

AQUÉM E ALÉM DO CINEMA MODERNO: VISCONTI, MELANCOLIA E NEOBARROCO

Denilson Lopes

RESUMO

Neste artigo, as últimas obras do cineasta italiano Lucchino Visconti são caracterizadas pela percepção melancólica, como experiência da passagem do tempo, do fracasso, da ruína e da morte, e pela perspectiva neobarroca, como estética da simulação, do artifício. Com ênfase no filme *O Leopardo* (1963), expõe-se a configuração desta estética e percepção — pautada por estilo anacrônico, interpretações teatralizadas e lenta composição do espaço — em contraponto a valores e procedimentos caros à arte moderna, como metalinguagem, realismo crítico, utopia, transgressão, originalidade.

Palavras-chave: cinema moderno; Lucchino Visconti; melancolia; neobarroco.

SUMMARY

According to the author, Italian film maker Lucchino Visconti's final works can be characterized by their melancholy perception (through the experience of time's passing, failure, ruin and death) as well as by their neo-Baroque perspective (through the aesthetics of simulation and artifice). Focusing on *The Leopard* (1963), the article contrasts its aesthetic and perceptual configuration — marked by an anachronistic style, theatrical performances, and a slow spatial composition — to the values and procedures that are so important to modern art, such as metalanguage, critical realism, utopia, transgression, and originality.

Keywords: modern cinema; Lucchino Visconti; melancholy; Baroque.

Entre muitas imagens de Visconti, escolho uma de *O Leopardo* (1963). Quase no final da famosa seqüência do baile, o príncipe de Salina se olha no espelho e chora, sem nada falar. Não é um rosto jovem que aparece, mas as feições de um homem que se descobre velho e frágil diante do tempo.

E aqui se reencontra o rosto, se a possibilidade do rosto é a possibilidade de conhecer sua própria morte. O rosto é a aparência de um sujeito que se sabe humano, mas todos os homens são mortais: o rosto é então a aparência de um sujeito que se sabe mortal¹.

(1) Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris: Etoile/Cahiers du Cinéma, 1992, p. 197.

Mais do que simples referência proustiana ao narrador Marcel no último baile em *O tempo reencontrado*, esta imagem sintetiza todo o filme

e a mais representativa figura da subjetividade viscontiana, o príncipe melancólico, com raízes no grande teatro barroco, do Hamlet de Shakespeare ao Segismundo de Calderón de la Barca, também presente em outros filmes de Visconti, especialmente *Ludwig* (1973) e, de certo modo, *Violência e paixão* (1974). Como "todo herói barroco traz consigo uma metafísica do fracasso, fracasso que serão sua velhice (sua queda) e sua morte"², os príncipes decadentes e os aristocratas em Visconti se fazem melancólicos na medida em que se constituem a partir da experiência da passagem do tempo na sua finitude, na dolorosa dificuldade de esquecer³.

Os protagonistas dos filmes de Visconti não raramente parecem estar entre dois mundos. Talvez o príncipe de Salina seja o mais consciente disso. O processo de decadência que é *O Leopardo*, nos conturbados e finais anos da unificação italiana (1860-62), constitui-se num aprendizado que distancia o protagonista do mundo burguês emergente, encarnado tanto pelo bem-intencionado representante do governo italiano, a quem o príncipe recusa o convite a participar do Senado, quanto pelo seu sobrinho Tancredi, nobre oportunista casado com Angélica, filha do novo-rico Sedara, comparados pelo próprio príncipe a chacais e hienas, equivalentes às gralhas, que é como o professor de *Violência e paixão* chama a família Brumonti ou as pessoas comuns. O príncipe também parece não mais pertencer ao seu próprio mundo, o da aristocracia, cujos filhos e filhas lhe parecem degenerescências, paródia simiesca dos leões e leopardos de outrora, imobilizados num ritual sem sentido, a não ser para confirmar o fastígio de uma classe, como aparece sintetizado na longa sequência do baile.

A vulgaridade está nos dois mundos: a aristocracia, fútil e frágil, e a burguesia, para a qual o maior valor é o dinheiro, se unem para excluir mudanças radicais, como se cristaliza no casamento entre Tancredi e Angélica, ou simplesmente eliminar o povo, que sofre os efeitos da guerra, como se vê na longa sequência da batalha. O assassinato de Garibaldi e seus seguidores parece já tão insignificante que apenas o vemos como bravata do coronel Pallavicino na festa, como fofoca ou mitificação domesticadora. Tudo parece condenado ao pó, dos combatentes populares à família do príncipe de Salina.

O aprendizado do príncipe lhe tira de um contexto simplista de classe social, por meio do qual o filme é visto em demasia, tanto como é repetida *ad nauseam* a frase "tudo deve mudar para permanecer". O mérito do filme está mais na apreensão de um estado intervalar, que nos ilumina no nosso estar entre a modernidade e a pós-modernidade, do que como retrato ou painel de uma troca de classes governantes, no quadro da unificação italiana. A renúncia, o absenteísmo do príncipe não é uma fatalidade cultural de um povo cansado de dominação ou de uma terra, a Sicília, marcada pela morte, como o próprio protagonista argumenta. Esse tropo da doce decadência, da morte lenta nem é específico da Sicília, para só ficar em alguns exemplos mais recentes, como o *fin de siècle* vienense, o decadentismo francês, a situação de países outrora centrais e hoje periféricos, como a Grécia de Kaváfis a Angelopoulos ou o Portugal de Pessoa a *Não*

(2) Pitiot, Pierre. *Cinéma de mort. Esquisse d'un baroque cinématographique*. Fribourg: Signe, 1972, p. 33.

(3) Matos, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro. A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 21.

ou a vã glória de mandar, de Manoel de Oliveira. Trata-se da opção dolorosa de uma geração infeliz, que se percebe entre dois mundos, incapaz de optar por um outro, ou talvez, mais acertadamente, um impasse de um personagem excepcional, extremamente consciente do seu lugar, dos seus limites no tempo, que recusa a idealização de um passado perdido e não confia no futuro. "Isto não deveria durar, mas durará sempre. O sempre humano evidentemente, um século ou dois. Depois as coisas serão diferentes, mas piores".

"Tudo será diferente, mas será pior" é no fundo a frase do príncipe que se contrapõe ao pragmatismo cínico de Tancredi, autor da frase "tudo deve mudar para permanecer". É a perda do poder que leva o príncipe a uma maior percepção temporal e estética da realidade, afastando-o da ação em favor da observação, de uma suspensão insustentável, de uma perplexidade. No fundo, a ruína do velho mundo é acentuada pela situação de isolamento do príncipe de Salina. O filme se inicia com a quebra da ordem familiar, por meio da descoberta de um soldado morto no jardim. Portanto, o filme se inicia com um morto, com um belo corpo morto, como uma estátua caída. E diante da revolta qual é a atitude do príncipe? Abandonar a esposa lacrimante, os sete filhos dependentes, um padre moralista e parasita, e não resistir aos garibaldinos, mas procurar uma prostituta em Palermo. Diante do aviso da morte, o príncipe busca o prazer. A mescla de beleza e morte também é central para a compreensão da atração do príncipe por Tancredi e Angélica. No primeiro encontro entre o príncipe e seu sobrinho, este aparece no espelho do tio onde deveria aparecer a imagem do príncipe. A identidade de classe, a proximidade afetiva que os une não tarda a ser desfeita. É mais que um abismo no tempo, geracional, que os afasta, mas um estar-no-mundo. Tancredi e Angélica, não à toa interpretados pelos belos Alain Delon e Claudia Cardinale, seduzem o príncipe. Mas Angélica, enquanto o desejo encarnado, um exagero de seios, olhares e suspiros, com a franqueza popularesca de seu riso, encontra um par perfeito em Tancredi, no seu aburguesamento e carreirismo. Em face da moralidade/imoralidade vulgar, mas pulsante, do casal, há o velho libertino, amoral. Libertinagem que remete ao artifício, à maestria de si, à estratégia, em contraponto à autenticidade, à "possessão", valorizadas pelo romantismo. O libertino fala mais ao presente, pela ludicidade das máscaras, pelo jogo das aparências, do que a busca de interioridade, de intimidade, atualizada por uma utopia da libertação sexual hoje em dia tornada regra⁴, que sexualiza todo afeto, cujo contraponto igualmente narcísico está na busca da verdade não no interior dos corpos, mas no interior das almas, marcadas por esoterismos fáceis.

Assim, a valsa entre o príncipe e Angélica, mais do que simples composição de um momentâneo triângulo amoroso, é a despedida do protagonista, aviso de uma morte anunciada pela música. Seu tempo está se esgotando. Quando ele se vê num espelho na festa é a morte que aparece, como a do soldado, no início do filme, e o quadro de Greuze, *A morte do homem justo*, na biblioteca. O orgulhoso Leopardo, representado no brasão

(4) Scarpetta, Guy. *L'impureté*. Paris: Grasset, 1985, p. 333.

da família, chora. Parece não mais o deus soberano do início do filme, mas um velho alquebrado. Na distância de apenas dois anos entre os dois momentos, um príncipe da melancolia que lentamente caminha pelo fim de noite. As imagens do baile têm a mesma função que o monólogo interior do romance, como lembra Pauline Kael⁵. Só e cada vez mais no escuro, à espera da leveza que o liberta do peso da família, da vulgaridade, da dor, rumo a uma estrela solitária, morte ainda em solidão.

(5) Kael, Pauline. "The current cinema: A bad dream/A masterpiece". *New Yorker*, nº 59, 19/09/83, p. 129.

*Como sempre, o pensamento de sua própria morte o acalmava tanto quanto a dos outros o perturbava. Era talvez porque quando tudo estivesse dito e feito, sua própria morte significaria em primeiro lugar a morte de todo o mundo?*⁶

(6) Lampedusa, Tomasi di. *O Leopardo*. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1961, pp. 233-234.

É portanto pelo foco dos protagonistas que nos filmes de Visconti emerge o tempo, acompanhado, por mais que haja degradação, de um fascínio doloroso, compartilhado entre a câmera e o espectador. Eles são "literalmente fecundados pela história"⁷, espectadores privilegiados da decadência de seus meios, transformados em conjuntos histórico-sociais como numa ópera⁸, e até mesmo conscientes da história, com liberdade para afastar-se para a vida privada, como o príncipe de Salina, cuja busca frustrada, derrota frente ao tempo, pode ser resumida na frase de T. S. Eliot: "Estar consciente é estar fora do tempo". Ainda que essa liberdade signifique a morte, o que não invalida a máxima de Ludwig, "quero ser livre de procurar a felicidade no impossível", mais do que que apelo à estetização da vida, força da liberdade da morte na vida, contra toda prudência, segurança, mediocridade e norma. Ou ainda o desejo esteticista do professor em *Violência e paixão* — ainda que em tom menor do que em Ludwig —, que morre por "ter desejado dar realidade aos quadros que coleciona"⁹. Dessa forma, não como um texto social que dita a verdade para todos, a melancolia envolve uma consideração de afetos, tornando-se um cálculo tático que mitiga o efeito-realidade¹⁰.

(7) Sanzio, Alain e Thirard, Paul-Louis. *Luchino Visconti*. Lisboa: Dom Quixote, 1988, p. 46.

(8) Daney, Serge e Oudart, Jean-Pierre. "Le nom de l'auteur (à propos de la 'place' de Mort à Venise)". *Cahiers du Cinéma*, nº 234-5, dez. 1971/ jan.-fev. 1972.

(9) Ishaghpour, Youssef. *Luchino Visconti, le sens et l'image*, Paris: La Différence, 1984, p. 121.

(10) McGraw, Betty. "Public parks and private gardens: Sartre's Nausea and Barthes's Ennui". In: Ungar, Steven e McGraw, Betty (orgs.). *Signs in culture. Roland Barthes today*, Iowa: University of Iowa Press, 1989, p. 82.

(11) Rocha, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985, p. 175.

O cinema de Visconti é um altar para ícones. Seus personagens são os próprios atores, ícones forjados por uma superação em tensão do prosaico pelo histórico¹¹, do príncipe Fabrizio de Salina, ligado a uma ética aristocrática inútil no mundo burguês, a Ludwig, dilacerado entre uma ética estética e a idéia católica do pecado, e ao professor, preso a uma ética humanista, de tom esquerdista, do pós-guerra. Em todos, a sensação de serem tardios, fora do seu tempo. Demasiado tarde para viverem no mundo que surge e demasiado cedo para serem entendidos.

A leitura barroca de Visconti visa valorizar o segundo momento de sua obra cinematográfica, suas últimas obras, seu estilo tardio, anacrônico — quando é acusado, ao se distanciar claramente do neo-realismo, de academicista, pedante, conservador —, bem como fornecer um olhar mais convincente que o de realista crítico ou de realismo poético, formando um

molde para compreender a fusão entre a grande narrativa do século XIX e o melodrama popular operístico, como uma tentativa que vai contra a modernidade cinematográfica dos anos 60, de religar a ilusão, o espetáculo e a história, o cinema e seu público — dilema tão caro aos cineastas contemporâneos que, no desejo de contar histórias, raramente conseguem sair das armadilhas dos filmes de gênero.

As obras barroquizantes de Visconti não estariam delimitadas nem por uma estética da transparência (cinema clássico), nem por uma estética auto-reflexiva, explicitamente metalingüística (cinema moderno); constituiriam uma estética da simulação, centrada no artifício, em que o fascínio pela matéria não implica simples repetição de modelos realistas. O barroquismo em Visconti vai desde a construção do espaço, lentamente composto, configurado na sua fugacidade, até as interpretações teatralizadas. Filmes centrados nos protagonistas, atores-divas, em que a morte é encenada desde o princípio. No lugar do humanismo, visto já no manifesto viscontiano por um cinema antropomórfico, um cinema de materialidades, do corpo, das interpretações físicas, do fascínio por locações e objetos. A integração entre espaço e tempo faz das casas e palácios uma imagem cronotópica e material. Imagem que não é simples metáfora, figura de linguagem, símbolo, conjugando o fascínio, o encantamento do momento e espessura sócio-histórica, o sensível e o inteligível. O cronotopo é estruturante tanto no tecido social quanto nas obras artísticas, constituindo-se numa fusão material de espaço e tempo, entendendo estes como categorias do conhecimento. O cronotopo estabelece um espaço de comparação, de convergência entre diversos fenômenos sociais, mas não os homogeneiza, assegurando suas singularidades por diversos motivos cronotópicos, ou seja, suas aparições concretas em cada texto. Por sua vez, a materialidade retorna como um desejo de construir um pensamento de dispersão, nem dual nem totalizante, remete a imagens não-abstratas, não-originárias, performativas e políticas. A imagem da casa, entendida por Bachelard como todo espaço habitado, tem sentido barroco; trata-se de um labirinto, criado sobretudo pelo desdobramento no tempo, em que os personagens se encontram perdidos, mas a ele associados isomorficamente. Os espaços corroídos social e imaginariamente pelo tempo catastrófico transformam-se em ruínas, depósitos de traços do passado, onde a vida se traduz num *theatrum mundi*, cuja ritualização e cuja estetização não escondem a fragilidade da existência dos personagens diante da passagem do tempo rumo à morte.

Sob essa perspectiva, tal leitura de Visconti tem um efeito crítico de desmonumentalizar a arte moderna. Não se trataria, no entanto, de cunhar *slogans* simplistas (Abaixo Godard! Viva Visconti!), mas de utilizar Visconti para pensar problemáticas contemporâneas, que podem não estar tão visíveis na produção artística ou, mesmo quando bastante visíveis, não encontram um diálogo à altura, diálogo de uma crítica que fez da vanguarda um academicismo ou pelo menos cujo gosto se cristalizou, ou mesmo se fechou em padrões estéticos que só conseguem ver a produção contem-

porânea na medida em que pode identificar valores como originalidade, radicalidade, utopia, transgressão; e se valores como esses não são encontrados, coloca obras sob o sinal de menos, de decadência, ou ainda pior, simplesmente se cala.

A anacronia em Visconti aparece sob várias formas, e todas parecem remeter à cisão entre cinema clássico e cinema moderno, ou da *mimesis* como *imitatio* à *mimesis* como representação¹², cujo equivalente em literatura estaria no intervalo entre as grandes narrativas do romance romântico-realista e as obras da alta modernidade das primeiras décadas deste século. O gosto pela narrativa é uma dessas formas, que não se altera em toda a obra de Visconti e cuja problemática interessa boa parte da produção artística contemporânea, que sem esquecer a tônica experimental depara a dificuldade do que seria contar uma história hoje em dia. Como sugere Michel Buttet¹³ na sua análise da seqüência em que Ludwig encontra Elisabeth treinando equitação, o espaço referencial de uma estética da transparência, valorizadora da totalidade e da continuidade, é absorvido por uma estética da representação, marcada pela descontinuidade do real e autonomia de um sistema simbólico. Mas confirmando a situação intervalar de, ao menos, alguns filmes de Visconti,

*o referente não se ausenta na auto-reflexividade de uma pura linguagem; a forma não nega a ideologia. A estética, por sua congruência ao universo representado, institui um outro tipo de "transparência". Neste universo, no qual os atores só vivem pela e na representação, o filme também é "vitrine da história"*¹⁴.

O que aponta para um debate extremamente importante aos anos 80, o néon-realismo, em que os personagens habitam na realidade dos simulacros.

A opção de Visconti vislumbra, portanto, uma possibilidade não de simples repetição de modelos pré-modernistas, mas implementação de um sutil diálogo entre cinema, pintura, música e literatura, ou, de outra forma, entre imagem, som e palavra, sem nunca afastar de todo um grande público interessado em espetáculo e histórias, ainda que seja forçoso reconhecer a dificuldade das platéias contemporâneas, marcadas pela rapidez da televisão e do vídeo, em se concentrar em seus longos e silenciosos planos. De toda forma, Visconti era um tradicionalista, mas que nos interessa hoje pois "pensava que qualquer um devia poder olhar um filme segundo sua sensibilidade e suas capacidades de leitura, que o 'sério' não se opunha ao 'grande público'"¹⁵, nem à magia do fausto, à suntuosidade de um grande espetáculo ao cinema, o que o isolou das vanguardas dos anos 60¹⁶, marcadas por metalinguagens explícitas¹⁷. "Tudo se faz sem pressa, tem-se tempo, observa-se, melhor ainda: contempla-se. [...] O fluxo de imagens é tomado por uma respiração calma, larga, que comunica uma impressão de plenitude"¹⁸.

(12) Ishaghpour, op. cit., p. 22.

(13) Buttet, Michel. "Ludwig: l'histoire-opéra"; "Le manège viscontien". In: Lagny, Michelle (org.). *Visconti. Classicisme & subversion. Théoreme*, n° 1 1990, p. 68.

(14) Ibidem.

(15) Ibidem, p. 171.

(16) Ibidem, p. 181.

(17) Ibidem, p. 184.

(18) Bastaire, Jean. "L'esthétique de Visconti: Un opéra cinématographique". In: Esteve, Michel (org.). *Etudes Cinématographiques*, n° 26/27 (Luchino Visconti, l'histoire et l'esthétique), 1963, pp. 33-34.

O vínculo de sua obra com o passado é exemplar para toda procura de diálogos plurais com o tempo, sem contudo entrar numa colagem incessante e inconsistente de qualquer período histórico, marca de um pastiche diluído, que acabou se constituindo para alguns como principal característica do pós-moderno em arte. Nesse sentido, a leitura neobarroca de alguns filmes de Visconti afasta-os de uma visão nostálgica ou mítica da realidade e reafirma sua historicidade num sentido benjaminiano, para quem o tempo é descontínuo, trazendo sempre dentro de si seu passado ou seu presente, ou mesmo num sentido gramsciano (Gramsci que muito marcou o início da carreira cinematográfica de Visconti), na medida em que "toda história é anacrônica, o presente é história, a história é sempre no presente"¹⁹. Visconti não quer liquidar a tradição, mas continuá-la, pelo mesmo meio que a corrói²⁰. Definitivamente, boa parte da obra de Visconti não é para espectadores ou épocas marcadas pelo entusiasmo ou pela utopia. Por isso, diz mais aos anos 70-80, enquanto anos de desilusão e ceticismo em face das grandes narrativas, do que aos anos 60²¹. Por fim, a construção do tempo, em particular em seus últimos filmes, sacraliza o próprio cotidiano na encenação de seus rituais, numa "suntuosa educação do olho e uma ilustração plástica do discurso"²². Visconti, cineasta não tanto materialista como da matéria.

Na melancolia, o tempo se torna estético. A fugacidade amplia ao invés de diminuir o fascínio de um mundo de aparências fugazes. A melancolia emerge como corolário de uma escritura amorosa, faz-se, mais que amor e beleza, desejo de amor e de beleza, base para uma ética estética aristocrática que tanto se estabelece contra a ética protestante e burguesa do trabalho, que tem no mercado seu valor central, quanto se diferencia de uma ética do dispêndio, ainda iludida com o poder transgressivo do gozo e do excesso. Sensibilidade do intervalo, a melancolia está entre uma racionalidade triste e um êxtase momentâneo, na dor e para além da dor.

Comecei este artigo com um rosto e termino com outro, o de Tazio, quase no final de *Morte em Veneza* (1971), quando seu *close* emerge num breve momento, quebrando duas seqüências de imagens no filme, o presente de Gustav von Aschenbach em Veneza e suas lembranças. Talvez no desejo de reter um pouco mais as imagens da perda, de dar-lhes espessura, dar tempo para que possamos nos ater a cada detalhe do seu rosto é que surgem os *closes* em Visconti, momentos que parecem fotos ou retratos, tentando quebrar a fluidez da narrativa, a fluidez do tempo, a presença da morte, reter o momento, sempre em vão. No rosto de Tazio, mais que o desejo de beleza, persiste a busca de imagens significantes em meio à fragilidade do tempo. Para além da dor da perda, do horror de saber que tudo que é belo deve morrer, mas ainda assim encontrar a beleza, quando sentir-se em casa é de novo possível, o esquecimento se faz sem culpa, a melancolia se torna leveza. Leveza, caminho de redenção da melancolia, pela melancolia.

(19) Ishaghpour, op. cit., p. 177.

(20) Ibidem, pp. 25-26.

(21) Ibidem, p. 185.

(22) Fieschi, Jacques. "Les rois, le matin". *Cinématographe*, nº 91, jul./ago. 1983, p. 15.

Recebido para publicação em 14 de setembro de 1998.

Denilson Lopes é professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Novos Estudos
CEBRAP

N.º 53, março 1999
pp. 205-211
