



# Presença da literatura nos filmes de Luchino Visconti

## O diálogo com Giovanni Verga

Mariarosaria Fabris USP

RESUMO: O artigo tece algumas considerações sobre a intensa relação dos filmes de Luchino Visconti com obras literárias, focalizando o diálogo entre o diretor e o escritor Giovanni Verga. PALAVRAS-CHAVE: cinema italiano; Luchino Visconti; literatura; Giovanni Verga; adaptação.

A relação de Luchino Visconti com a literatura foi sempre intensa. Ao analisarmos sua filmografia, vemos que a maior parte dos argumentos de suas obras se inspira em textos literários. Camillo Boito, Giovanni Verga, Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Giovanni Testori, Fiódor Dostoiévski, Thomas Mann, Guy de Maupassant, Albert Camus e James M. Cain são autores aos quais Visconti recorreu para escrever o roteiro de boa parte de seus filmes.

Esse leque, no entanto, é muito mais amplo se lembrarmos que entre seus colaboradores podemos destacar a presença de Cesare Zavattini, Alberto Moravia, Giorgio Bassani, Giuseppe Patroni Griffi, Paul Bowles e Tennessee Williams, escritores também, além de outras fontes de inspiração não declaradas nos créditos dos filmes, mas reconhecidas pelo próprio diretor: Ésquilo, Sófocles, William Shakespeare, John Ford, Giacomo Leopardi, Stendhal, Joris-Karl Huysmans, Marcel Proust, Eugene O'Neill, Arthur Miller etc.

Desde seu primeiro filme, *Ossessione*, Visconti partia da adaptação de uma obra literária (*The postman always rings twice*, de James M. Cain) e nele já

ficava evidente qual a relação que o cineasta estabelecia com a literatura, ao levar para a tela contos, novelas e romances<sup>1</sup>. Seus filmes não pretendiam ser uma mera ilustração, mas uma releitura, ou antes, uma reescrita das obras em que se inspirava, reescrita essa na qual muitas vezes se faziam presentes textos de outros autores.

Só para darmos um exemplo, vamos nos concentrar no diálogo entre Luchino Visconti e Giovanni Verga. Aparentemente, o escritor siciliano estaria só na base do roteiro de *La terra trema*, quando, na verdade, podemos apontar sua presença também em *Rocco e i suoi fratelli* e *Il gattopardo*.

Embora os créditos nos digam que o roteiro de *Rocco e i suoi fratelli* seja baseado em contos de Giovanni Testori reunidos no livro *Il ponte della Ghisolfa* (1958), a filiação literária do filme é bem mais complexa. Temos, de um lado, as figuras de derivação dostoiévskiana, como Rocco (inspirado na personagem

1. Segundo depoimento de Mario Alicata, *Ossessione* (*Obsessão*, 1943) contou também com a colaboração de Alberto Moravia, no roteiro e nos diálogos, mas o nome do escritor italiano não figurou nos letreiros, devido às leis raciais. Cf. Franca Faldini e Goffredo Fofi (orgs.), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 62. Além desse filme, as obras de Luchino Visconti baseadas em fontes literárias são as seguintes: *La terra trema* (*A terra trema*, 1948): argumento inspirado em *I Malavoglia*, de Giovanni Verga; *Senso* (*Sedução da carne*, 1954): argumento baseado na novela homônima de Camillo Boito e inspirado também em obras de Stendhal, com a colaboração de Giorgio Bassani, no roteiro, e de Tennessee Williams e David Bowles, nos diálogos; *Le notti bianche* (*Um rosto na noite*, 1957): argumento baseado no conto *Noites brancas*, de Fiódor Dostoiévski; *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco e seus irmãos*, 1960): argumento inspirado em *Il ponte della Ghisolfa*, de Giovanni Testori; *Il lavoro* (*O trabalho*, episódio do filme *Boccaccio '70*, 1962): argumento baseado no conto *Au bord du lit*, de Guy de Maupassant; *Il gattopardo* (*O leopardo*, 1963): argumento baseado no romance homônimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa; *Vaghe stelle dell'orsa...* (*Vagas estrelas da Ursa*, 1965): roteiro original, inspirado na obra poética de Giacomo Leopardi, em tragédias de Ésquilo e Sófocles, em temas memorialistas de Marcel Proust e Thomas Mann, nas peças *Pena que ela seja uma prostituta*, de John Ford, e *Electra enlutada*, de Eugene O'Neill, nos romances *Forse che sì, forse che no*, de Gabriele D'Annunzio, e *Il giardino dei Finzi-Contini*, de Giorgio Bassani, e em obras de Joris-Karl Huysmans e Tennessee Williams; *Lo straniero* (*O estrangeiro*, 1967): argumento baseado em *L'étranger*, de Albert Camus; *La caduta degli dei* (*Os deuses malditos*, 1969): roteiro original, inspirado em *Macbeth*, de William Shakespeare, e em *Os Buddenbrook*, de Thomas Mann; *Morte a Venezia* (*Morte em Veneza*, 1971): argumento baseado na novela *Der Tod in Venedig*, de Thomas Mann; *L'innocente* (*O inocente*, 1976): argumento inspirado no romance homônimo de Gabriele D'Annunzio.

Myskin de *O idiota*), sua mãe Rosaria e Nadia, a prostituta; de outro, o próprio título do filme, que lembra o do romance *José e seus irmãos*, de Thomas Mann, e a *Btblia*. Mas, há ainda a presença de elementos extraídos da primeira versão de *O panorama visto da ponte*, de Arthur Miller, peça que o diretor havia montado em 1958: o tema da (i)migração, o drama do ciúme, a fatalidade dos vários destinos que se cruzam.

Mesmo no que diz respeito à obra de Giovanni Testori, a relação não é tão simples. Luchino Visconti se baseia comprovadamente no conto *Cosa fai Sinatra?*, para construir um dos momentos mais dramáticos de *Rocco e i suoi fratelli*, o do estupro de Nadia por parte de Simone, na frente do irmão, com quem a moça havia começado a envolver-se depois de ter abandonado o amante.

Há, no entanto, uma série de ecos de outros contos de *Il ponte della Ghisolfia* presente no filme. A própria representação do ambiente esportivo, que na obra do escritor milanês abrange não só o boxe, mas também o ciclismo; a relação de Simone com uma mulher mais velha (a dona da lavanderia), inspirada em vários contos de Testori, nos quais a dona de um bar se envolve com um de seus garçons; a luta de Rocco, quando lhe machucam um dos supercílios, em que o cineasta recria com eficácia o clima de *Il ras (parte prima)*; a tensão homossexual presente em vários momentos do filme e no livro, como por exemplo no conto *Il Brianza*.

Mais do que uma citação direta, trata-se de aproveitar nuances, detalhes, atmosferas, de reinterpretar, assim como havia sido feito em *Senso* com as obras pictóricas dos *macchiaioli*, quando, ao lado de uma ou outra transposição mais “fiel”, temos toda uma série de apropriações de elementos iconográficos para reconstruir a época retratada: a da unificação da Itália<sup>2</sup>.

2. Cf. Mariarosaria Fabris, *Fontes pictóricas de Senso*, em Mariarosaria Fabris et alii (orgs.), *Esplendor de Visconti*, São Paulo, Centro Cultural São Paulo/Cinusp Paulo Emilio, 2002, pp. 32-33. O termo *macchiaioli* deriva de *macchia* (mancha). De fato, esses pintores buscavam traduzir o real através de um conjunto de manchas de cor e de claro-escuro. Inspiravam-se na pintura francesa de cunho realista (Courbet, Escola de Barbizon) e, em muitos de seus quadros, retrataram as batalhas pela unidade nacional, luta na qual eles se engajaram pessoalmente.

Voltando, porém, à relação com a literatura, esta se torna ainda mais complexa se lembrarmos que o próprio Visconti escreveu um texto intitulado *Rocco, un seguito di "La terra trema"* (*Rocco, uma continuação de "A terra treme"*), no qual declarava:

Para *Rocco*, uma história na qual eu já pensava há muito tempo, a influência maior que tive foi, talvez, de Giovanni Verga: *I Malavoglia*, de fato, obcecou-me desde a primeira leitura.

E, pensando bem, o núcleo principal de *Rocco* é o mesmo do romance de Verga: lá, 'Ntoni e sua família, na luta pela sobrevivência, para livrar-se das necessidades materiais, tentavam a empreitada da "partida de tremoços"; aqui os filhos de Rosaria tentam o pugilismo: e o boxe é a "partida de tremoços" de *I Malavoglia*. Assim o filme se aparenta com *La terra trema* – que é a minha interpretação de *I Malavoglia* –, do qual constituiu quase o segundo episódio.

E, mais adiante, ao explicar o argumento, afirmava ser: "A história de Rosaria, uma mulher da Lucânia, enérgica, forte, teimosa, mãe de cinco filhos, 'fortes, bonitos, saudáveis', que são para ela como os cinco dedos da mão"<sup>3</sup>.

Na expressão "que são para ela como os cinco dedos da mão" empregada por Luchino Visconti, ecoa o início de *I Malavoglia*, quando, ao apresentar a família de *padron* 'Ntoni, Verga escrevia: "E a família de patrão 'Ntoni era realmente disposta como os dedos da mão"<sup>4</sup>.

No entanto, o tom melodramático que, num constante crescendo, vai tomando conta de *Rocco e i suoi fratelli*, afasta muito o filme da óptica do escritor siciliano, já que este, para "dissecar" o mundo popular em seus aspectos sociais, o fazia com o distanciamento crítico próprio do Verismo.

Se, nesse filme, a presença de Giovanni Verga era reconhecida, o mesmo não aconteceu com *Il gattopardo*, baseado no romance homônimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, publicado em 1958. Nas seqüências iniciais, logo depois da interrupção da reza do terço, o príncipe Fabrizio Salina dirige-se ao jardim, onde seus empregados encontraram o corpo de um soldado do exército dos Bourbons morto: o rapaz jaz de costas, com o rosto voltado para o céu.

3. Luchino Visconti, *Rocco, un seguito di La terra trema*, disponível em <www.cinemaitaliano.net>.

4. Giovanni Verga, *Os Malavoglia*, tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, São Paulo, Ateliê Editorial, 2002, p. 14.

Vejamos essa descrição em Tomasi di Lampedusa, quando o príncipe relembra um fato ocorrido um mês antes:

Recordava a repugnância que as baforadas adocicadas haviam espalhado por toda a *villa* antes que tivesse sido removida a causa: o cadáver de um jovem soldado do 5º Batalhão de Caçadores que, ferido na escaramuça de S. Lorenzo, contra as tropas rebeldes, tinha vindo morrer, sozinho, debaixo de um limoeiro. Haviam-no encontrado de bruços, no meio do trevo espesso, o rosto mergulhado no sangue e nos vômitos, as unhas cravadas na terra, coberto de formigas; sob as bandoleiras os intestinos violáceos haviam formado uma poça de lama<sup>5</sup>

E vejamos o fim de um conto pouco conhecido de Verga, *Carne venduta* (1885), em que é descrita a morte de um jovem soldado da infantaria:

Quando o campo ficou novamente calmo e sereno em face da cidade que festejava, e o tio Lio cuidou de reparar os estragos de suas cercas, viram ainda aquele soldado loiro do dia anterior, deitado sob a amendoeira, com os braços abertos e os olhos azuis arregalados para o azul de um céu que não era o da sua terra<sup>6</sup>.

Esse “esquecimento” explica-se pelo fato de o diretor estar tão por dentro do universo do autor siciliano a ponto de senti-lo como próprio. No fundo, trata-se da mesma operação empreendida em relação aos quadros de Giovanni Fattori em *Senso*. Visconti tinha de tal forma assimilado os valores plásticos e pictóricos de suas obras, que estes já faziam parte de seu universo de imagens arquetípicas<sup>7</sup>

Voltemos, no entanto, ao início dos anos de 1940, quando Luchino Visconti movia os primeiros passos de sua carreira cinematográfica. As relações de trabalho que teve com Mario Alicata, Giuseppe De Santis e Gianni Puccini foram determinantes em seu interesse por Giovanni Verga, do qual, num primeiro momento, pensou em filmar o conto *L'amante di Gramigna*, cujo roteiro, porém, não foi liberado pelo Ministério da Cultura Popular<sup>8</sup>.

5. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *O leopardo*, tradução de Rui Cabeçadas, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1963, p. 17.

6. Giovanni Verga, *Carne vendida*, tradução de Celia Regina Cavalheiro, em *Cenas de vida siciliana*, São Paulo, Berlendis & Vertecchia, 2001, p. 169.

7. Cf. Raffaele Monti, *Les macchiaioli et le cinéma*, Paris, Éditions Vilio, 1979, pp. 24-25.

8. Embora, entre 25 de outubro de 1938 e 10 de julho de 1943, a revista *Cinema* tenha sido dirigida por

Em 1941, com o artigo “Verità e poesia: Verga e il cinema italiano” (Verdade e poesia: Verga e o cinema italiano), a revista *Cinema*<sup>9</sup> abria um debate sobre os escritos do autor siciliano e a necessidade de transpor para a tela sua “arte revolucionária, inspirada numa humanidade que sofre e espera” Para seus autores, Alicata e De Santis:

Giovanni Verga não criou somente uma obra poética, mas criou um país, um tempo, uma sociedade: para nós que acreditamos na arte especialmente enquanto criadora da verdade, a Sicília homérica e lendária de *I Malavoglia*, *Mastro Don-Gesualdo*, *L'amante di Gramigna*, *Jeli il pastore* parece oferecer, ao mesmo tempo, o ambiente mais sólido e humano, mais milagrosamente virgem e verdadeiro, que possa inspirar a fantasia de um cinema que procura coisas e fatos num tempo e num espaço de realidade, para resgatar-se das fáceis sugestões de um gosto burguês mortificado<sup>10</sup>

A redescoberta do escritor siciliano, naqueles anos, estava ligada a uma necessidade de opor à cultura oficial do regime fascista uma cultura enraizada na realidade social e popular do país. Como declarou Gianni Puccini, anos mais tarde: “Verga significava, para nós [...], um guia ao realismo, à compreensão, embora ainda confusa, do mundo popular italiano”<sup>11</sup>

Mas, além da influência do grupo da revista *Cinema*, o que levou Luchino Visconti a se aproximar tanto da obra de Giovanni Verga? A escolha do autor siciliano foi determinada, também, pela musicalidade e pela plasticidade sugeridas por algumas de suas melhores páginas:

Vittorio Mussolini, filho do *Duce*, em suas páginas pôde desenvolver-se o discurso crítico que preparou o advento do neo-realismo, graças a uma certa tolerância – controlada – do regime fascista em relação a colaboradores de outras tendências políticas. Cf. Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre: fascismo e politica cinematografica*, Milano, Mursia, 1975, pp. 88-90.

9. Na capa do roteiro, havia sido feita a seguinte anotação: “*basta con questi briganti!*” (“chega de bandidos!”), segundo Gianni Puccini. *L'amante di Gramigna* só será filmado em 1969, por Carlo Lizzani. Além dos direitos cinematográficos dessa obra de Giovanni Verga, Luchino Visconti havia adquirido os do conto *Jeli il pastore* e do romance *I Malavoglia*. Cf. Faldini e Fofi, *op. cit.*, p. 61.
10. *Apud* Massimo Mida e Lorenzo Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Bari, Laterza, 1980, p. 205.
11. *Apud* Faldini e Fofi, *op. cit.*, p. 61.

[...] confortou-me o pensamento de que, também para o leitor comum, mesmo num primeiro contato superficial, a força e a sugestão do romance de Verga aparecem totalmente apoiadas em seu *ritmo íntimo e musical*, e que a chave de uma realização cinematográfica de *I Malavoglia* esteja talvez nisso, isto é, em tentar sentir de novo e em colher a magia daquele ritmo, daquela vaga atração pelo desconhecido, daquele perceber que as coisas não estão bem ou que poderiam estar melhor, que é a substância poética daquele jogo de destinos que se cruzam sem se encontrarem jamais [...].

Um ritmo que dá o tom religioso e fatal da antiga tragédia a esse humilde acontecimento da vida de cada dia, a essa história feita aparentemente de dejetos, de sobras, de coisas sem importância, a esse trecho de “crônica” da terra, emoldurado pelo barulho monótono das ondas que se arremessam contra os abrolhos e pelo canto inconsciente e venturoso de Rocco Spatu, que é sempre o primeiro a dar início à jornada, pois é o único que alcançou o segredo de não pagar com sofrimentos, lágrimas e suor, a existência que lhe foi reservada pelo destino.

Pode parecer estranho que, ao falar de uma eventual realização cinematográfica, eu insista tanto nos elementos sonoros, como o fragor do mar, o som da voz de Rocco Spatu, ou o eco do ruído do carro de compadre Alfio, que nunca pára: mas, quero avisar, desde já, que se um dia tiver a sorte e forças para realizar o almejado filme sobre *I Malavoglia*, a justificativa mais válida para minha tentativa será certamente a ilusão de que, num momento longínquo, tocou meu espírito, dando-me a certeza de que, para todos os espectadores assim como para mim mesmo, o simples som daqueles nomes – patrão ‘Ntoni Malavoglia, Bastianazzo, a Longa, Santa Ágata, a *Providência* – e daqueles lugares – Aci Trezza, Cabo dos Moinhos, Rotolo, Sciarda – servirá para descortinar um cenário fabuloso e mágico, onde as palavras e os gestos deverão ter a relevância religiosa das coisas essenciais à nossa caridade humana<sup>12</sup>.

Ademais, devemos pensar que, em primeiro lugar, Visconti e Verga olharam para aquela realidade a partir da mesma origem social (alta roda) e do mesmo lugar (Norte da Itália). Luchino Visconti nasceu em Milão, filho de um aristocrata e de uma senhora da alta burguesia. Giovanni Verga nasceu na Sicília (1840), numa família rica e de origem nobre, mas, em 1865, deixou a ilha e transferiu-se antes para Florença e depois para Milão (1872). Nesta cidade, em 1874, com a publicação da novela *Nedda*, iniciava uma guinada decisiva em sua carreira literária, ao descobrir o universo dos deserdados da sorte e dos oprimidos,

12. Luchino Visconti, *Tradizione ed invenzione*, em Brunetta, *op. cit.*, pp. 136-137. O texto de Visconti é de 1941. A tradução dos nomes e dos lugares foi extraída da edição brasileira de *Os Malavoglia*, citada na nota 4.

sob o impulso do Verismo, movimento literário italiano, que se inspirava no Positivismo e no Naturalismo. Pertencem à fase da virada verista as novelas e os romances que citamos: *Jeli il pastore* e *L'amante di Gramigna*, que integram *Vita dei campi* (1880), *I Malavoglia* (1881), *Mastro-Don Gesualdo* (1889).

Em segundo lugar, devemos lembrar que, embora, nessa fase verista, Verga falasse, em geral, de uma época anterior à das lutas pela unificação da Itália, fazia-o quando os anseios dessa unificação já começavam a ser frustrados, pois, na nova sociedade que vinha se constituindo, o interesse privado prevalecia sobre o público.

Quanto a Visconti, devemos atentar para o fato de que *La terra trema* é de 1948, ou seja, do mesmo ano em que, com a vitória da Democracia Cristã nas eleições, as esquerdas eram afastadas do governo, pondo fim ao período mais democrático que a Itália do pós-guerra havia conhecido (1945-1948).

É interessante, portanto, ver como para os dois autores a Sicília, alçada a símbolo de todo o Sul, permitia captar a relação entre exploradores e explorados, e demonstrar como eram infundadas as esperanças depositadas no futuro, representado pelo progresso burguês, no caso de Giovanni Verga, e por uma “revolução” social, no caso de Luchino Visconti.

Para os dois autores, tratava-se de mostrar as contradições de uma sociedade que vinha se constituindo sem conseguir superar a famosa questão meridional, que, sob muitos aspectos, ainda hoje está à espera de uma solução. E quando Visconti fez de *Rocco e i suoi fratelli* a segunda parte de *I Malavoglia* é disso que ele estava falando, ou seja, dessa relação entre um mundo “civilizado” e um mundo ainda atávico que, nos anos de 1960, com a migração interna, irá explodir nos grandes centros industrializados do Norte da Itália<sup>13</sup>.

*ABSTRACT: L'articolo svolge delle considerazioni sull'intenso rapporto dei film di Luchino Visconti con opere letterarie, e tratta in particolare del dialogo con Giovanni Verga.*

*PAROLE CHIAVE: cinema italiano; Luchino Visconti; letteratura; Giovanni Verga; adattamento.*

13. Tema que o cineasta Gianni Amelio retomou recentemente, sob uma óptica ainda mais cruel, em *Così ridevamo*.