uma câmera fotográfica aparece abandonada na praia. O maestro cai e morre.

Nos outros filmes, Ludwig, acusado de louco pelas suas extravagâncias, afoga-se nas águas pantanosas, Tulio suicida-se, o velho professor de *Violência e paixão* permanece só com seus fantasmas. É possível arrolar na lista dos protagonistas trágicos de Visconti a condessa Livia Serpicini, que, pelas mesmas ruas de Veneza, envolve-se com um militar austríaco, traíndo uma causa e um povo no filme *Sedução da carne*.

O que, ainda, Visconti e seu cinema têm a nos dizer?

### 3

Uma cidade bela, misteriosa, assustadora. Palácios, igrejas, obras de arte. Um mundo conhecido de Visconti. Segundo sua biógrafa, na obra citada, o menino Luchino e sua família passaram muitas férias no Lido nos verões de sua infância. Aprendeu desde muito cedo a desfrutar os prazeres, a beleza da Arte, o gosto pelo comando. A mãe, personagem de Silvana Mangano, é a sua própria, reinando absoluta. A dor da paixão e o fascínio exercido por ela não será, de modo algum, algo inusitado na vida de Luchino.

À frente, o mar imenso, perigoso, desconhecido.

No ponto médio,<sup>3</sup> a praia, lugar de desnudamento, terra não tão firme, constantemente invadida pelo mar. Praia de uma cidade ameaçada.

A vida de Gustav, um artista consagrado, é colocada em risco por uma paixão que o imobiliza, a ponto de não fugir da morte.

Tadzio, que como deus grego, exhibe poses de menino mimado, reinando em um mundo de mulheres. Suas irmãs recebem ordens, mas ele é cuidado, vigiado, amado. Como Narciso, é presa do espelho, que confirma sempre o lugar do Primeiro.

O olhar de Gustav assegura-lhe esse conforto, mas agora um olhar menos conhecido, agudo e desejoso. Tadzio mantém o controle a distância de seu amante, sem nada perder.

Gustav crê ter encontrado no rapaz a concretização da beleza que sempre buscou na sua arte. Seu olhar é fixo, colado na visão divina, esvaziando-se de si mesmo, perdendo a tensão transformadora da criação. Um espelhamento narcísico de difícil resolução.

Busco em Vernant<sup>4</sup> indicações para a compreensão de Narciso:

O espelho em que Narciso se vê como se fosse um outro, se apaixona loucamente pelo outro sem a princípio se reconhecer nele, o persegue no desejo de o possuir. Traduz o paradoxo, em nós, de um impulso erótico que visa unir-nos a nós próprios, a reencontrarmos-nos na nossa integralidade, mas que só consegue lá chegar por um desvio. Amar é tentar chegar a si no outro. (p. 104)

No reconhecimento narcísico, o outro não traz ruptura, mas continuidade. Às vezes, traduzida pela morte da clausura de si mesmo.

Tadzio na cena final, mergulhado no mar ensolarado, não vagando pela cidade, cenário de rituais conhecidos, aponta o infinito, a 'outridade' como referência de superação. Como se Narciso, no desespero do fechamento, indicasse o movimento e não a fixidez, o trânsito do protagonista<sup>5</sup> entre o Mesmo e o Outro. Narciso aponta Dioniso, o Múltiplo, o Moviço, o Estrangeiro.

Se em Narciso o olhar ocupa lugar primordial, olhar este que reflete-se infinitamente, em Dioniso o olhar pede um outro olhar ativo, diferenciador.

Deus da máscara, que no imaginário grego pedia aos homens o encontro frente a frente, tem entre suas seguidoras quase sempre as mulheres, as bacantes. No entendimento de Vernant,<sup>4</sup> estas não encontram grande dificuldade em compreender o pedido do deus. Mas os homens necessitam desprender-se

de múltiplas maneiras das normas, dos comportamentos habituais, no trajar e nas atitudes. É-lhes necessário abandonar a boa aparência, a dignidade viril na postura, o constante domínio de si, que são próprios de seu sexo. (p. 168)

Dioniso não pede aos seres humanos que deixem de ser humanos. Ao contrário, a mitologia grega mostra a todo instante como eram terríveis os deuses com aqueles que cometessem o excesso de ocupar seus lugares, pela arrogância e onipotência. Dioniso pede brecha para a alteridade, fusão das categorias, ruptura entre masculino e feminino, superação de aparentes oposições.

O amor dionisíaco necessita do outro, reconhece-o para transformar-se.

Vivemos sob domínio de Narciso grávido de Dioniso. O corte sociológico de Maffesoli<sup>6</sup> registra assim essa tensão:

Enquanto a ordem, qualquer que seja ela, sempre se estabelece pelo fantasma de Uno, isto é, pela monovalência, por um pólo dominante, a irrupção da desordem evoca o central, o polidimensional e a pluralidade e valores. As paixões desencadeadas são dificilmente controláveis, pois recuperam todos os elementos que, na maior parte do tempo, se acham ocultos na estruturação social. E é nesse sentido que elas são subversivas. (pp. 108-109)

Se Narciso conserva o Uno, Dioniso o despreza. Por isso tantas vezes a morte. Aquele que não derrama, afoga. A morte de Gustav poderia ser uma 'morte' transformadora. Não é o caso.

A máquina fotográfica abandonada na praia já não congela o tempo. A areia continua descendo pela ampulheta.

4

Os personagens viscontianos freqüentemente perdem-se na luta. Como espectadores gregos, olhamos atemorizados seus percursos. Mas Visconti, como os trágicos, aponta constantemente para a vida, como que afirmando sua diversidade e não o fechamento, a fixidez, a conserva.

Nesse sentido, parece encarnar aquilo que o cinema tem de sedutor. Quando buscamos filmes que apenas espelhem o cotidiano, garantimos o tédio, a segurança e o conforto narcísico. Mas tantas vezes penetram o imaginário, lançando agora a luz azulada na tela de nossa subjetividade, misturando personagens, cenas, diálogos no cotidiano, desordenando-o. Este cotidiano pode ganhar mais do que um novo olhar, mas uma corporeidade mais fluida, mais espontânea, mais criativa.

Nem a rigidez do conhecido, nem a captura do estrangeiro. A tensão, o desnudar-se na praia entre o caos do mar e o mapa secular da cidade. A criativa possibilidade da luz nos fotogramas em movimento, do sonho escorrendo pela realidade.

### Referências bibliográficas

1. Mann, Thomas. *Tônio Kroeger - Morte em Veneza*. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
2. Schifano, Laurence. *Luchino Visconti - o fogo da paixão*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.
3. Rosenfeld, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo/Campinas, Edusp, Editora da Unicamp, Perspectiva, 1994.
4. Vernant, Jean-Pierre. *Figuras, ídolos, máscaras*. Lisboa, Teorema, 1991.
5. Merengué, Devanir. O estar-fora-de-si protagonista. in *Rosa dos ventos da teoria do psicodrama*. São Paulo, Ágora, 1994.
6. Maffesoli, Michel. *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro, Graal, 1985.

### Filmes de Visconti citados

- Morte em Veneza (Morte a Venezia), 1971.  
Sedução da carne (Senso), 1953-1954.  
Ludwig (Ludwig), 1972.  
Violência e paixão (Gruppo di famiglia in un interno), 1974.  
O inocente (L'innocent), 1976.